

MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

A Magyar Tudományos Akadémia
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

Tartalom

Bevezető. Esztétikai tapasztalat (<i>Bárány Tibor – Valastyán Tamás</i>)	5
----------------------------------------------------------------------------	---

FÓKUSZ

ANTAL ÉVA: A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában	11
VALASTYÁN TAMÁS: Visszhangok. A művészet kettős múltjáról	28
WEISS JÁNOS: Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával	51
DARIDA VERONIKA: A találkozások filozófiája	64
FEKETE KRISTÓF: Néma művészet, beszédes esztétika	75
BÁRÁNY TIBOR: Az esztétikai normativitás három modellje	96
GOLDEN DÁNIEL: A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat	114
ILLÉS ANIKÓ: Művészeti élmény, esztétikai ítélet	130

VARIA

SZUMMER CSABA – HORVÁTH LAJOS: Adalékok az álom fenomenológiájához	149
SIPOS ANDREA: Claude Romano evenmenciális hermeneutikája	172

DOKUMENTUM

FRAZER-IMREGH MONIKA: A szerelmes elégiáktól Epiktétosig Angelo Poliziano levelezése Giovanni Pico della Mirandolával	191
Angelo Poliziano – Giovanni Pico Della Mirandola: Levelek	199

SZEMLE

JAKAB KRISZTIÁN: Frazer-Imregh Monika: <i>Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban</i>	
CSEHY ZOLTÁN: Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai	212
MIKÁCZÓ ALEXANDRA: A piszoáron innen és túl	215

IN MEMORIAM

TAKÁCS ÁDÁM: Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola	221
E számunk szerzői	237
Summaries	241

Művészeti élmény, esztétikai ítélet

I. BEVEZETŐ

Tanulmányomban a művészetpszichológia mai helyzetét, legfontosabb kutatási programjait és eredményeit szeretném bemutatni – elsősorban nem pszichológusok számára. A teljes tudományterület helyett ez alkalommal kimondottan az empirikus módszerekkel dolgozó kutatók tevékenységére fogok koncentrálni. A kísérleti (azaz empirikus) pszichológia művészettel kapcsolatos kérdései gyakran mély összefüggésben állnak a pszichológia történeti mérföldköveivel, az elméleti és módszertani megújulásokkal, de nem minden esetben. Arra vállalkozom, hogy átfogó – bár a műfaji korlátokból adódóan szükségképpen részleges – betekintést nyújtsak a visszatérő kutatási dilemmákba, a tényleges kutatási kérdésekbe, valamint reflektáljak a módszertani bravúrok ígéreteire és korlátjaira.

II. EMPIRIKUS ESZTÉTIKA

A művészetpszichológiának számos elméleti és módszertani változata létezett és létezik mind a mai napig. A tudományterület története egyidős a pszichológia történetével. A pszichológia rendkívül tág horizontú diszciplína, beleértve a módszertani megfontolásokat is (Bodor 2013. 8). Tanulmányomban csak az úgynevezett kísérleti pszichológiára támaszkodó, azaz a művészeti jelenségek vizsgálata során empirikus módszereket alkalmazó irányzattal fogok foglalkozni, amely a művészetpszichológiának csupán az egyik részterülete.

Ahogy mondani szokás, a pszichológiának hosszú múltja és rövid története van. A „hosszú múlttal” a gondolkodás történetének kezdeteire szoktak utalni. Már az elsőként jegyzett kérdések között is szerepeltek olyanok, amelyek a művészetre vonatkoztak (lásd például Arisztotelésznél a műbefogadás során átélt katarzist), mi több, még ma is elsősorban ezeknek a kérdéseknek a különféle változatai foglalkoztatják a művészet pszichológus kutatóit.

A „rövid történettel” ugyanez a helyzet: a lélektan tudományos alapokon álló, önálló diszciplínává válásának első lépéseiben a kutatók már aktívan vizsgálták

a műalkotások és a szépség befogadásának körülményeit. Az észlelés kapcsán például ilyen kérdések merültek fel: Miért van az, hogy ha egy teljesen sötét szobában meggyújtunk egy gyertyát, akkor valamennyire világos lesz, ám ha ugyanebben a szobában meggyújtunk még egy gyertyát, akkor világosságélményünk nem nő a duplájára? A presszókávéba helyezett egy, kettő vagy négy kockacukor édességélménye hasonlóképpen nem áll egyenes arányban az eredeti cukor mennyiségével. Hogyan lehet ezt a jelenséget megragadni? Esetleg pontos mérésekkel lekövetni? A korai kísérleti lélektan ilyen kérdésekre keresett válaszokat, s a kutatók a természettudományok, jelesül a fizika példájára támaszkodva tapasztalaton alapuló kutatási eljárások kidolgozásába kezdtek. A kulcskérdés a mérés, mérhetővé tétel volt, s a módszer a kísérlet (Pléh 1992). Azért állítom, hogy a művészetpszichológia története egyidős a pszichológia történetével, mert abban a pillanatban, ahogy a 19. század második felében megszületett a kísérleti lélektan, azaz amikor Wundt kiírta az ajtajára (a filozófia tanszéken), hogy „Kísérleti pszichológiai laboratórium”, és kortársaival elkezdett kísérleti módszereket kidolgozni, a pszichofizikai vizsgálatokban már ott találjuk ezeket a kérdéseket: Miért van az, hogy az egyik forma jobban tetszik, mint a másik? Vagy egyik szín inkább kedvére való a nézőnek, mint a másik? A tetszés (a preferencia) mértéke már az első mérendő tényezők egyike volt. Az empirikus esztétika (*empirical aesthetics*) születése ehhez a fordulathoz köthető, amikor is az ún. „alulról jövő esztétika”, vagy másképpen fogalmazva az egyediből az általánosra következő gondolkodás teret nyert a művészet vizsgálata során.

A kutatók azóta is rendületlenül mérik az emberek reakcióit, s mint a szalámit szeletelik az emberi aktivitásokat jól operacionalizálható aspektusokra. A személyi tevékenységei, gondolatai és érzései akkor ragadhatók meg adekvátan, ha el vannak választva egymástól, és pontosan azonosíthatjuk a hatásokat. E precíz felbontás miatt azonban a művészetpszichológiai elméletekben gyakran háttérbe szorult az a kérdés, hogy vajon miként működik az ember *egészként*. Így például az, hogy a művészeti befogadás örömmel jár, azaz *jó* a befogadónak, újabb kori felfedezés. A kanti hagyományhoz kapcsolódva a kutatók a tiszta művészeti befogadás, azaz az esztétikai ítélet létrejöttének leírását tekintették célnak, és az empirikus esztétikai vizsgálatok azokat a tényezőket keresték, amelyek az esztétikai ítélet meghozataláért felelősek. A kezdeti preferenciavizsgálatok (*preference rates*) és a szakirodalomban használt „esztétikai ítélet” (*aesthetic judgement*) kifejezés jól mutatják ezt a trendet. Idővel megjelent a kellemesség átélésének (hedonikus tónus) megközelítése is. Aztán ebből adódóan vizsgálandó témává vált a személyes különbségek szerepe a befogadásban, az egyéni preferenciák (*individual differences*) természete és még számos más kérdés.

