

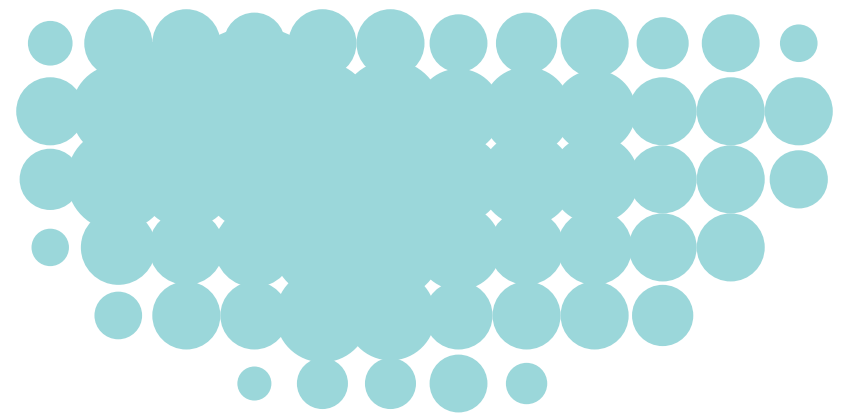
Kognitívna estetika



Renáta Kišoňová
Edícia kognitívne štúdia
fftu



Kognitívna estetika



Renáta Kišoňová
Edícia kognitívne štúdia
fftu

Recenzenti

Prof. PhDr. Silvia Gáliková, CSc.
Mgr. Jaroslav Šajgalík, PhD.

Edičná rada

Doc. Andrej Démuth, Trnavská univerzita
Prof. Josef Dolista, Trnavská univerzita
Prof. Silvia Gáliková, Trnavská univerzita
Prof. Peter Gärdenfors, Lunds Universitet
Dr. Richard Gray, Cardiff University
Doc. Marek Petrů, Univerzita Palackého, Olomouc
Dr. Adrián Slavkovský, Trnavská univerzita

Vydanie tejto vysokoškolskej učebnice vzniklo v rámci riešenia projektu *Inovatívne formy vzdelávania v transformujúcom sa univerzitnom vzdelávaní* (ITMS kód projektu 26110230028) – Príprava študijného programu *Kognitívne štúdiá*, ktorý podporila Európska únia prostredníctvom Európskeho sociálneho fondu a MŠVV SR v rámci Operačného programu vzdelávanie. Text vznikol v Centre kognitívnych štúdií na Katedre filozofie Filozofickej fakulty v Trnave.

fftu

© Renáta Kišoňová, 2013
© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013
ISBN 978-80-8082-636-9

Obsah

1.	Úvod	7
2.	Vyjasnenie pojmov. Historický exkurz	9
2.1	Etymológia pojmu estetika	9
2.2	Historický exkurz kognitívnej estetiky	9
2.3	Estetika ako intuitívne poznanie	10
2.4	Estetika ako intencionálne poznanie	11
2.5	Umenie ako hermeneutické poznanie	13
2.6	Ďalšie prejavy kognitivizmu v klasickej estetike ...	13
3.	Estetické vnímanie	16
3.1	Vnímanie – apercepcia – rezponzia	17
3.2	Apercepcia	17
4.	Vkus. Typy estetického vnímania	25
4.1	Vkus	25
4.2	Typy estetického vnímania	26
4.3	Spontánnosť vnímania umeleckého diela	28
5.	Tvorba umeleckého diela	30
5.1	Typy estetickej tvorby	31
5.2	Štádiá umeleckej tvorby	32
5.3	Osobnosť tvorcu	34
5.4	Umelecké nadanie	35
6.	Vnímanie krásy ľudskej tváre	37
6.1	Mužské a ženské znaky	37
6.2	Stručne o špecifických funkciách mozgu pri percepcii tváre	38
6.3	Priemerovosť	39

6.4	Symetria	40
6.5	Iné aspekty atraktivity tváre	41
6.6	Atraktivita v priebehu menštruačného cyklu	42
7.	Vnímanie krásy tela	44
7.1	Čo sa páči ženám?	44
7.2	Čo sa páči mužom?	46
8.	Umenie a poznanie. Umenie a neuroveda	51
8.1	Kognitivismus	52
8.2	Hudba	53
8.3	Výtvarné umenie	55
8.4	Príklady súčasného výskumu	55
9.	Kreativita	58
9.1	Pojem kreativita	58
9.2	Z dejín skúmania kreativity	59
9.3	Charakteristiky kreatívnych osôb	61
10.	Problém pochopenia	65
10.1	„Čítanie“ umeleckého diela	65
10.2	Úloha pamäte	66
10.3	Nejednoznačné interpretácie	67
11.	Význam krásy a umenia v našom živote	70
11.1	Terapia	70
11.2	Úžitkové umenie	73
	Literatúra	75

1. Úvod

V predkladanom vysokoškolskom učebnom texte *Kognitívna estetika* sa budeme zaoberať špecifickým oborom estetiky, ktorý nie je jednoznačne definovaný, celý rad autorov mu dáva odlišnú interpretáciu, metodológiu a význam. Preto je vhodné hneď na úvod vymedziť čitateľovi oblasť kognitívnej estetiky. Čo to vlastne znamená, že určitý prístup v oblasti estetiky je *kognitívny*?

Jedna skupina estetikov (napríklad Nick Zangwill) sa nazdáva, že estetický súd môže byť pravdivý, alebo nepravdivý. Iní zasa tvrdia, že hodnota estetiky je sama o sebe kognitívna: to znamená, že umelecké diela tvoríme, vnímame, páčia sa nám preto, lebo pomocou nich niečo poznávame. Takýto prístup nájdeme napríklad v estetickej teórii Noëla Carrolla, alebo, (hoci trochu inak) u Nelsona Goodmana. To, čo pomocou umenia ale spoznávame je však zasa nejednoznačné a zostáva predmetom sporov. Tento význam kognitívnej estetiky budeme rozvíjať v prvej kapitole predkladaného textu. V oblasti súčasnej estetiky sa okrem toho stretne s označením *empirická*, alebo *vedecká estetika*. Ide o disciplínu, ktorej platforma už nie je celkom filozofická, na vyriešenie problémov si prizýva aj exaktné vedy a pracuje s výsledkami experimentálnych výskumov predovšetkým kognitívnych vied, neurovied, ale aj biológie, chémie a i.

V druhej až piatej kapitole sa zaoberáme *estetickým vnímaním*, *tvorbou umeleckého diela*, a *kreativitou*, pričom východisko pri týchto skúmaníach tvorí psychológia umenia. Šiesta až ôsma kapitola sú venované empirickej (vedeckej) estetike. V záverečných

kapitolách sa zaoberáme problémom pochopenia umeleckého die-
la a významom umenia pre náš život.

2. Vyjasnenie pojmov. Historický exkurz

Kľúčové pojmy: *estetika, kognitívna estetika, intencionalita, herme-
neutika*

2.1 Etymológia pojmu estetika

Estetiku ako označenie pre samostatnú filozofickú disciplínu za-
viedol vo svojom diele *Aesthetica* Alexander Gottlieb Baumgarten.
Aká je etymologická definícia estetiky? Grécke sloveso *aisthano-
mai* znamená „vnímať zmyslami“, substantívum *aisthesis* znamená
„zmyslové vnímanie“ a konečne adjektívum *aisthétikos* prekladá-
me ako „patriaci k zmyslovému vnímaniu“, alebo „čo je vnímateľné“.
Z toho vyplýva, že Baumgartenov termín estetika znamená „veda,
ktorá sa zaoberá zmyslovým poznaním.“ Podľa Baumgartena sa
toto „senzitivne poznanie“ však netýka len zmyslov, ale zahŕňa aj
emócie a predstavivosť. Estetika je pre neho veda, ktorej predmet
– krása – je dokonalosť vecí. Spôsobuje potešenie len vtedy, ak je
zmyslovo vnímateľná. Krásu podľa tejto definície nevnímame roz-
umom, ale zmyslami.

2.2 Historický exkurz kognitívnej estetiky

Immanuel Kant explicitne odmietol predstavu, že by estetický
súd prinášal o objekte nejaké poznanie. (Kant, 1975). Iní myslitelia
v 18. a 19. storočí mali opačný názor. Napríklad Baumgarten pova-
žoval estetiku za časť gnozeológie, ktorá sa zaoberá zmyslovým

poznáním, na rozdiel od logiky, ktorá sa týka rozumového poznania. Samotný pojem krásy vymedzuje Baumgarten pomocou cieľa estetiky – jej cieľom je dokonalosť zmyslového poznania, lebo dokonalosť je krása. Vo svojom spise *Aesthetica* definoval estetiku ako samostatnú filozofickú disciplínu. Cit považuje za nejasné, zmätčné poznanie, jeho zdrojom je intuícia. Cieľom citového poznania je krása. Naproti tomu stojí rozumové logické poznanie, cieľom ktorého je pravda. Arthur Schopenhauer opieral svoje porozumenie umenia o chápanie ľudského poznávania. Účelom umenia je podľa neho uľahčiť poznávanie ideí sveta (v platónskom zmysle) (Schopenhauer, 2007). Pre Hegla je umenie popri náboženstve a filozofii momentom absolútneho ducha a predstavuje jeden z najvyšších prejavov pravdy. Krása a pravda nestoja v jeho estetickej koncepcii proti sebe, krása má i poznávaciu funkciu. Takýto prístup zaznamenal dominanciu v 20. a 21. storočí. Kognitívna estetika v 20. a 21. storočí ponúka širokú paletu metód, prúdov, mysliteľov, ktorých aj napriek výrazným odlišnostiam spája požiadavka priznať umeniu hodnotu pravdy. (Perniola, 2000)

2.3 Estetika ako intuitívne poznanie

Do dejín kognitívnej estetiky sa výrazne zapísal v 20. storočí B. Croce. V spisoch *Estetika ako veda výrazu a všeobecná lingvistika* a *Breviár estetiky* predstavil svoju estetickú koncepciu, v ktorej je hlavným východiskom tvrdenie, že intuícia a výraz sú totožné, jeden bez druhého neexistujú. Intuícia bez výrazu je podľa neho nepredstaviteľná – čím oponuje tvrdeniam, podľa ktorých máme bohatstvo vnútorných zážitkov, ale nie schopnosť ich prejsť. Neexistuje čosi ako ideálna, čistá krása, ktorá by sa zaobišla bez výrazu. Toto Croceho vyjadrenie neznamená technické, alebo naturalistické chápanie umenia – estetická skúsenosť nie je o vonkajšom prejave, reprodukcii, komunikácii a iných praktických technikách. Z Croceho rozlíšenia dvoch foriem duševných schopností – teoretickej, ktorá obsahuje estetickú a logickú formu a praktickej, do

ktorej zaraďuje ekonomickú a etickú formu, vyplýva že estetika podľa neho nemá nič spoločné s praxou; je záležitosťou rýdzo teoretickou (pretože z teórie vzíde poznanie). Teórie, ktoré spájajú estetiku s praktickým konaním, otvorene odmieta, zavrhuje predovšetkým stanovovanie „morálnych nárokov“ v oblasti umenia. Rozlišovať morálne a nemorálne umelecké diela je podľa neho rovnaký nezmysel ako uvažovať o štvorci, či trojuholníku ako o morálnych, alebo nemorálnych. (Croce, 1927)

Obraz, socha, hudobná skladba nie sú nemorálne, chvályhodné alebo zavrhnutiahodné. Pri rozlíšení rozumového a intuitívneho poznania používa Croce kritérium reálnosti – rozumové poznanie je realistické, intuitívne poznanie nehodnotí, či je skladba, alebo socha realistická. Croce kritizuje i posudzovanie umenia na hodnotné a nehodnotné. Spomeňme ešte neštandardné stotožňovanie ducha génia a vkusu, teda tvorivej činnosti umelca a reprodukčnej činnosti konzumenta. Obaja sú podľa neho účastníkmi rovnakej intuície. Croce tak môže smelo prehlásiť, že vnímanie umeleckého diela sa vyrovná činnosti básnika, sochára, maliara a podobne.

V dejinách estetiky bol pôžitok z umenia zriedka hodnotený tak vysoko. Croce berie do úvahy inteligentné publikum a vzdelaných umelcov; neodmysliteľnou zásluhou jeho estetiky je, že hlásal existenciu teoretickej skúsenosti, ktorá je celkom nezávislá medzi pravdivým a nepravdivým. Týmto zachoval umeniu slobodný charakter. (Perniola, 2000).

2.4 Estetika ako intencionálne poznanie

Odpoveď na otázku aký typ poznania nám poskytuje umenie? sa pokúsil zodpovedať aj poľský fenomenológ Roman Ingarden. V akom zmysle možno podľa neho hovoriť o pravde v umeleckom diele? Pravda umenia spočíva podľa Ingardena v bytostnej súvislosti, ktorá mieri k intuitívnej sebareprezentácii. (Ingarden, 1989)

Toto tvrdenie vyznieva paradoxne vzhľadom na Ingardenovu fenomenologickú orientáciu. Základom fenomenologickej metódy

je intencionalita, teda opak autoreferencie. Ingarden si pomohol rozlíšením metafyzických vlastností od umeleckého diela, ktoré podľa neho nepredstavuje samostatnú ontologickú entitu. Chýba mu stupeň samostatnosti, ktorý predstavuje autoreferencia. Ingardenova estetika smeruje k zdôrazňovaniu intencionálneho charakteru umeleckého diela (on sa zaoberá najmä literárnym dielom – spis *Literárne umelecké dielo*). Literárne dielo člení do štyroch heterogénnych vrstiev – vokálna lingvistická formácia, významová jednotka, schematizované vízie a zobrazené predmetnosti.

Estetická skúsenosť v sebe nesie podľa Ingardena určitý odstup od skutočnosti; t.z. napríklad výpoveď, ktorá sa vyskytuje v literárnom (hudobnom, výtvarnom atď.) diele majú len kvázi povahu súdov. Aj nemecký mysliteľ Nicolai Hartmann si kládol otázku o poznávacom charaktere estetiky. Poznávaciu úlohu prisudzuje iba estetike ako filozofickej vede o krásne, nevzťahuje ju ani na tvorca, ani na percepianta umeleckého diela. Umelecká skúsenosť sama o sebe podľa neho nepredstavuje spôsob poznania; umenie nemá nič spoločné s poznaním, je len objektom určitých znalostí, ktoré nepotrebuje ani umelec, ani užívateľ – a tým je estetika. U Hartmanna je tak zachovaná intencionálna povaha umenia, ktoré sa nemôže stotožňovať so svojim objektom.

Je tu citelná Husserlova výzva obratu „k veciam samotným“, popri ktorej nás Hartmann privádza späť k reálnemu predmetu vnímania, ako nám ho predstavuje videnie, ktoré ešte nie je estetické. Platon, Plotinos a neskôr napríklad Ficino boli presvedčení, že krása je čosi nezávislé na percepcii a na reálnom objekte; považovali ju za niečo nadzmyslové. Podľa Hartmanna naopak, reálny fakt je pre estetickú skúsenosť nevyhnutný, zakladá ju a odlišuje od filozofie. Okrem tohto popredia (*der Vordergrund*) umeleckého diela pripája aj tzv. pozadie (*der Hintergrund*), ktoré je rovnako objektívne ako popredie. Nie je však skutočné, bližšie by sme ho mohli definovať ako „predstavivosť“. Krásno v sebe nesie podľa Hartmanna teda dva spôsoby výkladu – je reálne, vo svojej zmyslovo vnímateľnej rovine a ireálne vo svojom nadzmyslovom rozpätí. Cieľom

fenomenologickej estetiky nie je ale gnozeológia – skôr ide o ontológiu umeleckého diela.

2.5 Umenie ako hermeneutické poznanie

K jednému z najradikálnejších stotožnení umenia s filozofickým poznaním dospel nemecký mysliteľ Hans Georg Gadamer. Vo svojom spise *Pravda a metóda* podal ostrú kritiku kantovskej estetiky a každej estetiky, ktorá je z nej odvodená. Kant zaradil umeleckú skúsenosť a uplatňovanie kritického vkusu do oblasti subjektivity a cítenia. Gadamer odmieta Kantovu tendenciu položiť základy estetiky bez garanta špekulatívneho myslenia. Rovnako však odmieta i estetiku života a estetiku formy (obe považuje za produkt kantovskej estetiky). Estetika života je podľa neho dôsledok zveličeného uctievanie subjektu, života a bezprostrednosti (Bergson). Estetika formy zasa považuje symbol za živú formu a vlastne sa tým nevymaňuje z estetického vitalizmu. Estetika musí prepustiť miesto hermeneutike – každá konzumácia umenia je interpretáciou. Dokonca i každé vytváranie umenia je už samé interpretáciou, reprodukovanie, predvádzanie, postojom. Spojitosť medzi umením a poznaním nestanovuje dodatočne filozofia, ale umelec, ktorý sa správa ako hermeneutik. Tým Gadamer vylúčil akúkoľvek subjektívnu svojvôľu, hermeneutické chápanie uňho neznamená subjektívnu činnosť jednotlivca, ale jeho zapojenie do historického procesu, v ktorom sa zbíha minulosť a prítomnosť.

2.6 Ďalšie prejavy kognitivismu v klasickej estetike

Medzi ďalšie prejavy kognitívnej estetiky môžeme zaradiť chápanie umenia ako symbolického poznania, ktoré rozpracoval napríklad Ernst Cassirer, ktorý podobne ako predošlí uvedení autori odmieta vitalizmus. Poznanie podľa neho nikdy nie je odrazom vonkajšej skutočnosti, ale neustálym budovaním symbolických konštrukcií. Odlišné kultúrne produkcie – veda a umenie – majú spoločnú

poznávaciu funkciu, ktorú by mala objasniť filozofia. Medzi kognitívno estetické koncepcie môžeme zaradiť aj estetickú koncepciu Theodora W. Adorna, podľa ktorého je umenie taktiež poznaním. Všetky estetické problémy sa menia na otázky späté s pravdivosťou umeleckých diel. Pravda umeleckého diela býva často krát pohoršujúca, alebo dokonca nepochopiteľná, keďže umelecké dielo obsahuje rôzne protichodné aspekty, ktoré neprekonáme pokojným, harmonickým videním. Francúzsky fenomenológ Maurice Merleau-Ponty sústredil svoje úvahy na percepciu, teda na počiatkový moment poznania. Umenie považuje za nositeľa pravdy, ku ktorej môže dospieť i filozofia. Umenie aj filozofia sú poznávacie disciplíny, obracajú sa na „veci samotné“, na skúsenosti. V spise *Oko a duch* Merleau – Ponty tvrdí, že maliar dodáva viditeľnú existenciu tomu, čo zvyčajne videnie považuje za neviditeľné. Videnie preňho znamená dotýkať sa a byť dotýkaný. Cítenie a myslenie, zmysly a intelekt sú jednotné v poznávacej skúsenosti, ktorá ide k jadrú veci. (Merleau – Ponty, 1971).