Ha nagyon egyszerűen szeretném összefoglalni (nem szeretném, de kénytelen vagyok így tenni), akkor ezt mondhatjuk: a művészet filozófiai, művésztörténeti, művészetelméleti megközelítései a művészet immanens természetére, továbbá a történeti összefüggésekre és a kritikai értelmezésekre fókuszálnak,

ezek megértését célozzák. Tehát a vizsgálódásuk tárgya maga a művészet (bármi is legyen az éppen aktuális művészetdefiníció). A művészet empirikus pszichológiai megközelítése viszont a művészettel kapcsolatban megélt élmény egyéni előfeltételeit, folyamatát és következményeit vizsgálja.

A pszichológia tárgya az ismert definíció szerint a tágran vett viselkedés és a mentális folyamatok vizsgálata (Atkinson és Mtsai 1999. 22). A definíció kitér arra is, hogy a pszichológia mindezt tudományos keretek között teszi. Hogy mit értünk tudomány alatt, az majd a későbbi részekben kirajzolódik, de már most egyértelművé tehetjük, hogy a természettudományi kötődés lesz a legmarkánsabb. A művészetpszichológia vizsgálati tárgyát úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a kutatók a művészeti élményt kísérő belső feltételeket vizsgálják, illetve elsősorban a tetszésítéletek megértése a feladatuk (Halász 1973, 2002). A pszichológia mint empirikus tudomány módszertanának megfelelően ezen „belső feltételeknek” a vizsgálata történhet a jól látható viselkedésből (mint például verbális közlés interjúhelyzetben: „Teszik nekem ez a kép”), skálák kitöltésével számadathoz jutva, vagy egyértelműen és műszer nélkül is detektálható viselkedés (sóhaj, taps, elpirulás, elsápadás stb.) rögzítésével megfigyelési helyzetben. Az élő szervezet működési folyamatai műszeresen is mérhetők, például EEG, fMRI, galvános bőrreakció, szemmozgásmérés segítségével (ez utóbbira példa Bodor–Illés 2008). A mentális folyamatokat és egyéb külső viselkedési jeggyel nem kísért történéseket olyan szofisztikált és nagyon tudományosan bemért eljárásokkal ragadhatjuk meg, mint a különböző tesztek (melyek teljesítik a variabilitás, validitás stb. feltételeit). A módszerek közül a kísérletet használják a kutatók a leggyakrabban. A kísérletet a kísérlet vezetője tervezi meg és hajtja végre kutatótársaival. Hagyományosan az adatközlőt, esetünkben a műbefogadót, „kísérleti személynek” vagy „vizsgálati alanyak” (*subject*) szokták nevezni. Ma már ezt az elnevezést etikai megfontolásokból nem tartjuk megfelelőnek, ezért a kutatók inkább a „résztvevő” (*research participant*) kifejezést használják. Ez a változás az elnevezésben elmozdulást jelez a mindentudó tudós szerepéből a partícipatív kutató felé, aki partnernek tekinti az adatközlőt, nem pedig kísérletezése alanyának.

Noha azt állítom, hogy a művészetpszichológia a pszichológia teljes arzenálját használja, azaz a fenti módszerek köréből válogat, a művészeti tárgyú empirikus vizsgálatoknak mégis van egy sajátos jellemzője vagy specifikuma. A következő részben elmagyarázom, hogyan értelmezik a művészetpszichológusok a művészeti élményt, és annak melyik aspektusát vizsgálják.

III. AZ ÉLMÉNY MINT A VIZSGÁLAT TÁRGYA

A művészetpszichológusok hagyományosan elválasztják egymástól és külön tárgyalják az alkotás és a befogadás területeit (illetve további területként a pszichológiai műelemzést lehet megjelölni). Ugyanakkor alkotás és befogadás elvá-

laszthatatlansága mellett is szólnak kutatási eredmények, lásd például magyarul Mérei Ferenc (1995) vizsgálatát. Mérei a befogadás folyamatát az alkotás folyamatához hasonlítja, ezzel mintegy ellentétes irányú folyamatokként jellemezve azokat. Dinamikus szemléletű, ugyanakkor empirikus kutatásának tanúsága szerint a befogadás során hasonló folyamatok zajlanak le, mint melyek az alkotás során a művet létrehozzák, különösen a dinamikus energiák és a jelentésadás tekintetében. Tinio (2013) művészeti tükörmodellje nagyon hasonló elképzelés, mely kognitív pszichológiai alapokon lényegében ugyanezt a hipotézist fogalmazza meg. Az egyszerűség kedvéért tanulmányom hátralévő részében kizárólag a befogadással, azaz az esztétikai élménnyel foglalkozom, leválasztva a többi folyamatról.

A fentebb már emlegetett korai kísérleti lélektan képviselői elsőként az élmény egyik jelentős aspektusát kezdték el vizsgálni, jelesen az inger és az átélt élmény eltéréseit, s ezzel együtt a preferenciát. (A kutatók ingerpárokat mutattak a kísérletek résztvevőinek, majd feltették a kérdést: „Melyik tetszik jobban?”) A pszichofizika „atyja”, Gustav Theodor Fechner egyebek közt az észleléssel, azon belül a kellemes dolgok megítélésével foglalkozott. Fő célkitűzése a mérhetővé tétel volt; a fizika példáját követve a lélek megragadására törekedett számok segítségével (a mérés ugyebár per definitionem valaminek számokhoz való rendelése). Fechner dolgozta ki a preferencia mérésének alapjait, s kísérletei a színek preferenciájának vizsgálatával, továbbá a vizuális inger arányosságának kérdéseivel foglalkoztak (*Vorschule der Aesthetik*, 1876/1997). Ezeket a vizsgálatokat a pszichofizika logikája jellemzi. Példának okáért Fechner megpróbálta kísérleti úton, azaz adatalapon igazolni, hogy az arany metszés törvénye valóban érvényes az esztétikai ítéletekben. Az arany metszés aránya egy téglalap esetében azt jelenti, hogy a rövidebb oldal úgy aránylik a hosszabbhoz, mint a hosszabb a két oldal együttes hosszához ($a/b=b/a+b$). Fechner kutatásában különböző oldal arányú téglalapok rajzait mutatta be a kísérletek résztvevőinek, akiknek választaniuk kellett a különböző párban egymás mellé rendelt téglalapok közül, azaz preferenciát kellett alkotniuk. A kutató az eljárással igazolta, hogy az emberek leginkább az arany metszés arányához közelítő alakzatokat kedvelik. Ezzel empirikus úton igazolt egy régóta közkeletű elképzelést az „arany arányról”. Azaz bebizonyította, hogy létezik olyan formai jegy, amely vonzóbb a többinél.

Az arany metszés hipotézisét aztán a későbbi korok kutatói megkérdőjelezték. A hipotézis több mint száz éves hányatott sorsa az empirikus esztétikában végül (talán) az *Empirical Studies of the Arts* arany metszésnek szentelt számának megjelenésével zárult le. Höge (1997a) megismételte Fechner eredeti kísérleteit, már amennyire lehetséges ezeket pontosan megismételni (hiszen a dokumentáció hiányos), és az eredmények egyértelműek: nem mutatható ki preferencia az arany metszés iránt. Ha nincs is arany metszés, az eredeti kérdés, jelesen hogy létezik-e olyan arány, amely fontos szerepet tölt be a szépségre vonatkozó íté-

leteinkben, továbbra is érvényes. Van-e valami állandó tényező ezekben az ítéletekben, ami kultúrától, iskolázottságtól függ ugyan, de kimutatható bizonyos helyzetekben?