Napriek mnohým koncepciám, v ktorých je estetika chápaná ako kognitívna disciplína, v ktorej sa krása považuje za nositeľku pravdy, zvykne byť estetika, estetická skúsenosť, estetické vnímanie mnohokrát považované za doménu emócií, a poznanie je celkom vylúčené. Preto je namieste otázka, či je vôbec možné a korektné uvažovať o estetike ako o kognitívnej disciplíne? Pôvodcom konfrontácie medzi estetickou a vedeckou skúsenosťou bol Nelson Goodman, ktorý sa nazdával, že umenie i veda predstavujú skúmanie, ktoré má výlučne kognitívny charakter. Odmieta vitalistický emocionalizmus – city, ktoré sú späté s estetickou skúsenosťou nie sú nemé a už vôbec nie protikladné emóciám, ktoré prežívame v reálnom živote. Cítenie nie je podľa Goodmana v konflikte s poznaním, veď i emócie fungujú kognitívne.

Odporúčaná literatúra

SCHOPENHAUER, A.: *O kráse a umení*. Bratislava: Kalligram, 2007.

INGARDEN, R.: *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.

CROCE, B.: *Breviř estetiky*. Praha: Orbis, 1927.

SOLSO, R.: *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. The MIT Press, 2003.

3. Estetické vnímanie

Kľúčové pojmy: *percepcia, estetické vnímanie, apercepcia, estetická responzia*

Pri estetickom vnímaní nejde len o zmyslové vnímanie diela (napríklad len auditívne počúvanie; sluchové počúvanie bez záujmu), teda o percepciu, ale zároveň vo vnímaní uplatňujeme aj kognitívne prvky, prežívanie počutého resp. videného a hodnotenie. Všetky tieto prvky estetického vnímania nazývame estetická responzia. V komunikačnom slede tvorca – vnímateľ sa odkrýva obsah umenia, kde vnímateľ dekoduje obsah diela, aby na základe jeho poznania a výkladu (interpretácie, pochopenia diela) mohol dielo emocionálne prežiť. Emocionálny zážitok je vlastne završením vnímania a poznanie diela. Estetické vnímanie si vyžaduje človeka pripraveného na akt vnímania. Pripravenosť možno dosiahnuť buď stálym stretávaním sa s artefaktom, čím sa zlepšuje a ustaluje hodnotová stupnica vnímateľa, alebo zameranosťou – teda kontaktom s umením. Sémantizácia – zvýznamnenie podporuje estetickú zameranosť, upozorňuje na obsah, vyzdvihuje a zvýznamňuje umeleckú hodnotu diela, aby jeho vnímanie bolo pre percipienta niečím výnimočným (napr. v príprave na vnímanie umeleckého diela môžeme slovom alebo prostredím vytvoriť zámernú atmosféru a sústrediť pozornosť na akt estetického vnímania), a ďalej prostredníctvom výchovných predmetov.

3.1 Vnímanie – apercepcia – responzia

Aj keď všetky pojmy súvisia s vnímaním ich obsah má niektoré odlišnosti.

Percepcia: ako uvádza Démuth, „*percepciou v angličtine označujeme proces (alebo výsledok procesu), ktorým sú zmyslové dáta selektované, organizované a interpretované vo forme vedomej skúsenosti. Problémom však je to, že latinský pojem perceptio, z ktorého je angl. „perception“ odvodený, znamená v základnom význame „zber“, „zbieranie“, a lat. „percipio“ najmä „chytiť“, „uchopiť“; 2. „zbierať“; 3. „prijiť“, „dostávať“, teda práve tie pojmy, ktoré evokujú skôr primárny kontakt s realitou, ako jej následné spracovanie.“ (Démuth, 2013, s.)*

Pri percepcii ide o vnímanie reality a získavanie informácií prostredníctvom receptorov. Prvé dva elementy vnímania cez ktoré sa človek dotýka kultúrneho a biologického prostredia sú vnemy a pocity. Pocit je elementárny a primárny a uvedomuje sa až po vneme. (napr. pri vnímaní hudby je základným receptorom sluchový orgán, cez ktorý vnímame vonkajšie tónové a zvukové podnety a isté vnemy a ich pocity)

3.2 Apercepcia

Pri apercepcii ide o psychické procesy na vyššej úrovni ako pri percepcii. Je to proces, pri ktorom sa zmocňujeme nielen zmyslovej podoby hudby, ale prenikáme aj do jej obsahu. V apercepčnom procese rozoznávame dva základné módy vnímania:

1. Pozorovanie – sledovanie (vnímanie) už známeho alebo ešte neznámeho diela, jeho tektoniky, vnútornej štruktúry (melódia, harmónia, nástroje, časti a pod.). Tento spôsob pozorovania, táto určitá vlastnosť individua ako zmysel pre mieru pozorovania nám môže pomôcť preniknúť k obsahu diela, ale nie dostačujúco.

2. Vžívanie sa do umeleckého diela (napríklad hudby) – poeticky povedané, nechávame sa umením (hudbou) opájať, strhnúť, uniesť,

ponoríme sa do neho a pod (napr. stelesnenie hudby pohybovým stvárnením, interpretovaním skladby ktorú dôverne poznáme a pod.).

Tieto dva základné módy vytvárajú predpoklad k hodnotiacim súdom vnímaných diel, k hodnoteniu ich tektoniky, obsahu, ale i interpretácie. Stávajú sa prvotným aspektom procesuálnej činnosti jednotlivca označovanej ako estetické vnímanie.

V nasledujúcom texte sa pokúsime načrtnúť problém estetického vnímania na pozadí poznatkov psychológie umenia. Umenie ne tvorí len maliar, ale spolu s ním i ten, kto sa na jeho obrazy pozerá. (Mikš, 2010) Ak chceme hovoriť o umeleckom, presnejšie estetickom vnímaní, musíme mať stále na zreteli, že ide o proces, ktorý je zložený nielen z obrazov, ale i z ich „čítania“. (Mikš, 2010) Ernst H. Gombrich uvádza v Umení a iluze úvahu z Filostratovho Života Apollónia z Tyany. Novopythagorejec Apollónios vedie rozpravu so svojim žiakom Damisom o úlohe umenia a v debate, ktorá pripomína sokratovský dialóg prichádzajú k záveru, že existujú dva druhy napodobovacieho umenia: „*Jedno spočíva v používaní rúk a mysle, ktorými tvoríme napodobeniny, a druhé vo vytváraní podôb v samotnej mysli.*“ (Flavios, 1972, s. 188-189)

Perceptient, ktorý pozoruje napríklad obraz, musí mať schopnosť predstavivosti, lebo nikto by nepochválil namaľovaného koňa alebo býka, keby nemal predstavu zvieráťa, ktorému sú podobní. (Flavios, 1972) A práve toto je problém, ktorý nás zaujíma – všetko, čo „vidíme“ na obrazoch závisí na našej schopnosti (roz)poznávať v nich zobrazenia, ktoré máme v mysli. Ako sa nazdáva Gombrich, ak sa umelec snaží, aby sme v jeho tvorbe rozpoznali viditeľný svet, vždy sa bude spoliehať na perceptentove znalosti a schopnosť predstavivosti. Preslávený je prípad neurológa Olivera Sacksa: päťdesiatpäťročný Virgil bol väčšinu života slepý a lekári mu vrátili zrak. To však ešte neznamenalo, že navrátením funkcie oka, vrátili Virgilovi aj schopnosť vizuálneho rozpoznania sveta. Nevedel rozpoznať základné tvary, dokonca i statické predmety mu spôsobovali ťažkosti;

najväčšie utrpenie mal však s obrázkami – nedarilo sa mu rozpoznať na fotografiách ani ľudí, ani predmety. Nešlo mu rozpoznať význam a zmysel obrazovej reprezentácie. Všetky obrazy vnímal iba ako farebné škvrny. Keď sme mu ukázali nepohyblivé fotografie, neobstál. Nevidel ľudí ani predmety, nechápal ideu vyobrazenia. (Sacks, 1997)

To, o čom sme doteraz uvažovali je fenomén videnia a vnímania. Pri vnímaní vyberáme z okolia informácie ktoré možno považovať za potrebné z hľadiska vykonávanej činnosti, pričom vizuálne informácie popisujeme ako podnety. Videné rozpoznávame, alebo skôr znovurozpoznávame; ide o rekogníciu. Inak povedané, to čo vidíme by nám malo dávať nejaký zmysel, mali by sme i vedieť, čo vidíme. Známy je nasledujúci príklad: predstavme si, že sme sa ocitli na neznámej planéte. Naš zrak by pomocou grupovania identifikoval vo vnemovom poli akési objekty, vizuálne pole by centroval na figúru, prípadne figúry a pozadie, rozlíšili by sme rôzne tvary a farby, prípadne časopriestorové charakteristiky a pohyby. (Kulka, 2008) Problém spočíva v tom, že by sme nevedeli, čo vidíme. Niektoré predmety, tvary, farby by nám niečo pripomínali. Utvorili by sme si vizuálne hypotézy. Pomocou nich sa orientujeme i v každodennom živote, s tým rozdielom, že na identifikované predmety sme zvyknutí, sú pre nás známe, relatívne nemenné. Podobne je to podľa A. Démutha pri vnímaní farieb: Zdá sa totiž, že ak o samotnom vneme farieb rozhoduje (okrem iného) najmä spôsob jeho spracovania jednotlivými receptormi a mechanizmami mozgu či sietnice (farba teda nie je nevyhnutne celkom determinovaná len vlnovou dĺžkou dopadajúceho svetla), ba dokonca, ak vnem farby môže byť ovplyvnený i samotným očakávaním či jej predchádzajúcim vnímaním...potom je tu na mieste i otázka, či je farba niečím na veciach skutočnom, alebo len našou subjektívnou optickou ilúziou. (Démuth, 2005) Chápanie videného sa odohráva na základe štruktúracie vnemového poľa a pomocou perceptívnych účinkov..

Estetické vnímanie (najmä pri moderných dielach) predpokladá vysokú tvorivú aktivitu perceptienta, ktorá je charakteristická

pohotovým utváraním vizuálnych hypotéz, ich svižným overovaním a aktívnou reštruktúraciou vizuálnej predlohy. Aké sú zdroje vizuálnych hypotéz? Pri "bežnom videní" je to pomerne jednoduché – vizuálne hypotézy utvárame na základe rôznych videných príznakov a podľa našich očakávaní. Takže môžeme povedať, že vidíme to, očakávame že uvidíme. Platí to však i pre nejasné situácie (teda napr. pri estetickom vnímaní moderného diela)? Nazdávame sa, že to platí predovšetkým pre nejasné situácie. Vizuálna hypotéza spätne zasahuje do štruktúracie vnemového poľa a dochádza k reštruktúracii. Zvyčajne sa príznaky vizuálnych objektov zhodujú s našimi očakávaniami.

Vnímanie a videnie sa takmer vždy odohráva v nejakom kontexte. Ak nie je daný kontext a očakávania sa nevytvoria, zmysel, význam videného sa tvorí ako u reverzibilných figúr. Keď sa však pohybujeme v známom prostredí, je naše videnie automatické a z okolia vyberá len toľko, koľko nevyhnutne potrebuje.

Ako komplikovaný je psychický proces videnia by sme si uvedomili, ak by sme sa ocitli v celkom neznámom prostredí. Asi by sme v ňom stratili schopnosť zrakovo sa orientovať. Práve s týmto fenoménom sa stretávame pri vnímaní výtvarného artefaktu. (Kulka, 2008)

Podme sa však pozrieť na to, čo sa deje pri vnímaní umeleckého diela, napríklad pri pohľade na obraz. Daniel Dennett popisuje v Záhade ľudského vedomia istú osobnú príhodu: keď som sa prvý raz pozeral na Bellottov pohľad na Drážďany na vzdialenej stene Múzea umenia v Raleighu v Severnej Karolíne, považoval som ho za Canalleta a dychtivo som sa k nemu približoval v očakávaní, že sa budem zblízka kochať krásnymi detailmi, ktorými Canaletto nešetril na benátskych lodiach a gondolách, rahnách, prackách na topánkach či perím na klobúkoch. Zmiešaný dav ľudí pohybujúcich sa po drážďanskom moste pri slnečnom svetle sľuboval dostatok kostýmov a vozov, no keď som sa priblížil, detaily, o ktorých by som odprisahal, že som ich videl z diaľky, sa mi vyparili pred očami. Na obrázku boli zblízka viditeľné šikovne umiestnené jednoduché farebné škvrny. (Dennett, 2008)

Tieto flaky pripomínali Dennettovi ľudí s rukami, nohami, šatami a jeho mozog (ako mozog kohokoľvek z nás) to prijal. Čo to znamená, čo mozog urobil? Dennett ponúka odpoveď, že mozog nevykonal žiadne obrazové stvárnenie. Bellotto vnímateľovi poskytol troška farby, aby sme videli a zdá sa, že počítal s našou ovplyvniteľnosťou, s tým že náš mozog bude podvádzať. (Dennett, 2008)

O francúzskom impresionistovi Monetovi sa traduje jedna anekdota: Prišiel do Londýna a namaloval obraz preslávenej londýnskej hmly, ktorý zdvihol hladinu emócií a obyvateľov mesta pobúrilo. Hmla bola totiž maľovaná ružovou farbou. „Ale naša hmla je predsa šedá“, búrili sa Londýňania. Keď sa prizreli lepšie, zistili a po prvý krát uvideli, že hmla má naružovkastý odtieň. Umenie odkrylo farbu tam, kde ľudia videli iba sivosť.

Dešifrovať, porozumieť, alebo jednoducho uvidieť umelecké dielo a obsah, ktorým ho umelec obdaril, môžeme podľa Huyghea iba vtedy, ak k nemu dokážeme pristúpiť ako k zložitému celku, ktorým je každý obraz: povrchnému percepcionistovi sa môže zdať, že stačí rozpoznať podobnosť so známou skutočnosťou a zabáva sa tým že jedno s druhým porovnáva. Čoskoro však diváka poučí intuícia o tom, že každý obraz je znak a že v ňom možno objaviť tak ako v každej ľudskej tvári okrem podobnosti a krásy i stopu duše. Práve duša spája všetky prvky uvedené do výtvarného diela neviditeľným pútom. To, čo Huyghe nazýva „duša“ je vlastne cieľom nášho skúmania. Cieľom estetického vnímania je utvorenie a štruktúracia estetického predmetu vo vedomí vnímateľa, takže ako sa nazdáva psychológ Kulka, dostáva sa tak za hranice bežného zmyslového zrkadlenia reality. Predmet sa ukazuje postupne a jeho výsledná podoba nie je s daným objektom totožná, hoci z neho vychádza. Na tomto mieste treba dôsledne rozlíšiť estetické vnímanie od bežného vnímania. Za nevyhnutné a konštitutívne prvky estetického vnímania považujeme nielen samotný zmyslový obraz (percepcia) ale i kognitívne spracovanie (poznatie), prežívanie (emócie) a hodnotenie.

Okrem zážitkov a hodnotenia, ktoré sú integrálnou súčasťou estetického vnímania je ešte nutné brať do úvahy súhrn psychických

procesov (zážitkov, postojov, hodnotení a pod.), ktoré sa odohrávajú až po fáze bezprostredného vnímania umeleckého diela. Môžeme ich jednoducho nazývať estetické responzie. (Kulka, 2008)

Je zrejmé, že celá situácia je o to komplikovanejšia, že kryštalizácia estetického predmetu zvyčajne nieje ukončená v rámci estetického vnímania, ale sa dovára v estetickej rezpoziii. Ernst Cassirer upozornil filozofickú obec na skutočnosť, že pochopenie umeleckého diela predpokladá možnosť zopakovania, rekapitulácie aspoň základných častí tvorivého procesu, v ktorom vzniklo. Na tomto mieste sa dostávame k ďalšiemu predpokladu estetického vnímania: perceptor musí byť pri vnímaní umeleckého artefaktu naladený na vhodný komunikačný kanál, vďaka ktorému sa tvoria základné podmienky dekódovania umeleckých diel. Najprv stručná odbočka ku komunikačnému kanálu. (Kulka, 2008) Komunikačné naladenie sa vyznačuje

- uvedomením si komunikačných súvislostí situácie (teraz sa pozerám na obraz, ktorý niekto maľoval ako zvláštny druh komunikácie, ako prostriedok seba vyjadrenia autora)
- uvedomením si štýlových a slohových znakov, dobových súvislostí, prípadne základného významu diela
- ak je to možné, uvedomenie si „pracovnej“ tvoriacej metódy autora (poznávanie toho, ako bolo dielo tvorené veľmi prehľbuje jeho porozumenie, ale nie je samozrejme podmienkou). (Kulka, 2008)

Po krátkej explikácii komunikačného naladenia sa vráťme k vysvetleniu toho, čo máme na mysli pod pojmom dekódovanie. Je to fáza estetického vnímania umeleckého diela, ktorá predstavuje prechod od vnímaných obrazov k ich významu a zmyslu. Dekódovanie je predpokladom pochopenia umeleckého diela. Keď vnímame nejaký umelecký artefakt, najprv si uvedomujeme jeho zmyslovú podobu – vidíme farby, tvary a pohyby, počujeme zvuky. Od tejto nulte významovej úrovne estetického vnímania prechádzame k prvej úrovni – uvedomeniu si významov niektorých konkrétnych znakov (napr. stromy a tráva na krajinomalbe). Dekódovanie začína už na nulte významovej úrovni, avšak jeho skutočnou doménou je práve

prvá významové rovina diela. Dekódovanie nekončí rozpoznávaním jednoduchých významov, presúva sa ďalej – k vyššej významovej rovine, na ktorej vznikajú sémantémy. Podobne už na tých najnižších významových rovinách vzniká interpretácia. Táto interpretačná fáza pridáva k tomu, čo umelecký artefakt vypovedá (produkt dekódovania) to, čo to všetko znamená.

Samozrejme, v bežnom živote interpretujeme javy na každom kroku, napríklad: Prší. Interpretácia: budem mať poliatu záhradu, alebo nemám dáždnik, zmoknem a pod. od dekódovania sa interpretácia líši tým, že zasahuje všetky druhy umeleckých znakov, ale i tým, že postupuje za ne, do hĺbky. Interpretácia je takpovediac posledným krokom k relatívnej kompletizácii ideálneho umeleckého modelu – završuje estetický zážitok z diela. Vychádza nielen z toho, čo počujeme a vidíme, ale i z celého diapazónu zážitkov a súhrnu predstáv, ktoré v nás umelecký predmet vyvoláva. V priebehu vnímania diela sa spúšťa tzv. asociačný mechanizmus, ktorým sa obohacuje obsah estetického predmetu. Asociačná schopnosť psychiky spočíva v tom, že môže rôzne svoje obsahy spájať, teda asociovať do najrôznejších ustálených reťazcov tak, že podráždením jedného, sú vyvolané ostatné. Prepojiť sa pritom môžu úsudky s predstavami, pocity s vnemami, pocity s úsudkami a pod.