Boselie (1997) felveti annak lehetőségét, hogy az aranymetszést igazoló kísérletek műtermékek. A műtermékhatás (*research artifact*) olyan hatás, amely „nem a vizsgált hatótényezőkből, hanem a kutatás figyelembe nem vett tényezőiből ered”, vagyis „az eredmény nem is létezik a laboratórium falain kívül” (Szo-kolszky 2004. 601, 235). Boselie rávilágít arra, hogy az aranymetszés empiriái nagyrészt csak téglalapokra vonatkoznak. Az „arany téglalap” vizsgálata helyett a kutató többféle alakkal kísérletezett, valamint felállított egy másik, tetszőlegesen meghatározott arányt. Saját kísérletével, amelyben egy hasraütés-szerűen kitalált arány (1:1,8) törvényszerűségét igazolta, megcáfolta az aranymetszés érvényességéről szóló elméletet, és rámutatott az eredeti kísérletek hibás volta-ra. Mindemellett nem kerülhetjük meg a kérdést: voltaképpen mit is értünk arányon? Minek az arányait vesszük figyelembe a kísérletek összeállítása során (példának okáért horizontális vagy vertikális kiterjedésekre vonatkoztatjuk), esetleg összefügg-e a kérdés a szakértőséggel vagy a kontextussal?

Azért tértem ki az aranymetszés jelenségére ilyen részletesen, hogy egy példán illusztráljam egy konkrét probléma tudománytörténeti útját. Fechner problémafelvetése és módszertani útkijelölése fontos volt, azóta is az ő paradigmáját követjük, amikor *mérni* próbáljuk a művészetet. Mindmáig Fechner az egyik legtöbbet hivatkozott szerző a szakirodalomban.

Az inger és az érzet közötti összefüggés kísérleti vizsgálata során a „tetszés” és a „preferencia” terminusok mellett idővel megjelent az „együttérzés”, a „műélvezet”, a „hedonikus tónus” és a „szép” fogalma is. A tetszés, a kellemesség és a szépség mint vizsgált változók elsőre hasonlóknak tűnnek, de érdekes módon ez a három tényező a valóságban elválik egymástól. Bizonyos kutatások arra utalnak, hogy ezek a skálák nem ugyanazt mérik (Farkas 2003). Ugyanakkor kicsit árnyaltabb képet festenek azok az adatok, melyek nem ilyen egyértelműen jellemzik a tetszés és szépség együtt- vagy különjárását. Komplex min-tán, szakértőség alapján három különböző csoporttal futtatott vizsgálatomban, melynek során skálaértékek, interjúk és szemmozgásadatok begyűjtését egyaránt elvégeztem (Illés 2008, 2013), a tetszést és a szépséget mérő Likért-skálák vonatkozásában nem kaptam szignifikáns különbséget. Ez persze nem jelenti azt, hogy nincs is különbség – csak annyit jelent, hogy nem sikerült megragadni a különbséget. (Ez a logika általános: ha találunk különbséget, akkor bizonyítottuk a különbséget, ha nem találtunk, akkor nincs publikálható eredmény.) Ugyanakkor a tetszés skálákkal mért értékei („mennyire tetszik 1-től 7-ig”) és az interjúk helyzetben feltett kérdések között (a legközelebbinek és a legtávolabbinak megélt mű megjelölése) különbségeket találtam, ami az esztétikai élmény komplexebb természetére utal, azaz túlmutat azon a modellen, miszerint a művészeti élmény pusztán esztétikai ítéletalkotás lenne.

A tetszés okaira irányuló vizsgálatok hosszú évtizedei alatt mindvégig érvényben maradt a fechneri paradigma, miszerint a tetszést különböző tényezők befolyásolják – azaz a tetszés a műbefogadási folyamat végeredménye. Ugyanakkor az a lehetőség is felmerül, hogy a tetszést, azaz az esztétikai ítéletet ne mint végeredményt tekintsük, hanem úgy tegyük vizsgálat tárgyává, hogy felmérjük, milyen szerepet tölt be a műbefogadás folyamában. (Erre tettem kísérletet narratív pszichológiai keretben, lásd Illés 2013). Ez a módszertan nyilvánvalóan távolodik a tiszta esztétikai ítélet és a fenséges stb. fogalmi mentén lezajló befogadásértelmezéstől, a művészet magasztos felfogásától. Közelebb áll a művészet mai valóságához, az élményt kereső, a participációt igénylő befogadói attitűdhöz.

A tetszés és szép kérdéskörét más módon is továbbgondolhatjuk. Mondjuk azt, hogy a tetszés egy egyénibb, individuálisabb aspektusra vonatkozik (hozzávetőleg: „nekem tetszik”), míg a szép esetében létezőnek tekintünk egy standardot (az „általában az embereknek szép mint olyan” értelemben). Ezt a fogalmi kettősséget mások mellett a Kreitler és Kreitler szerzőpáros (1972) írta le (és méricskélte), akik az általános és személyes jelentés megkülönböztetésével áthidaló megoldást találtak a következő két felfogás között: (a) a művészet általános, mindenki számára ugyanazt jelenti, ugyanúgy érthető, és (b) a művészet személyes, a műalkotásokba mindenki a saját élményeit stb. vetíti bele.

Kreitler és Kreitler (1972, 1986) szerint a művészet befogadására leginkább azok a feszültségek készítetnek, amelyek a nézőben támadnak, mielőtt találkozná a műalkotással. Az arisztotelészi katarziselméletre emlékeztető elképzelésük értelmében a műalkotás mediálja ezeket az előfeszültségeket, méghozzá azáltal, hogy újakat hoz létre, melyek a kezdeti diffúz feszültségekhez képest már specifikusak. A specifikus feszültségekre irányuló kognitív orientáció pedig nem mást mutat meg, mint a mű jelentését. Kreitlerék szerint a néző felteszi a kérdést: mi ez? Megközelítésükben a jelentést úgy lehet definiálni, mint attribúciós csomagot (Set). A „Set” fogalmának bevezetésével tulajdonképpen azt a problémát teszik hangsúlyossá a szerzők, hogy meg kell tudnunk határozni, mely tényezőktől függ, hogy bizonyos körülmények között az ember „aláveti magát” a műalkotásnak, máskor pedig nem. Ennek érdekében a szerzők bevezetik a személyes bevonódás fogalmát, melyet az esztétikai távolság vagy elkülönülés fogalmával is jellemeznek. Ezek a fogalmak az emocionális bevonódás vagy empátia fogalmával rokonok. Az esztétikai távolság definiálása során Kreitlerék abból indulnak ki, hogy a néző elvárásokkal és intenciókkal rendelkezik, melyeknek arousalt növelő hatása, s ezáltal érzelmi hatása is van. Az esztétikai távolság annak a jelenségnek a mértékét adja meg, hogy mennyire kerül optimális feszültségi állapotba a befogadó a számára megjelenő jelentés hatására.

Ki kell térnünk arra is, hogy a szerzők egy másik fogalmi megkülönböztetést is bevezetnek, amikor elválasztják egymástól az általános és a speciális jelentést (melyre ki is dolgoztak egy jelentéselemző módszert). Szerintük a műalkotások a befogadó számára nem tényleges valóságot érzékeltetnek, hanem „mintha”-

valóságot. A műalkotás úgy szembesíti a befogadót speciális tartalmával, hogy ezek a tartalmak pusztán látszatokként, alternatívákként jelennek meg, és formájukban, tartalmukban, kitalált jellegükben, önkényességükben és időbeliségükben különböznek a valóság más szintjeitől. A befogadó számára megformálódó speciális jelentés tehát eltér a műtárgy általános jelentésétől.

Mintha ugyanez a dilemma foglalkoztatná a neuroesztétákat is. A terület két jeles képviselője, Nadal és Chatterjee (2018) a múzeumlátogatás vizsgálata során kétféle jelenséggel is számot vet: az egyetemes (általános) és a sokféleképpen különböző (egyéni) befogadói élménnyel. A látogató gondolkodásmódja vagy múzeumra vonatkozó reprezentációi rendkívül fontosak az idegtudomány számára, különösen az esztétikai látásmóddal kapcsolatban, amely minden emberben közös lehet. A szerzők emellett érveltek, hogy a művészet egyetemessége és sokfélesége ugyanabban a neuroesztétikai keretben érthető meg, továbbá a művészet általános fogalma közös evolúciónk és közös tapasztalataink eredménye. A művészet sokféle értelmezése és egyéni megélési különbözőségei pedig az agyi plaszticitás és egyéni eltérések sokszínűségének következményei.

IV. A MÉRÉS PROBLÉMÁJA A MŰVÉSZETBEN

Ha a múzeumi élmény pszichológiai hátterét úgy szeretnénk megrajzolni, hogy ne veszítsük el az élmény többszintűségét és többtényezős mivoltát, akkor ügyelnünk kell arra, hogyan vesszük fel az elemzések alapegységét (Tinio 2017). Tehát mi a vizsgálat célja? Pontosan minek a változását szeretnénk detektálni minek a függvényében? Az elemzési egység lehet egy konkrét műalkotás befogadása, vagy több műalkotásé együttesen, s ez utóbbi esetben a kurátori koncepció is része a befogadó számára kínált élménynek. A vizsgálatot úgy is elvégezhetjük, hogy ennél nagyobb elemzési egységet veszünk fel, mondjuk magát a múzeumi látogatást (stb.) tekintjük ilyennek.

Már egy ideje tudjuk, hogy a múzeumban a művek egymásra is reagálnak, időközben ez empirikus bizonyítást is nyert (Tröndle és mtsai 2014). Arról is született egyértelmű empirikus vizsgálati eredmény, hogy a művészeti élmény és a múzeumi élmény különböznek egymástól (Illés–Bodor 2016, 2018; Illés–Tinio 2022).

A környezeti hatások is jelentősen befolyásolhatják a múzeumi tapasztalatokat. Elég arra gondolni, hogy az épület mérete és jellege is meghatározza az élményt, már a múzeumi látogatás kezdetétől fogva. A kapcsolódó tanulmányok azt mutatják, hogy még az épület körvonala is hívogató lehet vagy épp kevésbé motiválhat bennünket arra, hogy belépjunk a múzeumba (lásd Vartanian és mtsai 2019). Még a világítás is hatással van a műalkotások értékelésére a kiállításon (Pelowski és mtsai 2019). Tröndle a múzeumi élmény társas élményként értelmezését javasolja (Tröndle és mtsai 2012): a nézők megvitatják a műve-

ket, felhívják egymás figyelmét a műtárgyakra, együtt nevetnek. Tröndle (2014) egyébként addig feszegeti a művészeti élmény és múzeumi élmény különbségét, hogy végül kijelenti: a múzeumi élmények fontosabbak, mint a kiállított tárgyak. A múzeumi élmény természetével kapcsolatban a tudósok mind a mai napig rendszeresen újabb és újabb elméleti feltevésekkel állnak elő, és friss empirikus eredményekkel igazolják vagy cáfolják az állításaikat (Illés–Bodor 2016, 2018). Evidenciának számít, hogy a múzeumi élmény határozottan és alapvetően különbözik a művészet „puszta bemutatásától” (Pelowski és mtsai 2017; Tinio–Smith–Smith 2014; Mastandrea–Maricchiolo 2016). A múzeumlátogatás különlegessége legalább két tényezőre vezethető vissza: egyrészt az eredeti műalkotással való találkozássra, másrészt a sajátos kontextusra. Úgy tűnik, társas és társadalmi elvárások is befolyásolják a múzeumlátogatást: például az, hogy a múzeumlátogatás és annak élvezete egyaránt hozzátartozik egy meghatározott társadalmi státuszhoz (Illés–Bodor 2016, 2018).

További érdekes feladat a hagyományos kutatási környezet és az eredeti művészetbefogadási helyszín összevetése. Specker és munkatársai (2017) közvetlenül összehasonlították egymással, milyen hatással jár a művészet bemutatása a laboratóriumban és a múzeumban. Kísérletük résztvevőit ugyanakkor a művésznek ugyanazzal a festményével szembesítették: a múzeumban az eredetivel találkoztak, a laboratóriumban a mű digitális reprodukciójával. A résztvevők szemügyre vették a műtárgyat, és értékelték a mű esztétikai élményének intenzitását, majd olyan kérdésekre válaszoltak, amelyek azt tesztelték, hogy milyen mértékben szereztek tényleges információkat a bemutatott műről. Az eredmények azt mutatták, hogy az eredeti festmény megtapasztalása a múzeumban intenzívebb esztétikai élményekhez és jobb tanulás-teljesítményhez vezetett, mint a laboratóriumi reprodukció megtapasztalása.

V. TÉNYEZŐK, MELYEK BEFOLYÁSOLJÁK A TETSZÉST

A művészetpszichológiai elméletek többnyire meg akarják találni a műbefogadásban meghatározónak vélt tényezőket. A pszichológia valamennyi nagy iskolájához tartozik kidolgozott művészetpszichológiai elmélet. Akár iskolánként csoportosítva is áttekinthetnénk az „elméletek piacát”, vagy éppen a nagy téma-területek szerint haladva (általános, szociál-, személyiség- és fejlődéspszichológiai elméletek). Mivel azonban a műbefogadás jelensége soktényezős folyamat, ezért inkább a művészet recepciók oldalára fogok koncentrálni, s így mutatom be az elméleteket. A kérdésfelvetések gyakorta a tetszésért felelős tényezők keresésére korlátozódnak. Hol található a tetszésért felelős tényező? A befogadásban, a műtárgyban?

Elsőként a műtárgynak, majd a befogadónak, végül a művésznek tulajdonított tényezők művészetpszichológiai vizsgálatára és elemzésére hozok példákat.

A műalkotásnak fizikai és ökológiai tulajdonságai mellett egyéb tulajdonságai is vannak, s ezek megragadására szolgál a Berlyne (1995) által elnevezett kollatív változók csoportja. Berlyne a kollatív változókat tartja a leghangsúlyosabbnak az arousal potenciál változása tekintetében; elméletében a műalkotást ingernek tekinti. Az esztétikai élvezetet a hedonikus tónussal azonosítja, s a hedonikus tónus változásáért az arousal potenciál változását tartja felelősnek. Feltételezése Wundt eredményeire támaszkodik, aki elsőként határozta meg az ingerintenzitás és hedonikus tónus összefüggését. Rendkívül leegyszerűsítve: ez a haranggörbe azt írja le, hogy az inger intenzitása egy darabig növeli a kellemesség érzetét, majd a tetőzés után az intenzitás minden további növekedése csökkenti a kellemesség érzetét. A kollatív változóknak nevezett dimenziók a műre vonatkozó előzetes tudások és elvárások és a mű észlelt tulajdonságai közötti megfelelést adják meg. E dimenziók legfontosabbikának Berlyne a komplexitás–egyszerűség és az újszerűség–ismerősség változókat tartja. Az elméletnek sok cáfolata és megerősítése született. Mindenesetre hosszú időn át a meghatározó elméletként tekintettek rá. Berlyne behaviorista szellemű, ugyanakkor a kognitív pszichológia felé mutató pszichobiológiai elméletével – és általában a kognitív pszichológia előretörésével – szemben az empirikus cáfolatokon túl (lásd Farkas 2003) azóta egy alapvető elméleti ellenvetés is megfogalmazódott (lásd Martindale 1995).