Z toho podľa Kulku vyplýva, že napr. zrakové vnímanie je schopné vyvolať nielen vizuálne, ale i hmatové, čuchové, sluchové a iné predstavy, ktoré nazývame synestézie (napr. filmový obraz lesa vyvolá v divákovi vôňu lesa).

Vnímanie umeleckého predmetu, jeho dekódovanie a následná interpretácia sú podmienené skúsenosťami a poznaním perceptor, jeho osobnosťou a celkovým obsahom psychického života a kognitívnych návykov. Fakt, že rôzne zážitky a estetické predstavy sú ovplyvnené individualitou vnímateľa možno nazvať ako súbor psychických procesov, ktoré vedú k jedinečnej interpretácii diela jedným slovom apercepcia.

Vďaka apercepcii má každé estetické vnímanie svoje vlastné zafarbenie, svoju vlastnú „chuť“. Keď vidíme na obraze les, pre

každého z nás je niečím iným. Inak ho prežívame, spájajú sa nám s ním odlišné predstavy atd. Neexistuje percepcia bez apercpcie.

Pri kryštalizácii umeleckého predmetu sa podieľajú teda vnímanie, predstavivosť, myslenie a cit. Tieto psychické funkcie sú riadené za účelom zmyslového odrazu umeleckého diela, jeho kognitívneho spracovania estetického zážitku, a prvotného, spontánneho hodnotenia diela. Toto všetko potom vedie k dekódovaniu a nakoniec k interpretácii. Z uvedeného vyplýva, že úloha poznania, poznávania a skúsenosti, je pri vnímaní umeleckého diela, resp. pri estetickom vnímaní absolútne nezastupiteľná.

Odporúčaná literatúra

GOMBRICH, E.: *Art and illusion*. Princeton University Press, 2000.

DÉMUTH, A.: *Čo je to farba?* Bratislava: Iris, 2005.

SHUSTERMAN, R., TOMLIN, A.: *Aesthetic experience*. Taylor & Francis, 2008.

SOLSO, R.L.: *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Open Court, 2003.

4. Vkus. Typy estetického vnímania

Kľúčové slová: *vkus, citlivosť, vnímateľ, typológie estetického vnímania, dionýsiovský sklon, apolónsky sklon*

V predošlej kapitole sme sa zaoberali estetickým vnímaním všeobecne, teraz si bližšie vymedzíme vnímateľa, teda fenomén, ktorý je s ním úzko spätý – *vkus a typy estetického vnímania*.

4.1 Vkus

Filozof H.G. Gadamer uvádza v *Pravde a metóde* hermeneutickú analýzu pojmu *vkus*. Podľa neho tento pojem vyjadruje určitý spôsob poznania. (Gadamer, 2010) „Dobrý vkus“ charakterizuje ako istú *citlivosť*, neopiera sa o vopred o nejaké zdôvodnené poznanie, vychádza skôr z intuitívnej istoty. S vkusom úzko súvisí fenomén módy. „V pojme vkusu preto spočíva, že tiež v móde zachovávame mieru a neriadime sa slepo meniacimi sa požiadavkami módy, ale dbáme na vlastný úsudok. Pevne sa držíme svojho „štýlu“, t.j. nároky módy uvádzame do vzťahu k určitému celku, ktorý má na zreteli vlastný vkus a prijíma len to, čo sa hodí k tomuto celku a podľa toho, ako s ním ladí.“ (Gadamer, 2010, s. 49) Vkusom poznávame tu či onú vec ako krásnu a okrem toho prihliadame k určitému celku, do ktorého musí všetko krásne zapadať. (Gadamer, 2010)

Vkus posudzuje jednotlivé vzhľadom k celku a pre takéto posudzovanie musíme mať akýsi „šiesty zmysel“. Ako sa nazdáva Gadamer, dokazovať to nejde. (Gadamer, 2010)

4.2 Typy estetického vnímania

Pri estetickom vnímaní a posudzovaní sa medzi sebou líšime, čo podnietilo estetikov, psychológov umenia a umelcov vymedziť rôzne typy estetického vnímania.

Z množstva experimentov vznikli viaceré typológie. Uvedieme aspoň tie najznámejšie. Autori týchto typológií sa pokúsili zistiť pri estetickom vnímaní individuálne typické prevládanie určitých psychických funkcií, prípadne, v druhom prístupe im išlo o typologizáciu vnímania podľa vonkajších, predmetných aspektov estetických artefaktov. Určitý typ v rámci daných typológií vymedzuje proces, alebo funkciu, ktoré stoja pri estetickom vnímaní konkrétneho jedinca v popredí.

Na začiatku 20. storočia vypracovali známu typológiu estetického vnímania francúzsky psychológ Alfred Binet a britský psychológ Edward Bullough.

Binet vychádzal z estetického objektu. Rozlišuje štyri typy estetického vnímania:

- Deskriptívny typ – tento typ sa zameriava na popis detailov, ne snaží sa vystihnúť ich zmysel a vzťahy.
- Observačný typ – tento typ vnímateľa zachytáva len významné črty estetického objektu a hodnotí ich.
- rudovaný typ – vnímateľ tohto typu sa nepokúša predmet popisovať, alebo analyzovať, skôr uvádza čo všetko o ňom vie.
- Emocionálny (imaginatívny) typ – tento typ sa pokúša zachytiť citový význam estetického objektu. Neskôr bola Binetova typológia rozšírená – napríklad F. Müller uviedol šesť typov: popisný, pozorovací, emocionálne popisný, emocionálne pozorovací, erudovane popisný a erudovane pozorovací. (Kulka, 2008)

Bullough zameral svoj výskum na estetické hodnotenie farieb. Rozlišuje štyri typy estetického vnímania:

- Objektívny typ – pre tento typ je príznačné intelektuálne hodnotenie, cit ovplyvňuje hodnotiteľa v menšej miere ako intelekt.
- Intrasubjektívny typ – tento typ reaguje na estetické objekty

najmä citovo. Ide o subjektívne vnímanie, ktoré je späté s fyziologickými funkciami.

- Asociatívny typ – pre tento typ vnímateľa sú významné rôzne asociácie, ktoré sa v priebehu vnímania objavujú.
- Charakterový typ – takýto typ vníma estetické objekty tak, ako by predstavovali charakterové črty jeho osobnosti.
- Americký filozof umenia Viktor Löwenfeld dospel pomocou štúdia slabozrakých a slepých detí k dvom odlišným typom:
- Vizualný typ – tento typ dáva prednosť vizuálnej skúsenosti, stavia na informáciách z vonkajšieho viditeľného sveta.
- Haptický typ – takýto typ vnímateľa (alebo tvorcu) sa opiera o vlastné telesné zážitky a o reálny priestor okolo seba. Napríklad haptický umelec vychádza väčšmi zo svojho vnútorného sveta, ako z okolia.

Zjednodušene možno povedať, že vizualný typ je zakotvený vo vonkajšej realite, kým haptický precituje estetické objekty vlastným telom a jeho vnútorným svetom.

Najprepracovanejšia typológia pochádza z pera nemeckého psychológa umenia z 20. a 30. rokov minulého storočia, Richarda Müllera-Freienfelsa. Ten vytýčil päť typov estetického vnímania, ktoré sú aplikovateľné i na oblasť tvorby:

- Senzorický typ – tento typ sa sústreďuje predovšetkým na zmyslové kvality umeleckých diel, veľmi citlivo vníma farby, tvary, štruktúry. Neobohacuje ich príliš asociáciami.
- Motorický typ – je to typ, ktorý reaguje na estetické objekty pohybom. Neplatí to iba pri hudbe, ale pri všetkých typoch umenia, pričom nejde vždy o reálny pohyb, mnohokrát sú prítomné iba pohybové predstavy.
- Imaginatívny typ – pre tento typ vnímateľa, resp. tvorcu je umelecký objekt východiskom bohatej fantazijnej činnosti.
- Intelektuálny typ – tento typ tvorcu a vnímateľa dáva do popredia intelektuálne spracovanie zážitku.
- Emocionálny typ – je to typ, ktorý sa necháva unášať svojimi citovými zážitkami.

Müller-Freienfels uviedol ešte dva typy vnímateľov, ktoré vychádzajú z protikladu vcítania (die Einfühlung) a rozjímania (die Kontemplation). Aplikoval Nietzscheho termíny „dionýsiovský“ a „apolónsky“ prístup na dva odlišné typologické sklony: dionýsiovský sklon preferuje emocionálnu uvoľnenosť, živelnosť, až extatickosť, apolónsky sklon je umiernený, kontemplatívny, až asketický. (Müller-Freienfels, 1936)

V systémovej typológii okrem toho rozlišujeme medzi aktívnymi a pasívnymi vnímateľmi, teda medzi „spoluhráčmi“ a „divákmi“. Aktívny spoluhráč nielenže naplno prežíva estetický objekt, ale sa doň i vžíva, kým pasívny divák sa necháva unášať iba voľnými asociáciami, ktoré v ňom objekt vyvoláva. Tieto dva sklony sa dajú ešte podľa napríklad Kulku skombinovať, a tak môžeme hovoriť aj o pasívnom spoluhráčovi a aktívnom divákovi. (Kulka, 2008).

4.3 Spontánnosť vnímania umeleckého diela

Typológie estetického vnímania a tvorby sú výbornou pomôckou pri utriedovaní širokého spektra vnímateľov a tvorcov. Popritom pomáhajú hlbšie porozumieť „konzumáciu“ estetických objektov a umenia. Otázkou zostáva, nakoľko musí konzument vynaložiť námahu, aby porozumel umeleckému dielu. Mnohí konzumenti sú presvedčení, že dielu by mali porozumieť ihneď, bez akejkoľvek námahy. Podľa väčšiny teoretikov umenia a estetikov, to možno považovať za hrubý prejav neúcty k umelcovej práci. V zásade existujú dva protikladné názory, ktoré sa vzťahujú na vnímanie umenia. Podľa jedného názorového tábora by mal byť vnímateľ naladený na rovnakú vlnu s umelcom – vtedy porozumie jeho odkaz i bez prípravy a rôznych komentárov. Zástancovia druhého názoru tvrdia, že umelecké dielo treba podrobiť rozboru, ktorý spočíva v znalostiach konkrétnej umeleckej estetiky.

To čo sa tu problematizuje, je vlastne problém spontánnosti vnímania umeleckého diela. Prvý názor je presvedčený o spontánnosti, umenie je podľa neho predovšetkým záležitosťou citu, kým druhý názor predpokladá určitý estetický dištanc a racionalitu. Podľa Kulku je

prijateľný aj tretí názor- a síce – tzv. *pripravená spontánnosť*. Určité vedomosti sú pri vnímaní diela nevyhnutné a nenarušajú pritom bezprostrednosť priebehu komunikácie. (Kulka, 2008). Keď sa vedomosti dostatočne zautomatizujú, môžu pôsobiť v pozadí, v základe spontánneho percepčného aktu. Aké esteticko – psychologické zásady by sme prípravy vnímania umeleckého diela a následného umeleckého zážitku by sme mohli vytýčiť? Medzi tzv. stále dispozície umeleckého zážitku radíme vedomosti (napr. historické znalosti premien jednotlivých druhov umenia), názory na umenie, postavenie umenia v hodnotovej hierarchii jedinca, estetickú skúsenosť, jeho životný a kultúrny štýl a i. Ak človek považuje umenie za niečo zbytočné, zriedka u neho vyvolá intenzívny zážitok; ak považuje umenie iba za zdroj zábavy, negatívne to ovplyvňuje jeho výber umeleckej produkcie (i následné vnímanie a interpretáciu umeleckého diela).

Okrem stálych dispozící je treba utvoriť aj tzv. *aktuálne dispozície*, ktoré sú bezprostredne späté s počúvaním hudby, návštevou výstavy, kina atd. Sem patrí príprava prostredia recepcie, sociálna atmosféra, nastolenie dôvery k umelcovi, naladenie na vhodný komunikačný kanál a pod. Za najdôležitejšiu časť prípravy umeleckého zážitku možno považovať *aktualizáciu estetického zamerania*, v rámci ktorého dochádza k uvoľňovaniu praktických korektív každodennej skúsenosti, následne i fantázie, ďalej sa zvýrazní orientácia jedinca na vnútorný zážitok samého seba. (Kulka, 2008)

Ak má byť estetický zážitok ucelený, umeleckým dielom sa nemôžeme nechať pasívne unášať. Zážitok má byť výsledkom koncentrácie, intelektu, fantázie. Ako uvádza Kulka, iba vďaka aktívnemu prispievaniu vnímateľa vzniká estetický zážitok. (Kulka, 2008)

Odporúčaná literatúra:

- KULKA, J.: *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008, 366-370.
MÜLLER- FREIENFELS , R.: *Psychologie der Kunst I- III*, Berlin, 1923, 1938.
GADAMER, H.G.: *Pravda a metoda I*. Praha: TRIÁDA, 2010, 47-53.
MÜLLER- FREIENFELS , R.: *Psychologie der Musik*. Berlin: Ch. S. Vieweg, 1936.

5. Tvorba umeleckého diela

Kľúčové slová: *umelecká tvorba, umelecké nadanie, preparácia, inkubácia, inšpirácia, verifikácia*

Umelecká tvorba je istým typom tvorivosti. Podľa Blažekovej typológie môžeme hovoriť o *existenciálnej a inštrumentálnej* tvorivosti. (B. Blažek, J. Olmrová, 1985) Existenciálna tvorivosť má nasledujúce charakteristiky: zasahuje do všetkých sfér ľudského bytia, nie je možné ju vyučovať, vo svojom prejave zostáva laická, je zameraná na zmysel života. Na druhej strane inštrumentálna tvorivosť sa týka skôr špecifických vlôh človeka, je možné ju vyučovať, smeruje k profesionalizácii a podávaniu výkonov. Niektorí filozofi postavili tvorivosť do stredu svetového diania (napríklad Bergson, Whitehead a i.) Umelec vie z vlastnej skúsenosti a seba pozorovania, že o procese tvorenia dokáže povedať len torzovité informácie. Dokonca ani objektívne pozorovanie neprináša veľa informácií, ako to dokresľuje napríklad dokumentárny film *Le Mystère Picasso* z roku 1955, v ktorom má divák možnosť sledovať zrod tvorčieho zámeru a proces maliarovej práce. Kamera sníma detailne všetky Picassove pohyby, miestami doplnené režisérskymi otázkami a Picassovými odpoveďami. Sledujeme ale iba to, ako umelec črtá jednotlivé kompozície, ako zahadzuje skice, načrtáva nové, neustále prekresľuje a podobne. Dokument ukazuje improvizáciu spontaneitu a Picassovu virtuozitu, avšak ani samotný maliar pri práci, ani divák nevedia, čo z tvorby vzíde. Sám Picasso sa k tomu vyjadril, že „keď človek pracuje, nevie, čo z toho vzíde. Nie je to nerozhodnosť. Ku zmene dochádza až počas práce“.

Podstata umeleckej tvorby zostáva zahalená tajomstvom aj v dôsledku toho, že množstvo jej momentov je iracionálnych, intuitívnych, náhodných. Ako uvádzajú viacerí umelci (Kafka, Kundera, Wagner, Eco, Goethe a i.), náhoda spolupracuje s tvorcom iba vtedy, ak je pripravený. Umelecké zobrazenie sveta prechádza niekoľkými etapami, ktoré by sme mohli vyjadriť ako *pretext* – prvé umelecké dojmy a predstavy v hlave umelca, *architext* – to sú už konkrétnejšie zápisky, náčrty, skice a podobne, *prototext* – návrhy, modely, partitúry, *text* – ide už o konečné usporiadanie umeleckých znakov, *metatext* – nasleduje po zverejnení textu – recenzie, kritiky, prípadne i vlastné poznámky, reflexie a podobne.

5.1 Typy estetickej tvorby

Ruský estetik J. G. Gurenko klasifikoval umeleckú tvorbu do 4 typov. Kritériami boli stupeň dokončenia artefaktu a miera samostatnosti tvorivej účasti umelca. Gurenko rozlišuje celkom samostatnú tvorbu, relatívne samostatnú tvorbu a úplne nesamostatnú tvorbu, ktorú nepovažuje za umeleckú.

Podľa Gurenkovho rozdelenia ponúkol Kukla podrobnejšiu klasifikáciu:

- Alfa: α – tvorba (typ primárny, samostatnej tvorby) – maliarstvo, sochárstvo
- Beta: β – tvorba (typ primárny, relatívne samostatnej tvorby) – komponovanie hudby, dramatické spisovateľstvo
- Gama: γ – tvorba (typ sekundárny, relatívne samostatnej tvorby) – dramaturgia, réžia, dirigovanie, choreografia
- Delta: δ – tvorba (typ sekundárny, relatívne nesamostatnej tvorby) – herecké, tanečné, kameramanské umenie.

Táto klasifikácia nie je hodnotiacia – (primárne neznamená lepšie), iba postihuje spôsob účasti tvorcu pri tvorení artefaktu. Klasifikácia je významná pri objasňovaní psychológie tvorby. Je predsa rozdiel, ak tvorca tvorí od začiatku samostatne, ako keď už vychádza z nejakého projektu. Tvorbu umeleckého diela môžeme chápať

ako riešenie istého špecifického problému. Problémovú situáciu všeobecne vyriešime vtedy, ak nájdeme riešenie, teda spôsob, ako premeniť stav A na stav B, pričom stavom A je pri umeleckej tvorbe východisková situácia, pri ktorej umelec nadobúda svoj tvorivý zámer. Celou paletou umeleckých skúseností a zručností potom tento zámer napĺňa. Keď si vypožičiame terminológiu evolucionistov, môžeme povedať, že tvorba umeleckého artefaktu prebieha na základe:

- Náhodných selekcií (tvorca generuje rôzne nápady a skúša možnosti)
 - Selektívnej retencie tých variácií, ktoré rozvíjajú tvorcov zámer
- Umelec sa tak vlastne hrá so svojimi nápadmi, v mnohom je jeho práca inštinktívna, často krát ani nevie čo robí a ani jemu nie je občas jasné, čo napríklad jeho obraz znamená. Picasso popisoval svoju tvorbu ako hru a zrejme by sa ohradil proti tomu, že rieši nejaký problém. Z kognitívneho hľadiska ide o kreatívne riešenie problému tvoriteľskou variáciou a následným výberom tej najvhodnejšej.

5.2 Štádiá umeleckej tvorby

Na konci dvadsiatych rokov minulého storočia navrhol americký psychológ G.Wallas nasledujúce štádiá umeleckej tvorby:

Preparácia (príprava), inkubácia (zrenie), inšpirácia (postup riešenia) a verifikácia (overovanie). Ako udáva Kulka, dnes sa prijímajú trochu podrobnejšie rozdelené fázy tvorby:

1. preparácia (príprava) – táto fáza nie je nevyhnutnou, i keď mimoriadne častou etapou realizácie umeleckého diela. Príprava však môže byť pokojne i vynechaná (v istom zmysle je prípravou vždy dovtedajší život a umelecká skúsenosť autora). Preparačná fáza zvykne byť ale častejšie pri tvorbe prítomná – nadväzuje na zrodenie umeleckého zámeru, postupne ho viac a viac modifikuje a konkretizuje. Medzi umelcov, ktorý sa podelili o opis svojich prípravných činností patrí napríklad Picasso so svojou Guernicou, T. Mann so spisom Ako som písal Doktora Fausta, F. Liszt, ktorý sa

vyjadril: môj duch a moje prsty pracujú ako prekliati; Homér, biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber a tí všetci sú neustále okolo mňa. Študujem ich, hlbam o nich a hltám ich priam zbesilo, okrem toho štyri až päť hodín denne cvičím (teórie, sexty, oktávy, tremola, kadencie a tak ďalej). (Kulka, 2008)

2. inkubácia (dozrievanie) – zámer tvorca je predmetom jeho neustálej imaginatívnej činnosti, odvíja sa v spánku i bdení, spracováva sa vedome i nevedome. Inkubačnou fázou sa začína umelecké projektovanie, pri ktorom dochádza k výberu informácií, ktoré budú potrebné na vytvorenie diela. Pripravuje sa tu pôda pre nasledujúcu fázu inšpirácie, a keďže ide o problém, ktorý umelec potrebuje kreatívne riešiť, zrod artefaktu je sprevádzaný aj určitým napätím, neistotou, niekedy až úzkosťou. Tieto pocity evokujú vo vedomí tvorca nové predstavy, vzrastajúce napätie vedie občas až do stavu horúčkovitej tvorby a sebazabudnutia.

3. inšpirácia (vnuknutie) – ide o zvláštny prípad estetickej zameranosti, v rámci ktorej fungujú rôzne tvorcove apercepce, ako napríklad ponuka nových nápadov, citlivé videnie problémov, tvorivá kombinatorika a variácie jednotlivých obrazov. V tejto fáze sa najľahšie objavujú nové nápady, hoci je to mimoriadne krehká fáza. Inšpirácia nie je jedinou podmienkou umeleckej tvorby, nadväzuje na prípravu a inkubáciu, avšak jej význam je napriek tomu prvoradý. Tu sa rodia najoriginálnejšie myšlienky. P. Valéry sa o tom trefne vyjadril, že prvý verš je autorovi venovaný, ostatné už musí urobiť sám. Cesta od inšpirácie k nasledujúcej fáze – iluminácii býva krátka, preto je pre umelca mimoriadne dôležité ju zachytiť.

4. iluminácia (osvietenie) – Inšpirácia poskytuje umelcovi nové nápady, predstavy, pričom nie všetky sú vhodné a použiteľné. Pri výbere tých správnych napomáha umelecká intuícia. Hoci sa tento typ intuitívneho vhľadu často krát chápe takmer mysticky, psychická regulácia intuitívnych procesov je podmienená rovnako reálne ako akákoľvek iná aktivita. Jednotlivé psychické úkony sa môžu skladať napríklad tak, že sa namiesto ich postupnosti

uplatnia všetky naraz. Alebo, iné procesy prebiehajú podvedome. Intuitívne nazretie sa potom javí ako náhly nápad, ktorý vytryskol nečakane. Nech sa tvoriteľský nápad javí akokoľvek mystický, musí byť pripravený.

5. elaborácia (vypracovanie) – táto fáza je nepomerne dlhšia ako inšpiratívna a iluminatívna fáza. Môže sa týkať časti diela, alebo celku – v každom ďalšom nápade sa skrýva umelcov podnet k práci.

6. evaluácia (hodnotenie) – nadväzuje bezprostredne na každé spracovanie podnetov. Autor vlastne neustále kontroluje, či vyjadrenie jeho diela spĺňa pôvodný komunikačný zámer. Zároveň dochádza k obmedzeniu slobody tvoriteľského rozhodovania, keďže možnosti výberu vhodných alternatív sú obmedzenejšie až sa stáva, že dielo začína svojmu autorovi diktovať svoj ďalší vývin. Evaluácia fáza niekedy vyúsťuje do zásahov v už hotovom diele.

7. korekcia (oprava) – táto fáza zahŕňa konečné úpravy artefaktu, dodatočné zmeny, doplnky a podobne. (Kulka, 2008)

5.3 Osobnosť tvorcu

Umelecká tvorivosť je záležitosťou celej osobnosti, neformuje ju len zopár výnimočných schopností. Osobnosť umelca musí byť pestrá, citlivá a originálna, ak má prinášať nové estetické hodnoty. Najčastejšie uvádzané vlastnosti späté s umeleckou tvorivosťou sú tieto: senzitivita (vnímavosť, citlivosť na problémy), fluencia (schopnosť rýchlejšie a rôznorodejšie produkcie, nachádzanie viacerých alternatív riešení), flexibilita (pružnosť myslenia), originalita (schopnosť tvoriť nové nápady), redefinícia (schopnosť znovu vymedzovať, prepracovávať), elaborácia (schopnosť rozvíjať myšlienky), analytickosť (schopnosť dobre analyzovať a využiť doterajšie skúsenosti, rozložiť celok na časti), syntetickosť (schopnosť zapojiť staré prvky a skúsenosti do nových spôsobov tvorby), improvizácia (schopnosť produkovať bez prípravy, podľa momentálnej nálady).

Uvedené kreatívne schopnosti sú pomerne komplexné. Okrem uvedených sa vo výskumoch ukázali ako určujúce aj tieto

charakteristiky tvorcu: samorastlosť a sebestačnosť, nezávislosť, sebaovládanie, sebarozvoj, pribojnosť, premýšľavosť, premenlivosť, bezprostrednosť, čínorodosť, zaujatosť, snivosť, fantázia, otvorenosť a duševné bohatstvo (tým sa myslí bohatý vnútorný život, spracované bolestivé zážitky a pod.).

Vidíme, že umelecky tvorivý človek žije bohatým vnútorným životom, pracuje na sebe, je otvorený svetu a zmene, pričom zostáva sám sebou., trpí neistotou, strachom a bolesťou. (Kulka, 2008).

5.4 Umelecké nadanie

Čo je podstatou umeleckého nadania? V. Dočkal na základe svojich výskumov uvádza, že pre umelecké talenty je typické, že tvorivá časť intelektu dominuje nad reprodukčnou (tzv. divergenčný typ inteligencie). Pre umenie je naozaj významnejšie hľadanie rôznych odpovedí, ako ich nachádzanie. Deti, ktoré Dočkal skúmal vykazovali nadpriemerné výkony i v klasických inteligenčných testoch, pričom dospelí umelci sú už často v týchto testoch iba priemerní, ich schopnosti sa špecializovali smerom, ktorý testy nezachytávajú.

Významným znakom umeleckého zmerania sú širokospektrálne umelecké záujmy. Talentovaný človek nie je zameraný len na svoj druh umenia (Rabíndranáth Thákur – nositeľ Nobelovej ceny za literatúru bol aj výborným hudobníkom, M. Dietrich bola v detstve skvelou huslistkou, L. Ullmann sa venovala divadelnej réžii a kresbe atď...) (Dočkal, 2005)

Hudobné nadanie – americký psychológ C.E.Seashore definoval hudobné nadanie ako súbor špeciálnych hudobných schopností: melodického a harmonického sluchu, zmyslu pre rytmus a hudobnej pamäte. Záujem o hudobné zvuky sa vo vývoji dieťaťa objavuje už v prvom až druhom roku života, hudobné schopnosti v predškolskom veku.

Výtvarné nadanie – k výtvarne nadaným deťom patrí výnimočná vizuálna pamäť, sú schopné kresliť rozpoznateľné tvary s ročným predstihom pred svojimi rovesníkmi (približne po dosiahnutí

2.rokov). inteligencia výtvarne nadaných detí je nadpriemerná, najlepšie výkony podávajú v testoch v skúškach neverbálnych tvorivých schopností.

Literárno dramatický talent – pre tento typ nadania je typická nadpriemerná inteligencia v oblasti verbálnej tvorivosti. Keďže ide o interpretačný talent, vyžaduje okrem verbálnych schopností aj empatiu. Ďalej pohybovú pamäť, pohybovú tvorivosť, koordináciu motoriky, verbálnu pamäť, fonetické schopnosti a verbálnu tvorivosť.

Odporúčaná literatúra

KULKA, J.: *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008.

DOČKAL, V.: *Zaměřeno na talenty*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005.

BERGSON, H.: *Creative Evolution*. Dover Publications, 1998.

RUNCO, M.A.: *Creativity. Theories and Themes: Research, Development, and Practice*, Academic Press, 2010.

6. Vnímanie krásy ľudskej tváre

Kľúčové slová: *tvár, smerová asymetria, fluktučná asymetria, priemerovosť tváre*

Vnímanie tváre je u človeka kľúčové pre orientáciu v spoločnosti a odhadovaní vlastností neznámych osôb. Vieme si predstaviť ako ťažko by sa nám komunikovalo s človekom, ktorý stratil väčšinu tváre? V krajinách ďalekého východu sa strata tváre (v zmysle straty dôstojnosti) berie ako ujma, ktorá je horšia než smrť. V antike sa napríklad výraz pre divadelnú masku stal označením osoby – *prosopon* (lat. *persona*). Ruština používa na vyjadrenie osoby termín *lico*. Zaujímavosťou je i rómsky výraz *gádžo*, ktorý môžeme preložiť ako „bez tváre“. (Komárek, 2008)

6.1 Mužské a ženské znaky

Mužské a ženské tváre sa tvarovo odlišujú. Tvarové zmeny sa začínajú prehlbovať v období puberty. Sú spôsobené najmä vplyvom pohlavných hormónov – testosterónu u mužov a estrogénu u žien. Mužská tvár sa líši od ženskej predovšetkým väčším rozvojom dolnej čeľuste, väčšími vystúpenými lícnymi kosťami a vpadlejšou tvárou. (Enlow – Hans, 1996). Ženská tvár pripomína svojou štruktúrou tvár dieťaťa. Mužské telo je priemerne väčšie, preto majú muži i väčšie pľúca a dýchacie cesty; z toho plynie, že disponujú aj väčším nosom ako ženy. Mužský nos viac vystupuje, jeho tvar sa pohybuje od rovného ku konvexnému profilu. Ženy disponujú rovným, alebo

konkávny profilom nosa. Muži majú všeobecne skôr rovný (tzv. rímsky) nos, na rozdiel od žien, u ktorých je väčšinou malý, s hrotom, ktorý smeruje nahor.

Medzipohlavné rozdiely tvaru tváre sú zreteľné i pri pozorovaní čela. Mužské čelo väčšinou vystupuje dopredu, hlavne v mieste tesne nad nosom a očami, ako výraznejší nadočnicový oblúk a posúva sa šikmo dozadu, na rozdiel od ženského čela, ktoré je kolmejšie, alebo zaoblené. Zaujímavé rozdiely nájdeme i v oblasti očnej krajiny. Oči muža pôsobia zasadené hlbšie, zapadnutejšie. Ženské oči nie sú také zapadnuté a uložené hlboko, preto sú nápadnejšie.

Medzipohlavné rozdiely v krajine úst sú v celkovej veľkosti pier. Ženy disponujú väčšími a vystúpenejšími perami ako muži. (Pivoňková, 2008) Pohlavie možno s vysokou pravdepodobnosťou určiť už z tváre novorodenca – novorodenci mužského pohlavia majú širšiu hlavu a celkovo širšiu tvár, menšie oči a nižšie položené obočie.

Ženy si všetky uvedené femininné znaky zvýrazňujú dekoratívnou kozmetikou, v snahe zväčšiť svoju atraktivitu a ženskosť (očné tienie, farbenie líčok, rúž...). Zintenzívnenie červenej farby pier navodzuje predstavu emotívnych stavov, ktoré sú spojené so vzrušením, čo v nemalej miere zvyšuje atraktivitu ženy.

6.2 Stručne o špecifických funkciách mozgu pri percepcii tváre

V súvislosti s kognitívnymi procesmi vnímania tváre je diskutovaná „hypotéza špecifickosti tváre“ (the face-specificity hypothesis). Táto hypotéza sa dáva do súvislosti s existenciou neurálnej siete na pomedzí spánkového a tylového laloku – v *gyrus fusiformis* – „*fusiform face area*“ FFA. (Kanwisher – Yovel, 2006)

Existenciu tejto oblasti dokazuje najmä skutočnosť, že tváre vnímame ako špecifickú kategóriu pozorovaných objektov. Ak náhle identifikujeme objekt ako tvár, aktivizujú sa oblasti mozgovej kôry, ktoré sú špecificky zamerané na analýzu tváre. (Gautier – Behrmann, 1999)

Zaujímavosťou je, že k tomuto prejavu prídá i pri vnímaní netradičných podnetových situácií – napríklad pri tvári otočenej o 180°. Dochádza tu k časovému posunu pri identifikovaní inverzne otočenej tváre (120ms), čo je interpretované ako dvojstupňové rozpoznanie tváre. Pri hodnotení tváre ako atraktívnej sa aktivizuje mediálna orbitofrontálna kôra. Atraktivita tváre zvyšuje aktivitu kôry. Pozoruhodný je fakt, že táto aktivita a zároveň atraktivita pozorovanej tváre sa zvyšuje pri úsmeve. (Blažek, 2008)

Jedným z prvých aspektov pri vnímaní tváre je posúdenie, či sa nám páči, alebo nás odpuďzuje, zaujala nás, alebo nie.

Nanasledujúcich riadkoch sa budeme zaoberať poznatkami o charakteristikách atraktívnych tvárí z hľadiska súčasnej kognitívnej psychológie a etológie. Ide najmä o evolučne orientované koncepcie. Vnímanie atraktivity sa zvykne meniť na základe kontextu stretnutia s danou tvárou. Či už si to uvedomujeme, alebo nie, atraktivita výrazne ovplyvňuje množstvo našich sociálnych rozhodnutí a činností – zaobchádzanie s potomstvom, výber partnera, súdne spory, výber zamestnancov atd. Jedinci, ktorí pôsobia atraktívnejšie zvyknú byť považovaní za žiadúcejších partnerov, majú viac sexuálnych partnerov a začínajú svoj sexuálny život skôr. (Rhodes-Simmons, 2005) Ako sme už spomínali, tvár nie je jedinou časťou tela, ktorá ovplyvňuje naše vnímanie jedincov ako atraktívnych či neatraktívnych – posudzujeme výšku, veľkosť prs u žien, rovnako i pomer pasu a bokov, u mužov pomer pásu a ramien. Tieto ďalšie znaky budú predmetom kapitoly 6. Dôvodná platilo i v komunite psychológov, estetikov, umelcov, antropológov, že atraktivita tváre je záležitosťou vkusu a teda, že vnímanie krásy sa líši v závislosti od kultúrnych a sociálnych aspektov spoločnosti. (Havlíček – Rubešová, 2008)

6.3 Priemerovosť

Jedným z aspektov atraktívnych tvárí sa ukázala ich určitá priemerovosť (nepoužívame termín priemernosť, keďže nejde o najbežnejšie črty tváre). Priemerovosťou máme na mysli, že tvár ako celok sa

blíži hypotetickému priemeru populácie. Tento jav si všimol medzi prvými v polovici 19. storočia sir Francis Galton. Vytváral kompozitné snímky zločincov, v snahe nájsť vzhľad typického zločinca. Snímky vytváral opakovanou expozíciou negatívov jednotlivých tvárí cez seba a zistil, že výsledná tvár je príťažlivejšia ako tváre jednotlivých zločincov, z ktorých bola vytvorená. Neskôr sa vo výskumoch v 20. storočí tento jav opakoval. Evolučne orientovaní psychológovia (Fink, B., Voak, I.) sa nazdávajú, že atraktivita priemerovaných tvárí je dôsledkom stabilizujúcej selekcie a poukazuje na vyššiu mieru heterozygotnosti jedinca. (Fink – Penton – Voak, 2002).

6.4 Symetria

Druhým veľmi významným znakom atraktivity tváre je symetria. Ľudské telo je bilaterálne symetrické a tak môžeme rozlíšiť asymetriu tváre na smerovú, resp. direkcionálnu a fluktuálnu. (Havlíček, Rubešová, 2008)

Smerová asymetria predstavuje systematické rozdiely medzi pravou a ľavou stranou, ktoré sú spôsobené aktivitou konkrétneho jedinca; fluktuálna asymetria je naopak výsledkom náhodných rozdielov medzi oboma stranami, ktoré pravdepodobne vznikli ako dôsledok nedokonalnej expresie génov v priebehu ontogenetického vývoja, alebo pôsobením patogénov, prípadne kombináciou oboch aspektov. Výskumy ukazujú, že čím nižšia je fluktuálna asymetria, tým je tvár hodnotená ako príťažlivejšia. Dokonca i hodnotenie jednovaječných dvojčiat ukázalo, že to, ktoré je symetrickejšie, je označené ako príťažlivejšie. Zaujímavosťou je, že miera symetrie nie je statická – mení sa napríklad v súvislosti s menštruačným cyklom. V období okolo ovulácie sú tváre žien (ale napríklad i prsia) symetrickejšie. (Scutt – Manning, 1996) Aj u mužov boli zistené zmeny symetrickosti tváre v súvislosti s hladinou určitých hormónov.

Ako si máme vysvetliť tendenciu považovať symetrické tváre za príťažlivejšie? Ponúkajú sa minimálne dve teórie. Podľa prvej ide o vedľajší produkt fungovania nášho zrakového systému, ktorý

lahšie spracováva symetrické predmety ako nesymetrické. Znamenalo by to všeobecnú preferenciu pre symetrické tvary. Táto hypotéza je ľahko napadnuteľná tým, že tváre spracovávame v špecifických oblastiach mozgu (ako sme to uviedli vyššie). Druhá teória je opäť z dielne evolučných psychológov – tendencia preferovať symetrickejšie tváre je adaptáciou pre výber geneticky kvalitného partnera. Nízka miera fluktuatívnej asymetrie tváre totiž znamená určitú vývojovú stabilitu. Miera symetrickosti odráža kvalitu expresie génov počas vývoja organizmu a aj jeho schopnosť vyrovnávať sa s patogénmi, toxickými látkami a inými nástrahami prostredia.

6.5 Iné aspekty atraktivity tváre

Atraktivitu tváre ovplyvňuje okrem tvarových črt napríklad aj pleť, pomocou ktorej vieme posúdiť vek jednotlivca, zdravotný stav, prípadne i pohlavie. Ako starneme, naša pleť nadobúda vrásky, je menej napnutá, zato má viac pigmentových škvŕn. Pleť odráža množstvo zdravotných problémov – akné, ekzémy, infekcie kože, žltacka a podobne. Tieto aspekty do veľkej miery ovplyvňujú posudzovanie atraktivity tváre. Výskumy Finka a Thornhilla napríklad ukázali, že homogenita textúry ženskej pleti koreluje s atraktivitou tváre. Ďalším znakom, ktorý ovplyvňuje atraktivitu človeka sú vlasy. Jedným z ukazovateľov významu vlasov by mohlo byť množstvo času a prostriedkov, ktoré venujeme starostlivosti o vlasy. (Havlíček, Rubešová, 2008).