A műtárgyhoz köthető további fontos tényező a mű szerkezete, illetve szerkesztettsége. Az egyik alapvető fogalom az egyensúly. Locher (1996) áttekintette a szemmozgásvizsgálatokat, annak reményében, hogy így közelebb juthatunk a képi egyensúly észlelésének megértéséhez. A szerző az egyensúlyt a következőképpen határozza meg. Elsődleges a megformáltsági alapelv, mely azt szolgálja, hogy a kompozíció strukturális elemeit egy összetartozó (*cohesive*) állapotban egyesítse. A kiegyensúlyozott kompozíció definíciója: a képi elemek úgy vannak csoportosítva vagy elrendezve, hogy perceptuális erők kompenzálják egymást. Az egyensúly határozza meg a kép szkennelését, azaz azt, hogy miként néz meg valaki egy képet. Locher és Nagy (1996) azt találták, hogy az egyensúly detektálása mind a művészeknél, mind a laikusoknál az első pillanatokban megtörténik, kb. 100 ms alatt. Arról is van adatuk, hogy a képek egyensúlyának (strukturájának) megváltoztatása maga után vonja a kép nézésének megváltozását (a kutatók a fixációs időkből következtetnek milderre). Locher és Nagy azt találták, hogy a művészeti téren képzetlen emberek kevésbé érzékenyek a strukturális organizációra. Továbbá a művészek tekintetében a menet (*scanpath*) kevesebb rövid idejű fixációt mutatott, mint hosszabbat, amikor a kiegyensúlyozottabb képet nézték. A laikusok tovább figyelték a kép közepét, függetlenül a kép kiegyensúlyozottságától, míg a művészek inkább a kép háttérére koncentráltak (Locher 1996). Az egyensúllyal kapcsolatos Vartanian és munkatársainak vizsgálata (2005) is. Korábbi kutatási eredményekre támaszkodva a szerzők azt feltételezték, hogy a jobb design és/

vagy kompozíció együtt jár a nagyobb egyensúllyal. Vizsgálatukban hamisított festményekkel dolgoztak, azaz megváltoztatták a művek eredeti egyensúlyi szerkezetét. Fő tanulságként arra jutottak, hogy a kompozíció minőségét még a járatlan vizsgálati alanyok is jól meg tudják ítélni (ugyanis képesek voltak elkülöníteni egymástól az eredeti és a módosított műalkotásokat), de a nem kvalitatív művészeti tárgyakat nem tartották kompozicionálisan, azaz az egyensúly szempontjából gyengébbnek.

Csak akkor történik művészeti befogadás, ha művészeti élményként éljük meg a helyzetet, azaz ha a befogadó is így definiálja. Ehhez szükség van valamilyen fokú jártasságra. Így elérkeztünk egy újabb fontos fogalomhoz: a művészetben való jártassághoz. A jártasságot (szakértőséget) igen tág kontinuumnak szokás tekinteni. A műélvezet képessége tanult vagy veleszületett? Esetleg helyénvalóbb jártasságnak nevezni?

Hekkert (1995) a művészetekben való jártasságot nem úgy határozza meg, mint valami többlettudást és képességet, hanem azt mondja, hogy a szakértő (*expert*) képes kiszűrni a szükségest, és nem vesz tudomást a szükségtelenről. Mivel a perceptuális tanulás differenciálódás és szelekciós mechanizmusok által fejlődik, a szakértő felfedez olyan jellemzőket és struktúrákat, amelyeket a gyakorlatlan megfigyelő nem. A laikusok olyan dolgokban vesznek el, mint a pszichofizikai tulajdonságok (például a színek), és a szó szerinti értelemre és a jelentésre fókuszálnak. Ezzel szemben a szakértők a szintaktikai jellemzőkre is figyelnek: ilyenek például a textúra, az alak, a kompozíció, a stílus stb. A művészetekben trenírozott emberek több és finomabb kategóriával és kognitív modellel operálnak. Összességében: mélyebben és több feldolgozási szinten közelítenek egy műhöz. Így a naiv személyek ítéletei inkább intuitív és affektív tónusúak, míg a szakértőké intencionálisak és értékelők.

Ha már a tudás és a készség szóba került, érdemes kiemelni: a kutatók szokás szerint megkülönböztetnek egymástól kétféle szakértőt. Az egyik fajta, azaz a műértő szakértő szakértői tudással rendelkezik (művészettörténészek, esztéták, kurátorok, kritikusok), a másik fajta, azaz a művész szakértő a csinálás vagy művelés készségével rendelkezik (művészek). A vizuális művészetek összefüggésében azonban három háttértényezővel kell számolnunk: (1) művészeti tréning, ami a látás speciális típusának elsajátításával jár együtt (csak a művész szakértőre jellemző); (2) jártasság, gyakorlottság a művészeti tárgyak nézésében, amely egy túlgyakorolt készség, hasonlóan az olvasásban vagy kerékpározásban való jártassághoz (mindkét csoport jellemzője); (3) előhívható művészettörténeti ismeretek és tudás (szintén mindkét csoportra jellemző, talán a műértő szakértőre valamelyest jobban).

A befogadó kapcsán megkerülhetetlen tényező, hogy az esztétikai élménynek érzelmi vonatkozásai is vannak. Vigotszkij szerint az esztétikai reakció alapja az affektus. Az affektusokat teljes erejükben átéljük, csak a fantázia legátolja a külső megnyilvánulásait, és ellentétes emóciókat vált ki. Az affektusok úgy

„sülnek ki”, ahogy azt a művészet észlelése (a forma) megköveteli. (Vigotszkij 1968. 347.)

Höge (1997b) egészen más irányból közelít az emóciókhoz. A hatásukat keresi, azonban nem azt ragadja meg, hogy miképp formálódnak az emóciók, vagy miként jelennek meg és milyen szerepet töltenek be a műbefogadás folyamatában. Arra fókuszál, hogy a befogadót milyen érzelmek fűtik a befogadás pillanatában, és ez hogyan hat a látottak megítélésére. Höge az emocionális hatásokat kutatta egy munkájában, amelyben egyenesen Fechnernek tulajdonítja az érzelmek felfedezését a kísérleti esztétikában. Szerinte Fechner már az aranymetszéses kísérleteiben is az asszociációk döntő szerepét hangsúlyozta. Az esztétikai inger által kiváltott asszociációk mennyisége együtt változik az inger erősségével (mennyiségi szempont); s az asszociációk emocionális színezete befolyásolja a műalkotás értékelését (minőségi szempont). A mennyiségi és a minőségi szempont hatással van a befogadásra, ezért az asszociációk szerepe elsődleges. Mindebből Höge arra következtet, hogy a befogadás vizsgálata során az ingereket és a befogadóban az inger által kiváltott asszociációkat, továbbá a befogadó emocionális állapotát is figyelembe kell venni.