Nezanedbateľným meradlom atraktivity tváre je aj jej expresivita. Napríklad, ako zistili Mason, Tatkow a Macrae, ľudia, ktorí sa pozerajú našim smerom, sú hodnotení ako príťažlivejší. Aj jedincov s rozšírenými zreničkami považujeme za atraktívnejších, čo sa často využíva v marketingu, kedy sú digitálne rozširované zreničky jedincom, ktorí propagujú materiál na billboardoch. (Havlíček, Rubešová). Mimoriadne pozitívny vplyv na atraktivitu má úsmev. Ako ukázala štúdia Jonesa a kolektívu, pri priamom pohľade boli usmiate tváre vnímané ako atraktívnejšie, pri pohľade bokom boli za atraktívnejšie považované tváre s neutrálnym výrazom.

6.6 Atraktivita v priebehu menštruačného cyklu

Väčšina štúdií sa zhodla na tom, že atraktivita tváre žien sa mení v priebehu cyklu. Muži aj ženy vyberali ako atraktívnejšie fotografie žien, nasnímané vo folikulárnej fáze. Štúdie potvrdili aj pozitívnu súvislosť medzi príťažlivosťou, femininitou a hladinami estrogénu u žien, ktoré nemali na tvári make-up. Z výskumov ale nie je jednoznačne zrejmé, ktoré znaky na tvári sa menia v priebehu cyklu. Mohlo by ísť o zmenu červene pier v súvislosti so zvýšením bazálnej teploty pri ovulácii, zmeny farby a kvality pleti, rozšírení zreničiek a podobne. Ešte chvíľu zostaneme pri mimoriadne zaujímavom fenoméne – ženskom menštruačnom cykle.

Viacero štúdií z posledných desaťročí naznačilo, že počas cyklu dochádza aj k zmenám preferencií atraktivity. V období okolo ovulácie bola zistená zvýšená preferencia pre maskulinné črty. Experiment Simmons a Roneyho, v ktorom boli merané hladiny testosterónu u mužov ukázal, že ženy s vysokými hladinami estadiolu, teda tie, ktoré sú v období okolo ovulácie inklinujú k tváram mužov s vysokými hladinami testosterónu. Najčastejšie sa tieto výsledky interpretujú ako adaptácia preferovať jedincov s vlastnosťami, ktoré naznačujú silnú genetickú výbavu.

S dávnym platónskym stotožnením krásy a dobra zvyčajne pripisujeme krajším ľuďom pozitívnejšie vlastnosti. Takže atraktívnejší ľudia sa v istom zmysle narodili pod šťastnou hviezdou. Menej trpia osamelosťou, sociálnou úzkosťou, rozpakmi na verejnosti. Radi im pomáhame, radi s nimi nadväzujeme vzťahy, dokonca sa ukázalo, že je ťažšie klamať krajšiemu človeku, ako menej príťažlivému. Fakt, že atraktívni jedinci sú uprednostňovaní ako sexuálni partneri sme už viackrát spomínali. Krásni ľudia majú nadto o sebe pozitívnejšiu mienku, pokiaľ ide o schopnosti a psychické zdravie. Atraktivita je dávaná do súvislosti i s inteligenciou – príťažliví jedinci sú vnímaní ako inteligentnejší (v čom sa ale výskumy rozchádzajú). Je veľmi pravdepodobné, že krásne tváre nás priťahujú práve pre všetky tieto pozitívne charakteristiky, ktoré máme s nimi spojené.

„Z kultu krásy sa stal výhodný obchod, žijú z neho celé odvetvia priemyslu a služieb, čo je ale najhoršie, stal sa nástrojom na ovládanie ženy hodnotením a klasifikovaním. Mýtus krásy navráva všetkým, že niečo ako ideál krásy objektívne existuje, preto je potrebné, aby sa ženy usilovali dosahovať a muži obdivovať.“ (Wolf, 2000) Naomi Wolfová vo svojom bestselleri Mýtus krásy uvádza, že k súčasnému „mýtu krásy“ patrí aj mladosť: „Je nápadné, ako sa podľa tejto normy správajú mnohí zamestnávateľia. Niektorí chcú zamestnávať iba mladé ženy, ďalší majú nároky na úpravu, správanie. Celkove je to nápor na správanie sa ženy, pretože atak normou krásy ju núti k "práci na sebe". Tento termín už dokonca aj znie pozitívne, pretože do mýtusu krásy bolo zaradené aj zdravie. Ženy samotné strkajú krky do jarma kozmetických procedúr, odtučňovania, plastických operácií. Sú ochotné hladovať, nie náhodou tak markantne stúpol počet anorexií a bulímií. Rituály, slúžiace mýtu krásy nahrádzajú aj náboženské rituály, pretože, ak chce žena správne jesť, správne cvičiť, behať, mať správnu kozmetiku a drogériu, oblečenie, už jej ani na iné nezostane príliš čas a ak si ho nájde, je unavená, vyčerpaná, emocionálne preťažená.“ (Wolf, 2000)

Odporúčaná literatúra

BLAŽEK, V., TRNKA, R.: *Lidský obličej*, Praha: Karolinum, 2009, 189-223.

LANGOIS, J.H., ROGGMAN, L.A.: *Attractive faces are only average*. *Psychological science*, 1990, 1: 115 – 121.

WOLF, N.: *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt, 2000.

7. Vnímanie krásy tela

Kľúčové slová: *atraktivita tela, Waist-to-Hip Ratio*

Už v predošlej kapitole sa ukázala dôležitosť atraktivity pre interpersonálne kontakty (osoby s atraktívnymi tvármi posudzujeme zhovievavejšie, ľahšie si nachádzajú partnerov, prisudzujeme im celý rad pozitívnych vlastností a pod.) Ako je to s atraktivitou tela? Zrejme nebude unáhlené predpokladať, že fyzická príťažlivosť predstavuje podobne dôležitý faktor pri posudzovaní druhých, nadväzovaní kontaktov, hľadani a udržani partnera ako krásna tvár. Aké sú mechanizmy vnímania a posudzovania telesnej atraktivity? Pri hodnotení príťažlivosti tela zohráva podstatnú úlohu pohlavný dimorfizmus, ako aj pri hodnotení atraktivity tváří. Najprv sa zameriame na to, čo považujú za atraktívne ženy.

7.1 Čo sa páči ženám?

Najvýraznejšie pohlavne odlišné znaky u človeka tvoria fúzy a tvar tela. Podľa množstva Barberových štúdií sa zdajú fúzati muži pre ženy atraktívnejší (ženy im prisudzujú veľa pozitívnych vlastností), vyzerajú starší, maskulinnejší, statočnejší, zrelší, spoľahlivejší. (Barber, 1995) Ženy ďalej podľa výskumov preferujú primerane vyvinuté mužské hrude pred extrémne svalnatými postavami. (Barber, 1995). Barber (1995), Schumacher, (1982) Jackson, (1992), Shepherd a Strathman, (1989) poukázali zhodne vo svojich štúdiách na významnosť mužskej výšky pri posudzovaní príťažlivosti.

Keď basketbalista Magic Johnson vyhlásil, že mal tisíc mileniek, jednoznačne tým odhalil ženské preferencie pre partnerov, ktorí disponujú atletickými prednosťami. Fyzické vlastnosti – vzrast a sila indikujú dôležité informácie, ktoré ženy pri voľbe partnera využívajú. (Buss, 2009). Zdá sa, že dôležitosť fyzických vlastností je prestúpená celou živočíšnou ríšou. Napríklad pri *gladiátorskej žabe* (Hyla rosenbergi) počas dvorenia vrážajú samice zámerne do usadeného samčeka, ktorého si vybrali. Silno ho udrú a ak vypadne z hniezda, samica hľadá inde. Väčšina samíc sa pári s tými samcami, ktorý nárazu odolajú, keďže vrážanie im napomáha posúdiť úspešnosť obrany jej potomstva. (Buss, 2009)

Podobne i pre ženy je jednou z výhod fyzická ochrana, ktorú im muži môžu poskytnúť. Takže mužova výška, sila, zdatnosť sú signály, ktoré žena preferuje. Vysokí (t.z. nad 180cm) muži sú považovaní za atraktívnejších, ich vysoká postava prináša výhody v zamestnaní, kde obsadzujú vyššie pozície, častejšie sa stretávajú s opačným pohlavím, sú hodnotení ako žiadanejší partneri. Pawlowski, Dunbar, Lipowitcz a i. zistili, na že muži, ktorí majú deti sú vyšší, ako tí, ktorí ich nemajú (ako premennú zahrnuli vzdelanie, vek, miesto bydliska). Štúdie, ktoré sa zaoberali inzerátmi ukázali, že 80% žien, ktoré sa v inzeráte zmienili o výške, požadujú muža, ktorý meria minimálne 180 cm. Inzeráty podané vyššími mužmi prišlo viac odpovedí, ako na tie, ktoré podávali menší muži. Posudzovanie výšky muža sa ukazuje ako významné i v oblasti politiky. D. Buss udáva, že len málo amerických prezidentov meralo menej ako 180 cm. V roku 1988 triumfoval v televíznej debate G. Bush tým, že stál veľmi blízko svojho menšieho oponenta M. Dukakisa.

Treba mať na zreteli, že podľa výskumov preferovanie vysokých, fyzicky zdatných mužov nie je kulturálne obmedzené. Napríklad antropológ Thomas Gregor, ktorý robil výskum kmeňa Mehinaku v brazílskych pralesoch uviedol, že tu svalnatí muži, s vysokou postavou získavajú ľahko množstvo priateľiek. Pre ženy sú „nádherní“ (awitsiri), vzbudzuje rešpekt, triumfuje v politike, milostnom živote – stelesňuje všetky kvality mužnosti. Naopak, nízki muži sú

opovržlivo prezývaní peritsu, považujú ich za slabochov, stroskotancov. (Gregor, 2001)

Napriek tomu, že prisudzovanie atraktivity vyšším mužom sa podarilo dokázať, otázkou zostáva, či sú mužské fyzické znaky selektované, lebo sú signálmi dobrých génov. Napríklad podľa Barbera podlieha mužská postava pohlavnému výberu, vzhľadom k ženskej preferencii vysokých, svalnatejších mužov, ktorí sú schopní vzbudiť strach u protivníkov. Avšak extrémne vysokí a svalnatí muži nie sú pre ženy atraktívni, čo napovedá, že mužské telesné znaky nemuseli nevyhnutne vzniknúť pohlavným výberom na princípe dobrých génov. (Barber, 1995). Podľa mnohých štúdií sa však zdá, že pre ženy je fyzická atraktivita mužov oveľa menej významná ako napríklad spoločenské postavenie, ekonomické zázemie, spoľahlivosť a inteligencia. (Buss, 2009). Pre mužov je naopak fyzický vzhľad ženy mimoriadne dôležitý, nakoľko nesie so sebou množstvo informácií o reprodukčnej hodnote vybraného objektu.

7.2 Čo sa páči mužom?

Primárnym vodítkom pri posudzovaní telesnej krásy ženy je pre muža jej mladosť. Ženský reprodukčná hodnota totiž po dovŕšení 20. rokov trvale klesá. V štyridsiatke je nízka a v päťdesiatke sa blíži k nule. Uprednostňovanie mladosti sa neobmedzuje len na západné kultúry. Napríklad, antropológ Napoleon Chagnon uvádza, že pre mužov amazonského indiánskeho kmeňa Yanomanö sú najatraktívnejšie ženy, ktoré sú „moko dude“ – teda predstavujú zrelé ovocie: sú plodné. V 37 skúmaných kultúrach uprednostňovali muži partnerky mladšie, ako sú sami. (Buss, 2009).

Naši predkovia mali k dispozícii dva signály, ktoré poukazovali na ženinu mladosť – fyzický vzhľad (plné pery, jemná pokožka, jasné oči, žiarivé vlasy, svalový tonus) a prejavy správania (mladistvý pohyb, živá mimika, energickosť). Už v predošlej kapitole sme spomenuli, že nezdravá pleť sa javí ako nepríťažlivá. Čistotu a zdravie možno považovať za univerzálne príťažlivé, ale štandardy telesnej

príťažlivosti sa kultúrne rôznia. Niekde je za atraktívnu ženu považovaná dáma so štíhlou postavou, inde skôr korpulentnejšou, kultúry sa líšia pri posudzovaní bledosti resp. snedosti pokožky, genitálií, prs a i. Ako uvádza Buss (2009, 75), muži v mnohých kultúrach preferujú veľké pevné prsia, ale napríklad Azandi v Sudáne, alebo Gandovia v Ugande inklinujú k dlhším, ovisnutým prsiam. Kultúrne sa líšia aj preferencie pre štíhlu alebo plnšiu postavu. Tieto preferencie sú spojené prevažne so sociálnym postavením, o ktorom telesná stavba vypovedá, takže v kultúrach, kde je jedlo vzácné (austrálski Bushmeni) sa korpulentná postava považuje za atraktívnu (znamená blahobyť, zdravie); naopak v kultúrach s dostatkom potravy sa vzťah medzi korpulentnosťou a spoločenským postavením obracia. U mužov sa pravdepodobne nevyvinula samostatná preferencia pre určitý objem tuku na ženskom tele. (Buss, 2009).

Zaujímavé výsledky ukázala štúdia Paula Rozina a kol., ktorá skúmala ženské a mužské nazeranie na rôzne typy postáv. V experimente si muži a ženy prezreli 9 postáv v rozmedzí od veľmi štíhlej po obéznu. Následne ukázali ženy aj muži tú, ktorá zodpovedá ich ideálu, pričom ženy mali ukázať aj postavu, ktorá podľa nich zodpovedá ideálom muža. V oboch prípadoch vyberali ženy postavu štíhlejšiu ako je priemer, muži volili naopak priemerné proporcie. Ženy sa teda prevažne mylne domnievajú, že muži túžia po veľmi štíhlych ženách. (Buss, 2009)

Hoci sa mužské preferencie pre fyzické proporcie žien líšia, psychológ Devendra Singh objavil istú nemennú telesnú preferenciu. Ide o preferenciu určitého pomeru obvodu pásu k obvodu bokov. Počas puberty u chlapcov ubúda tuk v oblasti stehien a ten naopak u dievčat v puberte pribúda. Po puberte je pomer obvodu pásu k obvodu bokov u žien výrazne nižší ako u mužov. Reprodukčne zdravé ženy disponujú pomerom od 0.75 do 0.95. Viacero argumentov dokazuje, že tento pomer je indikátorom ženskej schopnosti reprodukcie. Nižší pomer poukazuje na predošlú pubertálnu endokrinnú aktivitu, vyšší pomer zasa znamená problém otehotnieť. Ako uvádza Démuthová (Démuthová, 2007) pre ženu ako potenciálnu

matku je nevyhnutné, aby na zabezpečenie vývinu potomka mala dostatok energie a možnosť, získavať ju z prípadných zásob zvyšuje jej úspešnosť. Z tohto uhla pohľadu sú veľmi chudé ženské postavy pre mužov menej atraktívne, ako tie, ktoré tukovými zásobami disponujú. Singh uskutočnil 12 štúdií, v ktorých hodnotili muži atraktivitu ženských postáv, ktoré sa líšili pomerom pásu a bokov a aj celkovým objemom tuku. Priemernú postavu hodnotili muži ako atraktívnejšiu, než vychudnutú, alebo obéznu. Za najpríťažlivejšie považovali ženské postavy s pomerom 0.7. Singh analyzoval aj postavy modeliek z časopisu Playboy a víťazky súťaže krásy v USA za posledných 30 rokov a poukázal na to, že obľúbenosť pomeru pás-boky (waist-to hip ratio) sa nemení, napriek tomu že modelky za tie desaťročia schudli, ich pomer pásu k bokom zostal rovnaký – 0.7. Vysvetlením pre preferenciu tohto pomeru by mohol byť aj fakt, že tehotenstvo výrazne mení tento stav. Vyšší pomer „kopíruje“ tehotenstvo a ženám to uberá príťažlivosť. Nižší pomer zasa signalizuje zdravie, reprodukčnú zdatnosť, neprítomnosť prebiehajúcej gravidity. (Buss, 2009).

Ďalším faktorom, ktorý ovplyvňuje mužské posudzovanie atraktivity ženskej postavy je symetria. Ako uvádza Démuthová (Démuthová, 2007) z biologického hľadiska je symetrické telo ukazovateľom jeho fenotypickej a genetickej kvality. Výskumy, potvrdzujúce významnosť tohto merítka sa uskutočnili s rôznymi vekovými kategóriami (18-85rokov), profesiami (robotník – lekár), etnikami (Euro – Afro-američania). Hodnotenie sa realizuje prostredníctvom Body Mass Index (BMI) – pomer telesnej váhy k výške. Ak je hodnota BMI v rozmedzí od 18.5 do 24.9, ide o priemernú hmotnosť. Ako naznačujú viaceré štúdie, pomer pásu k bokom a BMI u normálnych žien vysoko korelujú. Démuth uvádza, že podľa evolučne orientovaných epistemológov existujú v našej mysli apriórne, druhovou skúsenosťou aposteriórne získané štruktúry, ktoré spôsobujú pociťovanie krásy, alebo príťažlivosti (Démuth, 2009).

Výskumy jednoznačne potvrdzujú, že pre viaceré signály, ktoré telesný vzhľad ženy sprostredkujú, je najvýznamnejšou mužskou

preferenciou pri výbere partnerky jej fyzická krása. Buss uvádza americkú štúdiu, ktorá zahŕňala všetky generácie počas päťdesiatročného obdobia od roku 1939 do roku 1989. Štúdia merala hodnotu, ktorú prisudzujú muži a ženy rôznym vlastnostiam vyhladených objektov. Vo všetkých prípadoch hodnotili muži fyzickú príťažlivosť ako dôležitejšiu než ženy. (Buss, 2009). Obrovské následky na naše posudzovanie krásy majú mediálne obrazy, ktorými sme neustále bombardovaní. Kenrick a kol. uskutočnili výskum, pri ktorom sa skupine mužov ukazovali fotografie veľmi príťažlivých, alebo priemerne vyzerajúcich žien; muži mali následne vyhodnotiť svoju zaviazanosť voči svojim súčasným partnerkám. Muži, ktorí prezerali fotografie veľmi atraktívnych žien znepokojivo posudzovali vlastné partnerky ako menej príťažlivé, než ako muži, ktorí si prezerali fotografie priemerne vyzerajúcich žien. Napriek tomu, že disponujeme rovnakými vyhodnocovacími mechanizmami, aké sa vyvinuli u ľudí v pravekých dobách, dnes sú tieto mechanizmy umelo stimulované vizuálne presýtenou kultúrou v časopisoch, televízii, billboardoch a pod. muži sa dôsledkom sledovania takýchto obrazov „dokonalosti“ stávajú nespokojnejšími a menej zaviazanými voči svojim partnerkám. Samozrejme, ženy nezaostávajú a pasívne sa neprizerajú – boom a obrovské zisky zažíva kozmetická chirurgia, veľmi častým javom je mentálna anorexia, ženy volia pre svoje skrášľovanie sofistikované, drahé, často krát sebadeštruktívne prostriedky.

Jednoznačne sa ukazuje, že fyzická príťažlivosť má nezastupiteľné výhody – atraktívni ľudia sú viac obľúbení – máme tendenciu ich považovať za inteligentnejších, dôveryhodnejších, psychicky zdravších, priateľskejších, vhodnejších pre partnerstvo, spoluprácu atd. Ako uvádza Démuthová (Démuthová, 2012) do istej miery ide o dôsledok tzv. halo efektu, kedy sa nechávame ovplyvniť pri posudzovaní celej osoby jedinou jej pozitívnou črtou. Atraktivita ženy je predpokladom toho, či sa vydá (resp. nájde partnera) a tiež socio-ekonomického statusu jej partnera. Možno sa oprávnene domnievať, že ženy súperia o mužov s vysokým statusom, ktorí budú schopní investovať do potomkov. Keď si zasa vyberajú partnerky

muži s vysokým statusom, dominuje medzipohlavný výber. Preto si volia partnerky s vysokou reprodukčnou hodnotou (Waist-to-Hip ratio 0.7, BMI, vek, celkové zdravie).

Odporúčaná literatúra

BUSS, D.M.: *Evolution of Desire: Strategies Of Human Mating*. Basic Books, 1995, 51-93.

DĚMUTHOVÁ, S.: Vybrané aspekty atraktivity a ich biologické korene. In ZÁŠKODNÁ, H. (Ed.): *Afiliace 2006 – Webová konference ZSF JU [elektronický zdroj] : sborník příspěvků*. [České Budějovice]: [Jihočeská univerzita], [2007], s. 1-3, ISBN 978-80-7040-962-6. – 1 CD-ROM.

BARBER, N.: *The evolutionary psychology of physical attractiveness: sexual selection and human morphology*. In: *Ethology and Sociobiology* 16, 395-424.

8. Umenie a poznanie. Umenie a neuroveda

Kľúčové pojmy: *kognitivismus, Goodman, kortizol, endorfíny*

Myšlienku, že umenie je hodnotné ako zdroj poznania najsilnejšie presadzoval americký filozof Nelson Goodman: „*Ústrednou tézou mojej knihy je, že umenie sa musí brať vážne ako veda, a to ako spôsob objavovania, tvorby a rozširovania vedenia v širokom slova zmysle rozvoja porozumenia*“. (Goodman 1996, s.114).

Jedným z cieľov kognitívnej estetiky je otázka či, a akým spôsobom sa môžeme učiť z umenia. Hneď v prvej rovine uvažovania, bez nejakej hlbšej analýzy je zrejmé, že z umenia sa učíme – z románov, obrazov, sôch môžeme získať rôzne informácie. Tieto náhodné informácie však nie sú predmetom záujmu nášho skúmania, nie sú integrálnou, ale náhodnou súčasťou diela. Integrálnejší vzťah medzi umením a poznaním existuje podľa G. Grahama v umeleckých dielach, v ktorých sú vedome prezentované nejaké nauky. (Graham, 2004)

Umelci sa snažia často krát priniesť určité poslanstvo. Rozlišujeme umelecké diela, ktoré „len“ niečo prezentujú a diela, ktoré nám sprostredkujú lepšie porozumenie niečoho. Samozrejme, umenie, ktoré nesie poslanstvo je mnohokrát iba propagandou, teda presadzovaním určitej ideológie. Propaganda presviedča pomocou najúčinnnejších prostriedkov, ktoré sú „po ruke“, pri učení ide o presviedčanie pomocou kritického a premýšľavého porozumenia. Umením sa neučíme faktickým informáciám, ani by nemalo byť príťažlivou propagandou, napriek tomu napomáha nášmu poznaniu.

8.1 Kognitivismus

Teórie, ktoré sú vystavané na tvrdení, že umenie je hodnotné, lebo sa ním učíme, označujeme ako „kognitivismus“. Samozrejme, v estetike a teórii umenia sa nájde množstvo opozičných názorov, podľa ktorých je rozširovanie nášho poznania tým posledným, čo patrí k umeniu.

Napríklad americký estetik Douglas N. Morgan je presvedčený, že ak považujeme umenie za zdroj poznania, preceňujeme jeho hodnotu a násilne mu vnucujeme podobu, ktorú nemá. K diskusií o kognitívnom význame umenia sa vyjadril, že napriek tomu, že mnohé diela umeleckých odborov poskytujú rôzne vedomosti, ak by tieto vedomosti určovali umenie, svet by bol ešte úbohejší ako je dnes. (Morgan, 1967)

Morgan argumentuje proti kognitivismu v umení tým, že ak umeniu prisudzujeme poznávaciu úlohu, robíme to preto, lebo sa mylne domnievame, že môžeme voliť iba medzi umením ako zábavou, alebo umením ako náhradou za empirické poznatky. Protiargument na Morganove tvrdenia je k dispozícii minimálne jeden – Morgan bol presvedčený, že kognitívny význam teórie treba vyjadrovať termínmi výrokovej logiky, teda buď ako singulárne, alebo ako univerzálne sudy. Morgan argumentoval pomocou logiky takto:

- Každá pravda musí byť popierateľná.
- Jedno umelecké dielo nemôže popierať druhé.
- Umelecké diela preto nemôžu byť zdrojom nejakého druhu pravdy. (Morgan, 1967)

Kognitivismus v umení však nie je založený na argumentácii výrokovej logiky, umelecké dielo podľa kognitivistických teórií nie je len krásne a zábavné, ale prispieva k nášmu porozumeniu skutočnosti. Hoci, táto teória má oveľa menej prívržencov než napríklad expresivizmus. Ako teda umenie rozširuje naše poznanie a o čo ho rozširuje? Už sme uviedli, že umelecké diela nie sú výkladom teórií ani sumarizáciou faktov, skôr nesú podobu imaginatívnych výtvorov, ktoré sa môžu stať súčasťou bežnej skúsenosti.

Rozhodovanie o tom, čo sa nám páči a nepáči, čo je krásne a čo nie je stredobodom pozornosti teoretického úsilia psychológov umenia, sociológov, estetikov. Dostať sa za hranice filozofickoestetických špekulácií umožňujú súčasné zobrazovacie metódy, ktorými sa dajú zisťovať neuronálne koreláty estetického rozhodovania. (Koukolík, 2006)

8.2 Hudba

Vnímanie či už zvukov, alebo obrazov je u nás ustrojené tak, že zachytáva kontrasty a pohyb na kludnom pozadí. Toto bolo veľmi dôležité z evolučného hľadiska – veď zachytenie pohybu protivníka je pri prežití asi najvýznamnejšie. Keď posadíme medzi amplióny malé dieťa, alebo opicu a v stereo usporiadaní premiestňujeme zdroj zvuku v priestore, pozorujeme otáčanie hlavy smerom k zdroju zvuku. Toto je len názorný príklad ako vnímanie pracuje na princípe kontrastu. Pri evolúcii ešte môžeme chvíľu zostať – na neandertálskom táborisku v Slovinsku sa našla kostná „flauta“, stará približne 50. tisíc rokov, z doby stredného paleolitu. Bola vyrobená pravdepodobne zo stehennej kosti medvedej laby. Má štyri otvory – vzdialenosť medzi druhým a tretím je dvojnásobná oproti vzdialenosti medzi tretím a štvrtým otvorom, čo neprotirečí tvorbe celého tónu, alebo poltónu. Dokonca to naznačuje, že vtedajšia stupnica mala dnešnú podobu. Môžeme usudzovať, že základné hudobné formy sú nejakým spôsobom predurčené neurobiologickým substrátom, ktorý určuje ich formu.

Napríklad aj čínske flauty, ktoré sa datujú medzi 7.tis. a 5700 rokmi pnl. majú osem otvorov v rovnakom usporiadaní ako súčasné zobcové flauty. (Höschl, 116)

Otázne je, aká je evolučná história iniciálneho stavu a procesov vývoja hudobných schopností. Napríklad podľa Millera (2002) sa hudba vyvinula ako nástroj sexuálnej selekcie. Zmyslom takéhoto nástroja je signalizovanie biologickej kvality a získanie partnera. Hagen a Bryant sú zase presvedčení, že hudba je signálnym systémom,

ktorí slúži k vytváraniu koalície a musí mať teda základný sociálny význam. Podľa nich Millerova teória sexuálnej selekcie nevysvetľuje skupinové využívanie hudby. Dunbar (2004) sa nazdáva, že hudba mohla uvoľňovať členom skupín hominidov endorfíny, čím sa uľahčovala spolupráca. Svoju hypotézu overoval na experimente so spievajúcimi a nespievajúcimi členmi kostolného zboru. Hneď po ukončení spevu znášali spievajúci členovia bolestivý podnet lepšie ako tí nespievajúci, z čoho Dunbar vyvodzuje vyššiu koncentráciu mozgových endorfínov (Koukolík, 2006, 189). Zvuk ako nástroj, ktorý pomáha udržiavať sociálnu harmóniu je prítomný napríklad u opíc dželad (*Theropithecus gelada*). Sociálne zvuky (protohudba) nonhumánnych primátov sú inštinktívnejšie, stereotypnejšie ako u ľudí. (Koukolík, 2006)

Už šesťmesačné deti sú schopné rozlišovať celý rad zvukových znakov. Toto tvrdenie potvrdili napríklad výskumy Trehuba a Nakata (2004), ktorí skúmali šesťmesačné deti sledujúce videozáznam svojich matiek, pričom deti sa pozerali na matku dlhšie, keď im spievala a kratšie keď na ne melodicky rozprávala. Deťom bola popritom meraná hladina kortizolu v slinách. Matkin spev mal za následok pokles kortizolu, ktorý pretrvával 25 minút po speve. Melodická matkina reč spôsobila iba čiastočný pokles hladiny kortizolu a jeho hodnota sa rýchlo vrátila na pôvodnú úroveň. Zaujímavosťou je, že napríklad uspávkanky sú transkultúrne podobné – používajú jednoduchú melódiu, opakovanie, podobné tempo. (Koukolík, 2006)

Každý z nás asi pozná pocit, keď nás pri počúvaní určitých hudobných skladieb „mrazí“. Výskumy založené na PET ukázali, že počas tohto mrazenia sa mení frekvencia srdca, dychu, elektromyogram, vysoko sa aktivujú mozgové oblasti, ktoré spracovávajú emócie a odmenu, amygdala, prefrontálna kôra a i. Zaujímavosťou je, že rovnaké oblasti sú aktivované pri euforických podnetoch – pri jedle, sexuálnej činnosti, drogách a podobne. (Blood, Zatorre, 2001)

Podľa viacerých experimentov hudba môže meniť našu náladu (pozri napríklad Panksepp, Bernatzky, 2002; Rauscher, Shaw, 1993)

Podľa výsledkov výskumov Balkwilla a Thompsona sa dokonca zdá, že niektoré emočné podnety v hudbe (pravdepodobne tempo a premeny melódie) môžu byť transkultúrne, čo by znamenalo existenciu vrodenných mechanizmov rozlišovania emócií v hudbe. (Koukolík, 2006).

8.3 Výtvarné umenie

Podľa paleontologických nálezov začali naši predkovia približne pred 50 tis. rokmi v Afrike a 10 tis. rokov neskôr v Európe vyrábať prívesky, náhrdelníky, vyrezávať figúrky z mamutoviny. V Chauvetovej jaskyni vo Francúzsku maľovali približne pred 32 tis. rokmi na skalné steny nádherné obrazy a pokračovali circa ďalších 15 tis. rokov. (Koukolík, 2006). V Austrálii boli objavené maľby, staré takmer 60 tis. rokov. Jednoduchšie umelecké formy pravdepodobne zvládali i neandertálci pred 45 tis. rokmi. Otázne stále zostáva či sa pred 60-50 tis. rokmi stalo niečo významné s našou genetickou informáciou (napr. nejaký druh mutácie) a so stavbou nášho mozgu. Naši predkovia práve vtedy začali objavovať „sebauvedomenie“ a začali sa individuálne vyjadrovať. Dosiaľ nepoznáme ani odpoveď na otázku, prečo s jaskynným maľovaním po približne 15 tis. rokoch prestali.

8.4 Príklady súčasného výskumu

S. Zeki a Kawabata vyhodnocovali špecifickú aktivitu mozgu pri rozhodovaní medzi krásou a škaredosťou a neutrálnym pocitom. Výskum prebiehal tak, že pokusné osoby najprv vyhodnocovali na subjektívnej stupnici pocity, ktoré v nich vyvolávajú obrazy, ktoré im boli ukázané (krásny, neutrálny, škaredý) a potom sa snímala aktivita mozgu pomocou pozitronovej emisnej tomografie pri súčasnej expozícii tých istých obrazov. (Kawabata, Zeki, 2003) Porovnanie aktivácie mozgu pri pozorovaní krásnych obrazov a pozorovaním škaredých obrazov poukazuje na aktivitu ľavostrannej mediálnej

orbitofrontálnej kôry. Porovnanie aktivácie mozgu pri pozorovaní krásnych obrazov s pozorovaním neutrálnych obrazov poukázalo na aktiváciu ľavostrannej orbitofrontálnej kôry, v Brodmanovej oblasti 11 a prednej cingulárnej kôry, v Brodmanovej oblasti 32.

Ako prekvapivé sa ukazuje, že porovnanie krásnych obrazov so škaredými ukazuje na aktiváciu obojstrannej, väčšmi však ľavostrannej motorickej kôry, kým porovnanie aktivácie škaredých obrazov s aktiváciou zodpovedajúcou neutrálnym obrazom žiadnu aktivitu nezisťuje. (Koukolík, 2006). Kontrastu medzi krásnym a škaredým obrazom teda zodpovedá aktivita mediálnej orbitofrontálnej, prednej cingulárnej, parientálnej a motorickej kôry. Orbitofrontálna kôra sa aktivizuje počas vnímania predmetov ktoré sa nám páčia. Čím väčšmi sa nám obraz páči, tým je aktivita orbitofrontálnej kôry vyššia a motorickej kôry nižšia a naopak. (Koukolík, 2006).

Aktiváciu dorzolaterálnej prefrontálnej kôry v priebehu zrakového vnímania krásneho obrazu popísal vo svojej štúdii aj Cela – Conde s kolektívom. Skúmali 8 študentiek neurobiológie, ktoré boli 20 ročné praváčky, bez predošlej skúsenosti s teóriou umenia. Podnetom boli obrazy maliarov v piatich skupinách po 40 obrazov- abstraktné umenie, klasické umenie, impresionistické umenie, postimpresionistické umenie, 160 fotografií krajín, mestských scenérií a pod. podnety, ktoré hodnotili študentky ako krásne aktivizovali ich ľavostrannú dorzolaterálnu prefrontálnu kôru, pričom aktivácia sa tu objavovala 400-1000 ms po prezentácii podnetu, v zrakovej kôre sa objavovala 130 ms po podnete. (Koukolík, 2006).

Výskumy neurovedcov naznačujú, že Brocova oblasť nesúvisí iba s rečou, ale napríklad i s hudobnou syntaxou. S. Koelsch skúmal, ktoré časti mozgu sa aktivizujú pri tzv. falošnom závere v hudbe. Aj výskumy iných autorov potvrdili, že časti mozgu, ktoré spracovávajú slovnú syntax, spracovávajú aj hudobnú. Napríklad Brown so svojim tímom robili výskum, pri ktorom pozorovali regionálne aktivity rôznych mozgových oblastí pri dopĺňaní melódie a dopĺňaní vety „najlepší mesiac pre kurz španielčiny v Peru je september,

pretože...“, „... v Peru je v tomto čase skvelé počasie“. Pri generovaní melódie sa aktivizovali oblasti BA44 a BA22, kým pri generovaní vety sa špecificky aktivizovali BA38, BA39/40. Ostatné aktivizované oblasti boli v oboch úlohách totožné. Brown s kolektívom z toho usúdili, že hudba a jazyk sú na úrovni senzorio-motorických kinestetických oblastí spracovávané rovnako, na úrovni kombinátórneho spracovania komplexných sluchových štruktúr sú spracovávané paralelne a až na úrovni sémantického spracovania sa rôznia. (Höschl, 122) Hudobná sémantika vykazuje s jazykom viac paralel ako sme zrejme očakávali.

Odporúčaná literatúra

KOUKOLÍK, F.: *Sociální mozek*. Praha: Karolinum, 2006, 187-201.

KAWABATA, H., ZEKI, S.: *Neural Correlates of Beauty*, In: *Journal of Neurophysiology*, 2004 vol. 91 no. 4 1699-1705.

ZEKI, S.: *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press, 2000.

LIVINGSTONE, M.L.: *Vision and Art: The Biology of Seeing*. Abrams, 2008.

9. Kreativita

Kľúčové pojmy: *kreativita, asocianizmus, gestaltizmus*

„Umelecký tvorčí proces patril od dávna k tým podivuhodným vnútorným dejom, pre ktoré človek nemal vysvetlenie, a tak s posvätnou úctou hovoril o „vnuknutí Apollóna“ či „bozku Múzy“, o „Ingéniovi“ či „Božskej inšpirácii“ a ešte v renesancii sa umelci považovali za bytosti mimoriadne, obdarené čímisi božským, ak nie priamo za polobohov.“ (Lukavský, 1978, s. 9).

9.1 Pojem kreativita

Pojem kreativita sa zväčša spája s maliarskymi a sochárskymi dielami, komponovaním hudby a písaním básní, alebo románov. Okrem umenia je však ale prítomná aj vo vede a technike. Kreativita je jeden z fenoménom, ktorý spája vedu a umenie. Prácu vedca zvykne charakterizovať ako postup, ktorý je založený na presnosti, množstve experimentov a špecifických vedomostiach. Na druhej strane umelca vnímame ako expanzívneho, toho, kto podlieha náladám a náhlejšej inšpirácii. Ide samozrejme o skresľujúce stereotypy – princípy tvorby sa u vedca a umelca líšia veľmi málo. Umelec pri svojej tvorbe potrebuje, aby ho „kopla múza“, ktorá je ale nevyhnutná aj pre vedca. A zasa – ako vedec venuje množstvo času overovaním hypotéz, aj umelec musí mnohokrát do úmoru prepracovávať svoje dielo, kým je spokojný s výsledkom.

Etymologicky je pojem kreativita utvorený z latinského *creatio*, čo môžeme preložiť ako „tvorba“.