Az érzelmek mellett szintén sokat kutatták a megismerés részfolyamatait is. Martindale szerint a műbefogadás kognitív egységek aktivációjával jár az érzékelő, az észlelő, a szemantikus és az epizodikus analizátorokban (Martindale 1995). Ezen kognitív egységek összaktivitása határozza meg a hedonikus tónust, mégpedig az egységek aktivitásának monoton növekvő függvényeként. A kognitív egységek aktivációja az egység erejétől, az ingerjellemzőktől, az ingerre fordított figyelemtől és a laterális gátlás összegétől függ. Martindale szerint az analizátorok többrétegű struktúrák, melyekben egyre magasabb szintek felé haladva egyre több kognitív egység található. Ezek elrendeződése a (kategorialis-szemantikai) hasonlóság elvét követi, annak alapján vannak közelebb egymáshoz. A szinteken belül az egységek laterálisan gátolják egymást, ezzel teszik lehetővé a figyelem és a diszkrimináció folyamatait. A szintek között vertikálisan serkentő a kapcsolat, s ez a prototípust követő szerveződést segíti. Martindale prototípus alatt a jelentés absztrakt alakját érti, amely definíciója szerint szemantikus kategóriák kognitív reprezentációjának feleltethető meg. Továbbá hangsúlyozza, hogy a jelentés kialakulásához az érzékelő és az észlelő egységek is hozzájárulnak. Másképp fogalmazva, a szerző azt sugallja, hogy a tartalom a formán át jelenik meg. Martindale nem rendezi hierarchiába a feldolgozási területeket, például nem rendeli az érzékelési analizátorok fölé a szemantikus analizátorokat. Leginkább a jelentés fontosságát hangsúlyozza, aminek leírásához szerinte a prototípusosság fogalma visz közelebb.

Az utolsóként említendő tényező a befogadóval összefüggésben maga a befogadó személyisége. Frances (1973) úgy véli, a teljes személyiség hatást gyakorol a művészeti észlelésre. Az ízlés megbízhatóságáról és állandóságáról értekezve a szerző felveti, hogy bevezethetünk valamiféle „ízlés-megbízhatósági” együtt-

hatót. A két régi ízlésképletet is megemlíti: a dionüszoszit (nyugtalan, szomorú zene, kavargó festészet és görbe épületvonalak), illetve az apollóit (meditatív zene és nyugodt vonalak). Frances abból indul ki, hogy a személyiségvonások kapcsolatba hozhatók a műalkotások egy csoportjának preferenciájával és az esztétikai ítélet minőségével. Gondoljunk csak arra a nagyon is hétköznapi megfigyelésre, hogy bizonyos emberek szívesen hordanak harsány színű holmikat, mások pedig nem.

Eysenck, a személyiséglélektan egyik meghatározó alakja két alapvető dimenziót vezetett be a személyiség tanulmányozásában: az extroverzió–introverzió dimenzióját, illetve a neuroticitását. A szakirodalomban mindkét dimenziót összekapcsolták az esztétikai élmény befogadására való hajlandósággal. Maga Eysenck (1941) azt találta, hogy az extrovertáltak inkább a modernebb, világos képeket, az introvertáltak pedig inkább a sötétebb tónusú, régi képeket preferálják.

A személyiséglélektan ismert fogalompárja a reális self és az ideális self. Az előbbi hozzávetőleg azt írja le, hogy egy személy mit gondol magáról, az utóbbi pedig azt, hogy milyen szeretne lenni. Alexander és Marks (1983) szemantikus differenciálskála segítségével megvizsgálták, hogy létezik-e valamilyen kapcsolat az önértékelés és a vizuális tárgyak megítélése között. Az aktuális és a vágyott én, valamint a képek közötti szemantikai hasonlóság mértékére voltak kíváncsiak a képekre vonatkozó preferenciák alapján. Kutatásuk eredménye: a kísérleti személyeknek az ideális selfhez közeli képek tetszetek jobban.

A művészekhez köthető tényezők közül leginkább a presztízshatásról kell beszélnünk, amely az egyik legpontosabban feltérképezett jelenség a művészetpszichológiában. A kérdés irodalmi vonatkozásait Halász (1996) áttekintése alapján foglalom össze. A presztízst elsőként a szociálpszichológia nagy alakjai vizsgálták. Sherif irodalmi szövegeket adott a kísérletben részt vevő személyeknek, más és más, különböző mértékben ismert szerzőknek tulajdonítva ezeket (valójában az összeset ugyanaz a szerző írta) – s azon szöveg megítélése volt magasabb, amelynek szerzőjét a kísérleti személyek magasabbra értékelték. Így Sherif megerősítve látta azt az elképzelését, hogy a szövegeket nem tényleges érdemeik szerint osztályozták, hanem a vélt író presztízisének megfelelően.

Asch továbbgondolva a kérdést a presztízst már nem valami „rossz” dologként mutatja be, amely torzítja a művek helyes megítélését, hanem olyan tényezőként, amely a kognitív tartalomra is hatással van. Magyarán szólva: a szöveg a kontextus által nyer jelentést, a kontextust pedig nagyban meghatározza a szöveg forrása. Halász a presztízshatást úgy vizsgálta, hogy tudatosan elkerülte a résztvevők átverését. Nem párosított hamis neveket a szövegekhez, és ennek meg is lett a következménye: a presztízshatás gyengébben jelentkezett. Halász további vizsgálataiban finomította a presztízsz működéséről alkotott képet, ugyanis kimutatta, hogy a szerző és a szöveg megítélése interaktív folyamat – vagyis a szerző megítélése is változhat egy új művének megismerése révén.

Crozier és Chapman (1981) komoly kifogásokat fogalmaztak meg a presztízshatással kapcsolatos vizsgálatokkal és ezek eredményeivel szemben. Szerintük az adatok nagy része műtermék (azaz a kutatási helyzet mesterséges mellékterméke). A személyeknek sok esetben csak kevés információjuk volt a képekről; továbbá bizonyos instrukciók hatására (például hogy legyenek kritikusak) megváltoznak a preferenciaítéletek, s nem a presztízshatást követik; s egyébként is csekély a korreláció. Más vizsgálatok során a kutatók valódi Rembrandt-képeket mutattak a résztvevőknek, illetve olyan képeket, amelyeket egy másik művész festett Rembrandt stílusában (Huang és mtsai 2011). Miközben a résztvevők megtekintették a festményeket, amelyeket a kísérlet összeállítói a résztvevők tudta nélkül *véletlenszerűen* címkéztek fel hitelesként vagy másolatként, a kutatók fMRI-adatokat gyűjtöttek. Az eredmények azt mutatták, hogy a festményekre adott válaszreakció során nem volt jelentős különbség a kérgi területek aktivitásában (ami a tárgyak és arcok vizuális észleléséért felel). Azaz nem volt rá bizonyíték, hogy a résztvevők különbségeket tudtak volna tenni a két festménykészlet vizuális jellemzői között. Az adatok azonban eltérő aktivitásra utaltak a frontopoláris kéregben és a jobb precuneusban, amikor a kísérletvezetők azt mondták a résztvevőknek, hogy a szóban forgó festmény hiteles vagy épp másolat, ami azt sugallja, hogy a hitelesség és a másolat címkéjének hozzárendelése a műhöz befolyásolta a résztvevők gondolkodását a festményekről.