9.2 Z dejín skúmania kreativity

Už starovekí autori sa pokúšali objasniť, prečo sú niektorí jedinci tvoriví a iní nie, a najmä „kde“ kreativita „sídlí“. Najranejšie výklady rozdeľujú myseľ na dve oddelené časti, komory (ktoré ale nemajú nič spoločné s hemisférami mozgu), pričom inšpirácia sa „zjavovala“ v jednej z týchto komôr. Úlohou druhej komory bolo sprostredkovať tieto nové podnety von, či už prostredníctvom reči alebo písma. Tvorivý jedinec bol považovaný za osvieteného bohmi alebo múzami.

Podobne sa na kreativitu nazeralo v celom stredoveku, s tým rozdielom, že hlavným umeleckým motívom bola sláva božia. Akési vzkriesenie tvorivého nadšeného pôsobenia prišlo s nástupom humanizmu a renesancie. Prvé významné bádanie v oblasti tvorivého procesu sa uskutočnilo v roku 18. storočí. Jedným z prvých, ktorí skúmali genialitu významných vedcov a umelcov, bol William Duff. Jeho teória je založená na bio-psycho-sociálnej povahe kreativity. Kvality, ktoré považoval za zásadné pre génia, boli hlavne výsledkom predstavivosti v kombinácii s dobrým úsudkom a vkusom, do úvahy bral aj dedičné vlastnosti. Zaujímavosťou je, že o kreativite sa hovorilo iba v súvislosti s mužmi, k uznaniu ženskej kreativity došlo až omnoho neskôr.

V 19. storočí sa za základ tvorivých schopností pokladá genetická výbava človeka. Do úvahy sa začína brať premostenie medzi oboma hemisférami (*corpus callosum*). Na prelome storočí sa do opozície dostávajú dva prístupy asocianizmus a gestaltizmus. Podľa asocianizmu vychádza kreatívny génus z úsilia o poznanie jednotlivých elementov, naopak podľa gestaltizmu z úsilia o poznanie celku. Asocianista Sir Francis Galton ako prvý vedecky skúmal črty geniality. Tvorivé myšlienky podľa neho vstupujú z nevedomej mysle do vedomej prostredníctvom asociácií. Geniálna

mysel' vykazuje prirodzený intelekt a dispozície, ktoré jedinca neustále nútia prekonávať a riešiť problémy. Galton sa vo svojom výskume venoval dedičnému pôsobeniu – genialita tvorcu sa podľa neho dedí obdobne ako napríklad telesné znaky. Podľa gestaltistov je však tvorivé myslenie dôsledkom vytvárania a zmien gestaltov (mentálnych vzorcov). Tým, že sa jedinec pozrie na gestalt novým spôsobom, odhalí sa tvorivé riešenie problému.

Jeden z prvých autorov, ktorý odmietol predstavu, že dispozíciu na kreativitu dedíme, bol W. James. Podľa neho je kreativita výsledkom spolupôsobenia dedičnosti a prostredia; dokonca prostredie (hlavne výchova) má výraznejší vplyv určujúci schopnosti jedinca, ako gény.

Gestaltisti sa zaoberali hlavne problematikou kognitívnych procesov v priebehu tvorivého myslenia. Max Wertheimer sa odkláňa od pôvodného tvrdenia gestaltistov, že tvorivosť vzniká na základe zmien gestaltov alebo nového pohľadu na ne; gestalty sa podľa jeho teórie formujú a tvoria v zložitejších vzťahoch, ako sú len asociácie. Pre tvorivosť je dôležitejší nový pohľad na celý problém, nie nové usporiadanie jeho častí.

Hlavným zástancom myšlienky, že tvorivé schopnosti predstavujú črtu osobnosti, bol S. Freud. Tieto schopnosti sa skúsenosťami počas života upevňujú, najdôležitejšie sú však skúsenosti jedinca do jeho piateho roku života. Traumatické zážitky z tohto obdobia sa snaží jedinec prekonať, pričom jedným zo spôsobov prekonania môže byť kreativita. Humanistická psychológia pristupovala ku kreatívnemu jedincovi ako k aktívnemu činiteľovi. Jej predstavitelia predpokladali, že tvorivosť sa rozvíja v priebehu celého života. A. Maslow delí tvorivosť na primárnu a sekundárnu. Primárna tvorivosť je zdrojom nových objavov, hry a fantázie, skutočnej originality, myšlienok, ktoré sa odchyľujú od toho, čo práve existuje. Oproti tomu je sekundárna kreativita druhom racionálnej produkcie, ktorou sa vyznačujú mnohí schopní jedinci (predovšetkým vedci). Skutočná kreativita sa vyskytuje iba súhrou primárnych i sekundárnych úrovní osobnosti. Tvorivosť je podľa Maslowa zdravou reakciou na prostredie a dá sa počas života rozvíjať.

9.3 Charakteristiky kreatívnych osôb

Carl Rogers určil tri charakteristiky kreatívneho človeka:

1. otvorenosť voči skúsenostiam, ktorá zahŕňa aj toleranciu voči dvojznačnosti a schopnosť prijímať sporné informácie;
2. schopnosť hodnotiť situácie podľa vlastných, osobných noriem;
3. schopnosť experimentovať s neistými situáciami a zúčastňovať sa ich.

Zároveň delí kreativitu na konštruktívnu a deštruktívnu. Konštruktívna kreativita prináša úžitok spoločnosti a je ňou oceňovaná, deštruktívna sa javí ako zbytočná, „bláznivá“, nepotrebná. Dacey a Lennon (1998) vymedzili desať črt, ktorými možno charakterizovať kreatívneho jedinca:

1. tolerancia voči dvojznačnosti (vnímanie toho, čo je neznámeho ako zaujímavé)
2. stimulačná sloboda
3. funkčná sloboda
4. flexibilita
5. ochota riskovať
6. preferencia zmätku
7. omeškanie uspokojenia (ochota dlhodobo pracovať na svojom projekte bez toho, aby okamžite priniesol úspech)
8. oslobodenie sa od rodových stereotypov
9. vytrvalosť
10. odvaha

Ďalej sú tvoriví jedinci charakterizovaní ako vnímavejší voči existencii problémov, majú o niečo väčšie sklony k emočným poruchám, zároveň ale disponujú väčším sebaovládaním, s ktorým tieto sklony zvládajú; dokážu byť vo svojom myslení analytickí aj intuitívni; uvažujú konvergentne aj divergentne; majú vyššiu priemernú inteligenciu; nebránia sa prijímaniu nových informácií; radi sa hrajú; častejšie spochybňujú status quo; sú nezávislejší na mienke druhých; neradi pracujú s druhými ľuďmi; veľmi často trvajú na svojom navzdory kritike; sú originálnejší. Fascinuje ich asymetria,

zložitost a nezvyčajnosť. Zaujímavou a dosiaľ nie celkom jednoznačne zodpovedanou otázkou je aj vzťah tvorivosti a inteligencie. Podľa Guilforda napríklad tvorivosť rámec inteligencie prekračuje (1950). Guilford zvolil psychometrický prístup, pri ktorom sa zameriaval na výkon skúmaných osôb v úlohách, ktoré obsahujú špecifické aspekty tvorivosti, pričom hodnotil divergentnú produkciu – vytváranie rozmanitých odpovedí, ktoré sú primerané zadanej téme. V takomto chápaní znamená tvorivosť schopnosť tvoriť viac. Podľa Ronalda Finkeho odlišuje tvorivých ľudí od netvorivých vhlad – a síce – konvergentný vhlad, pri ktorom jedinec nachádza pravidelnosť, štruktúru v súbore zdanlivo chaotických údajov a divergentný vhlad, pri ktorom jedinec z určitej zákonitosti, alebo štruktúry vychádza a hľadá, aké rôzne použitia je pre ňu možné nájsť. (Sternberg, 2002).

Pri skúmaní kreativity pretrvávajú nevyriešený rozpor medzi autormi, ktorí považujú za významnejšiu úlohu génov a dedičnosti, a autormi, ktorí väčšmi preferujú vplyv prostredia. Finlay a Lumden (1988) sú napríklad presvedčení, že tvorivosť je predovšetkým funkciou biologických faktorov (génov alebo hormónov), na základe čoho vytvorili evolučnú teóriu kreativity. Biologický model tvorivého procesu predstavil holandský neurofarmakológ David de Wied (1995), ktorý predpokladal, že neuropeptidy ACTH pôsobia ako nástroje, ktoré umožňujú komunikáciu medzi neurónmi a ovplyvňujú potenciál pre aktívny prenos impulzov medzi oboma hemisférami mozgu. Čím je komunikácia medzi neurónmi vyššia a aktívny prenos impulzov vyšší, tým je väčšia kreativita jedinca. Doterajšie výskumy naznačujú, že kreatívne schopnosti zaručuje dobrá komunikácia medzi oboma hemisférami a ich vzájomná vyrovnanosť (Britain, 1985), aj keď v tvorbe výtvarného a hudobného umenia hrá podstatnú úlohu pravá hemisféra. (Podľa niektorých teórií však jedinca, ktorí preferujú používanie ľavej ruky a teda u nich dominuje pravá hemisféra, sú viac kreatívni)

Je známe, že v minulosti bola kreativita spájaná s rôznymi duševnými chorobami. U viacerých známych umelcov, alebo vynálezcov

sa táto teória aj potvrdila. Častým ochorením bola predovšetkým maniodepresívna psychóza. Predpokladá sa, že napríklad Goya a Da Vinci trpeli schizofréniou). Na základe výskumov z tejto oblasti sa dospelo k názoru, že maniodepresivita v istej miere môže viesť k vyššej tvorivosti, ale intenzívne prejavy tohoto ochorenia sú pre kreativitu kontraproduktívne. (Eysenck, 1995)

Ako je to so stabilitou kreativity počas jednotlivých období života? Podľa psychoanalytických teórií kreativity je najvýznamnejšie obdobie do piatich rokov jedinca. Viacerí autori čerpali zo životopisných údajov slávnych tvorivých osobností. Napríklad Wayne Dennis považuje za vrcholné obdobie kreativity u umelcov vek okolo štyridsiateho roku. Podľa Neugartenovej teórie pokles kreativity v staršom veku nie je spôsobený starobou samotnou, ale kultúrnymi stereotypami, ktoré so sebou starnutie prináša. Z výskumov Daceyho a kolektívu (1989) vyplynulo, že v priebehu života je možné vystopovať šesť rozhodujúcich období:

obdobie do piateho roku, 2.počiatočné roky dospievania, 3.raná dospelosť (okolo 20 rokov), 4. obdobie okolo 30 rokov,5.začínajúcich 40 rokov, 6.vek od 60 do 65 rokov. Gardner (1991) udáva ako kritickú dobu pre uvoľnenie alebo zablokovanie umeleckej kreativity obdobie medzi druhým a siedmym rokom.

Zaujímavé sú aj skúmania medzipohlavných rozdielov v súvislosti s kreativitou. Zdá sa, že ženy sú menej kreatívne v hudbe a maliarstve, v literatúre a divadelnom umení sa mužom vyrovnávajú. Výrazne dominujú napríklad v baletе. Otázne je, nakoľko je to prejavom vrodených predispozícií a nakoľko prejavom naučených rodových stereotypov.

Okrem týchto charakteristík sa autori zameriavajú aj na význam vonkajších faktorov, ktoré prispievajú k tvorivosti. Podľa Mihala Csikszentmihalyiho (1988) nemôžeme kreativitu študovať tak, že osoby izolujeme od spoločenského a historického kontextu, v ktorom tvoria. Csikszentmihalyi (1996) tvrdí, že pri skúmaní tvorivosti treba brať do úvahy jednak *odbor tvorby* (malba) a aj *sociálne pole* (sociálny kontext, ktorý zahŕňa vzťahy s kolegami

v odbore, aj širšiu spoločnosť). Prostredie, ktoré spoluformuje tvorivosť môžeme rozdeliť na mikrospoločenské (rodina, priatelia) a makrospoločenské (vzdelanie, kultúra, politické prostredie). V rozvoji kreatívneho potenciálu zohráva nepochybne významnú úlohu rodina. Ukazuje sa, že rodičia tvorivých detí používajú vo výchove menej fixných pravidiel správania a berú svoje deti ako autonómnych jedincov.

Deti, ktoré pochádzajú z rodín, kde je riziko tabu, môžu byť bystré, ale najskôr sa nebudú vyznačovať mimoriadnou tvorivosťou (Albert, 1996). Ako dôležitý moment sa ukazuje byť humor a používanie špecifického rodinného slovníka. Podporné rodinné prostredie nie je však podmienkou pre rozvoj tvorivosti. Často krát k nemu môžu prispieť práve disharmónia, rodinné konflikty alebo osamelosť (Albert, 1992; MacKinnon, 1992; John-Steinerová, 1997). Dacey uvádza, že tvoriví ľudia prežívajú v detstve viac traumatických zážitkov (Dacey a kol., 1989). Gardner zistil, že kreatívne osoby vyrastajú v relatívne chladnom rodinnom prostredí, kde absentuje nežnosť a vrelá starostlivosť o dieťa. Dean Simonton (1994, 1997) zvažuje okrem rodinného a kultúrneho prostredia, ktoré formuje kreatívneho jedinca aj historické hľadisko. Howard Gardner (1993) sa podobne ako Simonton pokúsil zobrať pri svojom výskume do úvahy aj historické súvislosti doby, v ktorej sa skúmaní jedinci (Gardner urobil hĺbkovú štúdiu 7 kreatívnych osôb) rozvíjali a tvorili. Výsledkom jeho výskumu je, že skvelí tvorcovia boli na správnom mieste v správnom čase, teda v dobe, ktorá priala revolučnej zmene.

Odporúčaná literatúra

- STERNBERG, R. J.: *Kognitívni psychologie*. Praha: Portál, 2002.
- GARDNER, H.: *Changing Minds: The Art And Science of Changing Our Own And Other People's Minds*. Harvard Business Press, 2006.
- RUNCO, A.M.: *Creativity: Theories and Themes: Research, Development, and Practice*. Academic Press, 2010.

10. Problém pochopenia

Kľúčové pojmy: *Steinberg, Escher, Amesova inštalácia*

10.1 „Čítanie“ umeleckého diela

Ako uvádza Gombrich v *Art and Illusion*, umenie netvorí len autor, ale i vnímateľ jeho diela (on hovorí v tejto súvislosti psychológii obrazového znázorňovania o maliarovi a tom, kto jeho obrazy pozoruje). Ak chceme teda zmysluplne hovoriť o umení, nesmieme podľa neho zabúdať na to, že je to proces tvorby diela a aj jeho „čítania“, respektíve interpretácie, porozumenia. (Gombrich, 1960)

Pozrime sa na chvíľu podrobnejšie na „čítanie“ vizuálneho zobrazovania. Kľúčovú úlohu tu zohrávajú najmä predošlé znalosti a konvencie, ako ukazuje Gombrichova štúdia o komunikácii vizuálneho zobrazovania. Američania vypustili v roku 1972 do kozmu sondu Pioneer 10, na ktorej bola umiestnená doštička s posolstvom mimozemským civilizáciám. Jednoduché zobrazenie (postava muža a ženy, slnečná sústava) malo prípadným nálezcom ukázať, ako vyzerajú bytosti, ktoré vyslali sondu a znázorniť slnečnú sústavu spolu s našou planétou. Otázne však zostáva, čo nálezca na obrázku skutočne uvidí. Ako by čítal zdvihnutú pravú ruku muža, ktorá symbolizuje pozdrav? Na základe vlastných skúseností a konvencií by tomuto gestu nerozumeli ani mnohí obyvatelia našej Zeme (Indovia, alebo Číňania). Odkiaľ by sa mal nálezca dovtipiť že ide o dve rôzne schémy – muž a žena a slnečná sústava.

10.2 Úloha pamäte

Úlohu poznatkov, pamäte, skúseností si pri pokuse čítať nejaké zobrazenie najlepšie uvedomíme, práve vtedy, keď nám budú k interpretácii chýbať, podobne ako prípadnému mimozemskému nálezcovi. (Mikš, 2010).

Rolu pamäte a predošlej skúsenosti zdôrazňoval americký predstaviteľ pragmatizmu W. James, podľa ktorého keď napríklad čítame nejaký text, mnohé z toho, o čom sa domnievame že čítame, nám sprostredkováva naša pamäť. Tak prehliadame tlačové chyby a preklepy, lebo si predstavujeme správne písmená, hoci vidíme chybné. Podobne ako James i Gombrich si uvedomoval významnú úlohu predošlých poznatkov a skúseností, najmä keď počas druhej svetovej vojny monitoroval vysielanie zahraničného rozhlasu pre BBC. Mnohé nepriateľské vysielania boli zle počuť a tak sa cvičil v interpretovaní ťažko počuteľných útržkov hovorov (Mikš, 2010).

„Aby ste počuli, čo sa povedalo, museli ste vedieť, čo sa asi mohlo povedať. Takže ste si vybrali zo svojej znalosti možnosti určitej kombinácie slov a snažili sa ich premietnuť do začutých zvukov. Potom nastal dvojaký problém – myslieť na možnosti a zachovať si kritickú schopnosť. Takže ten, kto sa nechal uniesť predstavivosťou, kto mohol počuť akékoľvek slová, ten sa nemohol hry zúčastniť. Museli ste si zachovať pružnú projekciu, zostať schopní vyskúšať nové alternatívy a pripustiť možnosť porážky. Najvzrušujúcejším zážitkom bolo, že akonáhle sa vaše očakávanie ustálilo a upevnilo, prestali ste si uvedomovať vlastnú činnosť zvuky zapadali na správne miesta a premenili sa na očakávané slová. Tento účinok sugescie bol taký silný, že pokiaľ ste si chcel u kolegu overiť svoju interpretáciu, zásadne ste mu ju vopred nesprostredkovali. Očakávanie vytváralo ilúziu.“ (Mikš, 2010)

Zaujímavým príkladom ilúzie je aj známa inštalácia Adelberta Amesa ml., ktorá sa skladá z troch kukátok, ktorými sa dá jedným okom pozeráť na tri predmety umiestnené v určitej vzdialenosti. Predmet v každom kukátku vyzerá ako stolička z kovových

trubiek, ale keď divák poodstúpi od kukátka a pozrie sa na predmety z iného uhla, zistí, že iba jeden je skutočne stolička. Druhý je zakrivený kosý objekt a tretí predmet dokonca ani nebol celistvý, išlo iba o rôzne drôty pred kulisou, na ktorej bolo namaľované to, o čom sa pozorovateľ domnieval, že je sedadlo stoličky. Zaujímavosťou tejto ilúzie je jej vytrvalosť – ovláda pozorovateľa i potom, čo sa dozvedel skutočnosť, lebo keď sa diváci vrátili naspäť ku kukátkam, ilúzia pretrvala, napriek ich vôli. Podľa Gombricha je to tak preto, že existuje len jeden spôsob interpretácie vizuálneho modelu, ktorý máme pred sebou, k ostatným sme takpovediac slepí, pretože si ich nedokážeme predstaviť. Veď na rozdiel od stoličky nemajú dané nepravidelné predmety nijaké meno a miesto v našej skúsenosti. Gombrich poznamenáva, že z najrôznejších možných tvarov si vždy vyberieme ten, ktorý poznáme. (Gombrich, Art and Illusion)

Proces vnímania umeleckého diela (samozrejme, nielen toho) vyžaduje neustálu aktivitu na pozadí našich skúseností, stále si overujeme svoje domnienky. Gombrich v tejto súvislosti používal príklad s plátnom Wivenhoe Park, od anglického maliara Johna Constabla, ktorému by sme neporozumeli, bez domnienky, že tráva je zelená a na plátne nie sú zobrazení liliputáni, ale postavičky, ktoré sa nachádzajú v diaľke a podobne. Čo je dôležité – všetky interpretácie do seba zapadajú a navzájom sa podporujú a my tak pred sebou máme súdržný obraz.