VI. DILEMMÁK A MŰVÉSZETPSZICHOLOGIÁBAN

A továbbiakban a művészetpszichológiai kutatások során felmerült legfontosabb dilemmákat tekintem át. Az első dilemma így foglalható össze: a pszichológia heterogén tudomány – egyszerre tör természettudományos babérokra, mintegy természettudománynak tekintve önmagát, és van társadalomtudományi identitása. A művészet társas tevékenység, társadalmi konstrukció, így nem meglepő, ha a jelenségeit a társas-társadalmi helyzet felől elemezzük, azaz a szociálpszichológia eszköztárát használjuk. A művészet ugyanakkor ingerek özönét szolgáltatja számunkra, amelyeket fel kell dolgozni, ezért logikus, hogy a műbefogadás folyamatát általános lélektani, illetve kognitív pszichológiai módszerekkel vizsgáljuk. Tanulmányomban ez utóbbi hagyományhoz csatlakoztam, de ismételten jelezni szeretném, hogy ez nem kizárólagos álláspont.

Most tekintsünk át néhány további dilemmát! Az egyik nagy kihívás a befogadás kutatásában a művészeti és a hétköznapi vizuális élmények megkülönböztetése. Szemmozgásvizsgáló eljárásokban találtak arra utaló adatokat, hogy a művészeti nézés tulajdonképpen abban tér el a hétköznapi nézéstől, hogy nincs feladat jellege. A hétköznapi percepciók helyzetekben mindig csinálunk valamit. Például: keresünk, összehasonlítunk, emlékezni próbálunk stb. Vajon a művészet szemlélésének nem pontosan a feladat hiánya adja a megkülönböztető

gyjét, illetve az, hogy nincs célja a tevékenységnek? Ezt többek között egy olyan vizsgálat támasztja alá, melyben egyértelmű különbséget találtak a szem mozgásában a memorizálás és a „puszta művészeti nézés” esetén (Vogt és Magnussen 2007).

Az esztétikai és a nem esztétikai megismerés különbségeivel kapcsolatban más feltételezéseket is megfogalmazhatunk. Markey és mtsai (2019) eredményei szerint a műalkotások és a természeti jelenetek megtekintése egyértelműen különbözik egymástól. Sajátos feldolgozási mód jellemzi őket, különösen a szintaktikai és szemantikai tevékenységek során. „amikor valaki egy műalkotást lát vagy arra számít, hogy látni fog, automatikusan más nézési sémát alkalmaz, amely általában több esztétikai elvárást tartalmaz” (Markey és mtsai 2019. 64).

A művészeti nézés/percepció agyi leképeződését neuroesztétikai kutatások során is vizsgálták. A művészet észlelése, úgy tűnik, nem kötődik egyetlen speciális agyi területhez, de a különböző élményeknek más és más neurológiai háttere van. Kawabata és Zeki (2004) funkcionális MRI-t használva arra jutottak, hogy az adatok szerint a csúnya és szép képek észlelése máshogy aktiválja a motoros kérgi területeket. Ramatschandra és Hirstein (1999) is fontos eredményekhez jutottak a műalkotások processzálásával és a feldolgozás állomásainak lokalizálásával kapcsolatban.

Egyébként a neuroesztétika története jól leköveti az idegtudományi kutatások történetét. Korábban – jellemzően még a paradigmaváltó műszerek megjelenése előtt, illetve annak tájékán – a terület kutatói a különböző mentális folyamatok agyi lokalizációját keresték. Például a látásnak (stb.) megfelelőt egy agyterületet, a tarkólebenyt, amelyet V-vel jelöltek. A későbbi kutatások azonban bebizonyították, hogy több és más agyterület is részt vesz a látvány megélésében. Így az elnevezések átalakultak: az eredetileg V (*vision*) betűvel jelölt terület a V1 jelölést kapta, a később felfedezettek a V2-t, a V3-at és így tovább (Huff és mtsai 2022). Manapság a művészeti ingerek befogadásának agyi történéseire irányuló kutatások is kevésbé a lokalizációt, mint inkább a különböző folyamatokért felelős területek együttes működését célozzák. Annál is inkább, mert jelenleg még nem találták meg a művészeti befogadásért felelős agyi területet, de bizonyos agyterületek együttes aktivitására már van bizonyíték. A legújabb neuroesztétikai kutatások az agy alapértelmezett üzemmódú hálózatában és jutalmazási központjaiban végzett tevékenységeket tárják fel a vizuális művészet esztétikai élményei során (Belfi és mtsai 2019). Nincsenek specifikus idegi struktúrák (helyek az agyban), amelyek megfeleltethetőek lennének az esztétikai élményeknek – ezek inkább az agyi tevékenységek mintázatai.

A művészet és nem művészet határának kérdése nem csupán a művészi élmények és a hétköznapi tapasztalatok elválasztása kapcsán merül fel. Szintén fontos és érdekes feladat a design (mint alkalmazott művészet) és a képzőművészet (mint autonóm művészi praxis) megkülönböztetése egymástól. A design

– vagy hagyományosabb szóhasználattal: iparművészet – befogadása sokszor elválaszthatatlan a funkciótól, azaz az adott kép/tárgy/épület használatától. Ilyen értelemben ez a jelenség távol esik az érdek nélküli tetszéstől, de mégsem állíthatjuk, hogy egy váza ne lehetne szép, vagy hogy a művészettörténetnek ne kellene számon tartania az építészetet. Ez a kérdés leginkább a kortárs designelmélettel foglalkozó szakembereket foglalkoztatja; itt elegendő arra utalni, hogy léteznek kifejezetten a design befogadásával kapcsolatos kutatások is – amelyek később gyakran a designereknek szóló kézikönyvek oldalain futnak be komoly karriert (Crozier 2001; Hekkert–van Dijk 2011). Hasonlóan ahhoz, ahogy Arnheim fontos munkája a vizuális észlelés kreatív alkalmazásairól szól, és *Az alkotó látás pszichológiája* beszédes címet viseli.

Sajátos problémát jelent az empirikus esztétikai vizsgálatokban, hogy a kutatók gyakran nem vagy csak nagyon felületesen jártasak a művészet világában. Példa erre Zeki diszciplínateremtő cikke, mely a dilettáns művészetfogalomhasználatot példázza. Zeki (1998) *A művészet és az agy* című írásában az agy és a művészet kapcsolatáról ír. Részben e tanulmánya miatt tekintünk a szerzőre a neuroesztétika mint új tudományterület programadó „atyjaként”. Zeki azonban „művészet” alatt elsősorban az impresszionistákat érti (az impresszionizmus előtt és után azonban egészen más volt a művészet célja és definíciója), és egyáltalán nem számol a művészet sokféleségével; továbbá művészetelméleti megfontolásokat is csak utalásos formában vagy nyomokban tartalmaz írása. A neves neurológus hamar eljut ahhoz a következtetéshez, hogy a művészet funkciója az agy funkciójának egyik kiterjesztése. Számos művészeti és művészetfilozófiai példa, valamint művészeti és neurológiai párhuzam segítségével igyekszik meggyőzni az olvasót arról, hogy az agy egyik (kiterjedt) funkciója a művészet, s elmagyarázni, miként érthető meg az egyik a másik révén (de legfőképpen a művészet az agyműködés ismeretében). Röviden: a szerző szerint az agy működésének megértése nélkül a művészet működése sem érthető meg.