10.3 Nejednoznačné interpretácie

V umení ale často krát ide i o to, vylúčiť takéto jednoznačné interpretácie. Stačí si spomenúť na Escherove, alebo Steinbergove obrazy – na to, aby sme si uvedomili ktorá ruka kreslí druhú nemáme nijaký kľúč, správne sú všetky interpretácie, ale žiadna nie je súdržná aké taká. František Mikš prirovnáva tieto zámerne nejednoznačné interpretácie k filozofickým paradoxom (Mikš, 2010).

Znáмым a radikálnym pokusom o vylúčenie iba jedného spôsobu interpretácie obrazu bol kubizmus. Kubisti sa snažili pôsobenie

perspektívy, farieb a tieňovania prispôbiť tak, aby nevznikla vzájomná interakcia, ale skôr stretnutie, ktoré viedlo k mŕtvemu bodu. Napríklad Picassove Zátiašie zobrazuje jednotlivé predmety tak, aby odporovali akejkoľvek skúške súdržnosti. Vždy keď sa usilujeme vidieť džbán ako trojrozmerný predmet narazíme na nejaký nesúlad, ktorý nás núti začať znovu, čím nás vlastne autor udržuje v napätí nekonečnej interpretácie a nikdy nedospievame k jednej súdržnej a konečnej interpretácii. Ako poznamenáva Mikš, naša schopnosť čítať obraz bude zamestnaná dovtedy, dokým budeme ochotní hrať s umelcom túto hru. (Mikš, 2010).

K uvedenému problému interpretácie sa vyjadroval i filozof K.R. Popper, ktorý sa síce nevenoval explicitne umeniu, ale jeho téza, že neexistuje nezaujaté pozorovanie je aplikovateľná i na vyššie tematizovaný fenomén. Každé pozorovanie je podľa neho cielená aktivita, ktorá je riadená tzv. horizontom očakávania – niet pasívnej skúsenosti, niet vnímania mimo kontext očakávania. Hypotéza podľa neho vždy predchádza vnímanie. Intelektuálne a aj umelecké štruktúry sa utvárajú a menia postupne, nie naraz, čím protirečí modernistom a prívržencom nezávislého myslenia podľa ktorých spoločenské štruktúry vznikajú naraz a podľa určitého plánu. Podľa Poppera nemôžeme začínať čokoľvek od začiatku, oslobodení od minulosti – aj umelci, ktorí sa nazdávajú, že sa vracajú k počiatkom uchopujú informácie v rozvinutom štádiu. Vo všetkom čo robíme a sme je prítomná celá minulosť. (Popper, 1995) Nemôžeme sa od nej odtrhnúť. (Na tento problém upozornil napríklad ja Gadamer, keď analyzoval pozitívnu rolu predsudku tradície – pozri bližšie jeho spis Pravda a metóda). Tradícia sa tak stáva veľmi významným pozadím a zároveň i východiskovým bodom našej aktivity, aj keď by sme sa ňou chceli s danou tradíciou kriticky vyrovnáť, ako tomu býva v umení a vede často zvykom.

Popper, podobne ako jeho priateľ Gombrich verili, že neexistujú dve kultúry – racionálna vedecká a iracionálna estetická, ale len jedna. Vedec, i umelec vychádzajú z dostupných znalostí, využívajú intuíciu a predstavivosť, ktoré podrobujú kritickej kontrole. (Mikš, 2010)

Odporúčaná literatúra

- MIKŠ, E.: *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám. Barrister & Principal*, 2010, 54-69.
- POPPER, K.R.: *An Unended Quest*. Routledge, 2002.

11. Význam krásy a umenia v našom živote

Kľúčové pojmy: *terapia, arteterapia, úžitkové umenie, design*

11.1 Terapia

Čo vlastne očakávame od umenia? Prečo mu venujeme svoju energiu, čas, peniaze? Odhliadnuc od jeho poznávacej funkcie, zvyčajne očakávame krásny zážitok, uvoľnenie, hru, ale nezriedka i terapeutické pôsobenie. Umenie sa čoraz viacej využíva pri liečení duševných porúch, stáva sa dôležitým terapeutickým nástrojom. Láska k hudbe, obrazom, divadlu vzbudzuje dôveru a pozornosť, aktivizuje cítenie. Tvorí sa tak výnimočný vzťah, v rámci ktorého prebieha všetko inak, než vo svete každodennej všednosti. Umením si odraďujeme rôzne pocity a pnutia, zbavujeme sa negatívnych tendencií mysle.

Psychoterapia umením je zvyčajne doplňujúci prostriedok liečby, pričom terapeutické umelecké techniky sa dajú používať individuálne aj skupinovo. Medzi najznámejšie a najvýraznejšie pôsobiace patria tieto druhy psychoterapie umením:

Arteterapia, muzikoterapia, psychogymnastika, psychopantomíma, choreoterapia, biblioterapia, psychodráma, drámaterapia, filmoterapia a terapia pomocou digitálneho umenia.

Arteterapia – ide o terapiu výtvarným umením, aj keď názov arteterapia nie je práve najvýstižnejší („art“ znamená umenie všeobecne). Prostriedkami arteterapie sú kreslenie, maľovanie a modelovanie. Touto cestou sa uvoľňujú skryté tvorivé sily, osobnostné

črty a postoje. Proces výtvarnej tvorby odpútava jedinca od chorobných myšlienok, rozvíja v ňom nové záujmy a podnecuje chuť k životu. A čo je podstatné – vôbec nezáleží na estetickej hodnote výtvoru (rovnako je to pri ostatných umeleckoterapeutických technikách). Výtvarnou činnosťou sa klientovi skôr podarí vyjadriť niečo, čo nedokáže podať do slov. Arteterapia plní teda komunikačnú funkciu, je prostriedkom citového odraďovania, sebarealizácie – klient nadobúda objektívne i subjektívne poznanie. Činnosť prebieha najčastejšie skupinovo – účastníci dostanú výtvarné potreby a za úlohu vyjadriť určitú tému graficky; následne vyjadria na čo sa sústredili najviac, čo prežívali, čo chceli odkomunikovať a pod. Zvyšok skupiny je do debaty zapojený tiež – ostatní členovia terapie sa pokúšajú uhádnuť, čo chcel autor vyjadriť, do obrazu sa premietajú predstavy ostatných o danom klientovi-tvorcovi, čím sa stáva médium, pomocou ktorého môžu ostatní naznačiť klientovi názory naň, prítomné sú i vlastné problémy bez ohľadu na problémy autora obrazu, t.z. výtvoru skupiny sú východiskom pre ďalšiu a ďalšiu psychologickú prácu. (Kulka, 2008)

Muzikoterapia – terapia hudbou má dlhé dejiny, keďže už staroveké civilizácie pripisovali hudbe zvláštny psychologický význam. Cieľom hudobnej terapie je prebudiť klientovu emocionalitu, odraďovať ho od strasujúcich zážitkov, podnietiť jeho fantáziu, komunikáciu na neverbálnej úrovni, odstrániť citové napätie, obohatiť klienta o nové zážitky, zvyšovať jeho estetickú citlivosť a harmonizovať psychický život. Muzikoterapia sa môže realizovať dvoma spôsobmi – hudobnou tvorbou a počúvaním hudby. Často krát sa kombinuje s inými umeleckoterapeutickými technikami, napríklad s tanečnou terapiou, alebo divadelnou terapiou. Hudobná terapia prebieha individuálne aj skupinovo. Pri produktívnej muzikoterapii improvizujú klienti na hudobné nástroje, spievajú, prípadne predvádzajú hudobno-tanečné kreácie. Podstatou je, aby sa tvorca – klient odraďoval, seব্যয়adřil, komunikoval. Pri terapii posluchom existuje opäť viacero techník – komunikatívne, reaktívne, regulatívne; terapeut sa môže klienta pýtať, čo hudba vyjadruje;

spoločné počúvanie aktivizuje pocit zdieľania, buduje vzájomnú dôveru. Pre názornosť spomeňme ešte zopár skladieb, ktoré sa zvyknú pri muzikoterapii používať – napríklad Beethovenova Romanca pre husle a orchester Fdur, op.50, vybrané Mozartove symfónie, Vltava a i. pričom vždy sa vyberá hudba, ktorá má tendenciu vyvolať silné citové reakcie.

Terapeut pomocou hudby diagnostikuje klienta, odkrýva jeho emocionalitu, estetické preferencie, úroveň inteligencie, rýchlosť reakcií. Tento druh terapie pomáha pacienta odreagovať, harmonizovať, rozvíjať záujmy, vedie k úvahám o sebe, okolí, živote a podobne.

Psychogymnastika – pri tejto terapeutickej metóde sa využíva pohyb ako prostriedok sebauvoľnenia a komunikácie. Klienti si precvičujú správne držanie tela, potom si postupne precvičia a uvoľnia celé telo, pričom si uvedomujú pocit napätia a uvoľnenia, kontakt s druhými. Psychogymnastika môže prejsť do psychopantomímy, ktorá je väčšmi zameraná na fantáziu zobrazovaním rôznych dejov pohybom. Témy pantomimických scénok sú rôzne – klienti môžu zahrať bežné situácie ako napríklad predávať a nakupovať, vybrať a odovzdať dar, alebo môže ísť o témy medziľudských konfliktov – vzdať sa niečoho cenného, krivda, konflikt na pracovisku a podobne.

Biblioterapia – terapia čítaním. Ide o liečenie duševných chorôb vhodne naprogramovaným čítaním, pričom výber literatúry musí zodpovedať záujmom a schopnostiam klienta – nesprávny výber môže zdravotný stav ešte zhoršiť. Pri tomto type terapie vystupuje väčšmi do popredia racionálny aspekt, rozvíja sa imaginácia, aktivizuje emocionalita, katarzia. Terapia opäť prebieha buď individuálne, alebo skupinovo. Pacienti konfrontujú vlastné problémy, hľadajú riešenie, v literatúre nachádzajú vzory správania, prekonávajú citovú izoláciu atd.

Psychodráma – improvizovaná dramatizácia deja, ktorý je vedecký psychologickými zámermi, pričom psychologický prejav klienta je nepripravený a vždy sa týka jeho osobného života. Prostriedkami

tejto terapie sú javisko, protagonista, režisér, pomocní herci a publikum. Významným momentom je priviesť herca-pacienta k tomu, aby bol na javisku tým, čím je i v skutočnosti. Réžiu má v rukách psychoterapeut – pozoruje scénu, zasahuje do nej, nabáda klienta k výraznejšiemu prejavu, v prípade potreby požiada opakovanie vybraných pasáží, alebo navrhuje iné verzie priebehu hry a podobne.

Cieľom psychodrámy je predovšetkým zlepšiť sociálne interakcie a interpersonálnu inteligenciu, nadobudnúť schopnosť uvoľniť sa, zvládať emócie, zmeniť nekonštruktívne správanie, rozšíriť repertoár úloh pre život, nadobudnúť schopnosť spontánneho správania, rozvinúť predstavivosť, posilniť sebadôveru a i.

Filmoterapia – terapia, počas ktorej sa klientovi premieta film, ktorý má podobné využitie ako kniha v biblioterapii, pričom film používa vizuálne obrazy a zvuky. Novinkou posledných rokov je terapia pomocou digitálneho umenia, kde nám technika digitalizácie umožňuje realitu nielen zaznamenávať, ale ju aj rôzne spracovávať, čím sa násobia možnosti klienta tvorcu aj konzumenta. (Kulka, 2008).

1.1.2 Úžitkové umenie

Okrem toho, že umenie plní terapeutickú funkciu, nemožno mu odoprieť jeho najstarší prejav – úžitkovú funkciu. Termín úžitkové (aplikované) umenie sa používa pre umelecké prvky, ktoré sú prítomné v predmetoch každodennej potreby. Jeho funkciou je spríjemňovať používanie bežných vecí (hrnček, pero, dámska kabelka, stolička, atď), pričom sa aktivizuje fantázia používateľa. K jednotlivým druhom úžitkového umenia radíme: sklárske umenie, architektúru, šperkárске umenie, módnú tvorbu, nábytkárstvo, umelecké kováčstvo a i. Obklopujeme sa predmetmi, ktoré sú nielen užitočné, ale sa nám i páčia, lahodia nášmu oku. Na tomto princípe stavíme a zariaďujeme domy, budujeme verejné priestranstvá, vyberáme si oblečenie (nielen aby chránilo pred poveternostnými podmienkami ale aj – často krát predovšetkým – bolo krásne, dobre zladené, zaujalo). Samostatnou kapitolou sú reklamné prostriedky

(plagát, inzercia, prospekt, priemyselná grafika), ktorých primárny cieľ je upútať pozornosť. Najmasovejší reklamný prostriedok je obal, ktorý plní nezastupiteľnú úlohu pri predaji výrobkov. O dôležitosti jeho estetickéj úpravy niet pochýb.

Odporúčaná literatúra

EDWARDS, D.: *Art Therapy*. SAGE Publications Ltd, 2004.

DEE, C.: *To Design Landscape: Art, Nature and Utility*. Routledge, 2012.

Literatúra

- BARBER, N.: The evolutionary psychology of physical attractiveness: sexual selection and human morphology. In: *Ethology and Sociobiology* 16, 395-424.
- BLAŽEK, B., OLMROVÁ, J.: *Krása a bolest*. Praha: Pyramída, 1985.
- BLAŽEK, V., TRNKA, R.: *Lidský obličej*, Praha: Karolinum, 2009.
- BUSS, D.M.: *Evolution of Desire: Strategies Of Human Mating*. Basic Books, 1995.
- CROCE, B.: *Breviř estetiky*. Praha: Orbis, 1927.
- DÉMUTH, A.: Intuícia ako výpočet so zastretým algoritmom riešenia? In: *Kognitívni veda dnes a zíttra*. Liberec: Nakladatelství Bor, 81-87, 2009.
- DÉMUTH, A.: *Čo je to farba?* Bratislava: Iris, 2005.
- DÉMUTH, A.: *Teórie percepcie*. Trnava: FFTU, 2013.
- DÉMUTHOVÁ, S.: Vybrané aspekty atraktivity a ich biologické korene. In ZÁŠKODNÁ, H. (Ed.): *Afilie 2006 – Webová konferencia ZSF JU [elektronický zdroj] : sborník príspevků*. [České Budějovice]: [Jihočeská univerzita], [2007], s. 1-3, ISBN 978-80-7040-962-6. – 1 CD-ROM.
- DÉMUTHOVÁ, S.: Zabudnite na výchovu – šetríte deťom na plastiku! alias Oblíbení pekní bitkáři. In: *Ostium*, 2012, č.1, <http://www.ostium.sk/index.php?mod=magazine&act=show&aid=401>.
- DENNETT, D.C.: *Záhada ľudského vedomia*. Bratislava: Europa, 2008.
- DOČKAL, V.: *Zaměřeno na talenty*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005.
- FINK, B., PENTON-VOAK, I.: Evolutionary Psychology of Facial Attractiveness, In: *Current Directions in Psychological Science*, vol. 11 no. 5 154-158, 2002.
- FLAVIOS, E.: Život Apollónia z Tyany. In: *Antická knihovna. O cizích osudech*. Praha: Odeon, 1972.
- GADAMER, H.G.: *Pravda a metoda I*. Praha: TRIÁDA, 2010.
- GARDNER, H.: *Changing Minds: The Art And Science of Changing Our Own And Other People's Minds*. Harvard Business Press, 2006.
- GAUTHIER, I., BEHRMANN, M., TARR, M.J.: Can face recognition really be dissociated from object recognition? 1999, <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10471845>
- GREGOR, T.A.: *Gender in Amazonia and Melanesia*. University of California Press, 2001.

- HÖSCHL, C., ŠPANIEL, F.: Umění a (neuro)věda. In: In: Kognitivní věda dnes a zítra. Liberec: Nakladatelství Bor, 113-127, 2009.
- INGARDEN, R.: Umělecké dílo literární. Praha: Odeon, 1989.
- KANWISHER, N., YOVEL, G.: The fusiform face area: a cortical region specialized for the perception of faces. 2006, <http://web.mit.edu/bcs/nklab/media/pdfs/RSTB20061934p.pdf>
- KAWABATA, H., ZEKI, S.: Neural Correlates of Beauty, In: Journal of Neurophysiology, 2004 vol. 91 no. 4 1699-1705.
- KOUKOLÍK, F.: Sociální mozek. Praha: Karolinum, 2006.
- KULKA, J.: Psychologie umění. Praha: Grada, 2008.
- MIKŠ, F.: Gombrich . Porozumět umění a jeho dějinám. Barrister & Principal, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M.: Oko a duch a jiné eseje. Praha: Obelisk, 1971.
- MORGAN, D.N.: Must Art tell the Truth? In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1):17-27, 1967.
- MÜLLER- FREIENFELS , R.: Psychologie der Musik. Berlin: Ch. S. Vieweg, 1936.
- PERNIOLA, M.: Estetika 20. století. Praha: Karolinum, 2000.
- POPPER, K.R.: An Unended Quest. Routledge, 2002.
- RHODES, G., SIMMONS, L.W., PETERS, M.: Attractiveness and sexual behavior. In: *Evolution and Human Behavior*, 2005.
- SACKS, O.W.: Antropoložka na Marsu: Sedm paradoxních příběhů. Praha: Mladá fronta, 1997.
- SCUTT, D., MANNING, J.T.: Symmetry and ovulation in women. 1996. <http://humrep.oxfordjournals.org/content/11/11/2477.full.pdf>
- SCHOPENHAUER, A.: O kráse a umění. Bratislava: Kalligram, 2007.
- STERNBERG, R. J.: Kognitivní psychologie. Praha: Portál, 2002.
- WOLF, N.: Mýtus krásy. Bratislava: Aspekt, 2000.



Mgr. Renáta Kišoňová, PhD.

Kognitívna estetika

Vysokoškolská učebnica
Vydanie prvé

Recenzenti
Prof. PhDr. Silvia Gáliková, CSc.
Mgr. Jaroslav Šajgalík, PhD.

Jazyková korektúra: Mgr. Bc. Michal Zvarík, PhD.
Grafická úprava a sadzba © Ladislav Tkáčik

fftu

Vydavateľ
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
filozofia@truni.sk, fff.truni.sk

© Renáta Kišoňová, 2013
© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013
ISBN 978-80-8082-636-9