Az általános utalás „a” művészetre és a pontatlan fogalomhasználat sok másik kutatásban is tetten érhető. Számtalan példát találhatunk rossz mintaválasztásra (*sample*). Például amikor a kutató különböző székeket mutat a kutatásban résztvevőknek, de a székeket találmra válogatja össze, szakértő bevonása nélkül (ezért ugyanabból a korból sokat válogat be, vagy jelentősen különböző kvalitású műveket helyez a mintába, amelyek összehasonlíthatatlanok egymással). Általában azt mondhatjuk, hogy a szakirodalom nagy része a nyugati olaj-vászon festményekkel elvégzett teszteken alapszik. Tehát a népművészet, az ázsiai, afrikai stb. művészetek és a nem kétdimenziós művek nagyrészt kívül esnek a vizsgálódási körén.

Cupchik és Shereck (1998) vizsgálata viszont remek példaként szolgál a szakértők bevonására, aminek eredményeként a kutatóknak sikerült ténylegesen megragadniuk a művészeti befogadás információs kontextusát. Az első szerző pszichológus kutató, a második szobrászművész. Hasonlóan sikeres vállalkozás

volt Castelotti és mtsai (2023) projektje is, a tanulmány megírásába művészet-történetst is bevontak. Szintén jó gyakorlat, amikor a kutatók a klasszikusok helyett kortárs műalkotásokat vizsgálnak (Pelowski és mtsai 2018).

VII. ÖSSZEGZÉS

Tanulmányomban igyekeztem elhelyezni az empirikus esztétikai kutatásokat a pszichológia diszciplináris keretei között, s meghatározni a művészetpszichológia vizsgálódásának a tárgyát (részben a környező diszciplinák művészeti vizsgálódásaihoz képest). A kutatás tárgyának meghatározása során egyértelművé vált, hogy az adat- és tapasztalatalapú tudomány gondolkodásmódját elsősorban azon tényezők (erősen szelektált) bemutatásával érdemes áttekinteni, melyek – az elmúlt évtizedek eredményei szerint – a művészeti befogadást befolyásolják vagy meghatározzák. Tanulmányomban ugyanakkor részletesen tárgyaltam a kutatások során felmerülő elvi és módszertani kérdéseket és dilemmákat is.

Záró gondolatként szeretném kiemelni, hogy egyetlen részlet biztosan világossá vált: az empirikus vizsgálatokat interdiszciplináris munkacsoportokban érdemes végezni. (Annál is inkább, mivel a „művészet” és a „múzeum” fogalma rendkívül dinamikusan változik; lásd German 2020.) A művészet empirikus vizsgálatához szükségünk van a művészetet célzó teoretikus gondolkodás eredményeire; hiszen nem boldogulhatunk definíciók, kategóriák és a jelenségek jellemzése nélkül. Ugyanakkor a kapcsolat fordított irányban is fennáll: az empirikus művészetpszichológia eredményei kiválóan szolgálják a művészet megértését és közvetítését. Aminek tipikus helyszíne az iskola és a múzeum.

IRODALOM

- Alexander, Blair – Lawrence Marks 1983. Aesthetic preference and resemblance of viewer's personality to paintings. *Bulletin of the Psychonomic Society*. 21. 384–386. DOI:10.3758/BF03329987
- Arnheim, Rudolf 1954/1979. *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József – Tellér Gyula. Budapest, Gondolat.
- Atkinson, Rita L. és mtsai 2005. *Pszichológia*. Ford. Boross Otília – Gábris Krisztián – Ivády Rozália Eszter – Nábrády Mária. Budapest, Osiris.
- Belfi, Amy M. – Edward A. Vessel – Aenne Briemann – Ayse Ilkay Isik – Anjan Chatterjee – Helmut Leder – Denis G. Pell – G. Gabrielle Starr 2019. Dynamics of aesthetic experience are reflected in the default-mode network. *NeuroImage*. 188. 584–597. DOI:10.1016/j.neuroimage.2018.12.017
- Berlyne, Daniel E. 1995. A kollatív változók. Ford. Farkas András. In Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 23–50.

- Bodor Péter 2013. Szavak, képek és a jelentés kutatása. In Bodor Péter (szerk.) *Szavak, képek, jelentés. Kvalitatív kutatási olvasókönyv*. Budapest, L'Harmattan. 7–14.
- Bodor Péter – Illés Anikó 2008. Possibilities of Analyzing Visual Conduct with an Eyetracker Device: Searching for Visual Dialects. *Poznan Studies In Contemporary Linguistics*. 44/2. 197–213. DOI:10.2478/v10010-008-0010-2
- Boselie, Frans 1997. The Golden Section and the shape of objects. *Empirical Studies of the Arts*. 15/2. 131–141. DOI:10.2190/42P6-W58D-E9VG-1N0V
- Castellotti, Serena – Ottavia D'Agostino – Angelica Mencarini – Martina Fabozzi – Raimondo Varano – Stefano Mastandrea – Irene Baldriga – Viva Del – Michela Maria 2023. Psychophysiological and behavioral responses to descriptive labels in modern art museums. *PLOS ONE*. 2023. 1–17. DOI:10.1371/journal.pone.0284149
- Crozier, Ray 2001. *Pszichológia és design*. Ford. Farkas András. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Crozier, W. Ray – Antony J. Chapman 1984. The perception of art: The Cognitive Approach and Its Context. In W. Ray Crozier – Antony J. Chapman (szerk.) *Advances in Psychology*. North-Holland. 19. 3–23.
- Cupchik, Gerald C. – Lanny Shereck 1998. Generating and Receiving Contextualized Interpretations of Figurative Sculptures. *Empirical Studies of the Arts*. 16/2. 179–192. DOI:10.2190/DR21-Q20D-XNED-VXP8
- Eysenck, Hans, J. 1941. Type factors in aesthetic judgement. *British Journal of Psychology*. 31. 262–270.
- Farkas András 2003. *Az esztétikai ítélet. Művészetpszichológiai modellek*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Fechner, Gustav T. 1876/1997. Various attempts to establish a basic form of beauty: experimental aesthetics, golden section, and square. *Empirical Studies of the Arts*. 15/2. 115–130. DOI:10.2190/DJYK-98B8-63KR-KUDN
- Frances, Robert 1973. Művészet és személyiség. Ford. Krén Katalin. In Halász László (szerk.) *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat. 471–486.
- German Kinga 2020. A kortárs múzeumi interpretáció módszertana In Bereczki Ibolya – Néppessy Noémi (szerk.) *Modern múzeumi interpretáció*. Szentendre, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Múzeumi Oktatási és Képzési Központ (SZNM-MOKK). 39–56.
- Halász László 1973. Előszó. In Halász László (szerk.) *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat. 5–38.
- Halász László 1996. Általános és személyes jelentés. In Halász László *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. Budapest, Akadémiai. 130–136.
- Halász László 2002. *A freudi művészetpszichológia – Freud, az író*. Budapest, Gondolat.
- Hekkert, Paul 1995. *Artful Judgement. A psychological inquiry into aesthetic preference for visual patterns*. Den Haag, Cip-Gegevens Koninklijke Bibliotheek.
- Hekkert, Paul – Matthijs van Dijk 2011. *Vision in Design: A Guidebook for Innovators*. BIS Publishers.
- Höge, Holger 1997a. Why a special issue on the Golden Section hypothesis? An introduction. *Empirical Studies of the Arts*. 15/2. 111–114. DOI:10.2190/8FKX-NMB2-T60X-4WTR
- Höge, Holger 1997b. Emocionális hatások az esztétikai ítéletben. Ford. Farkas András. In Farkas András (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 2*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 287–300.
- Huang, Mangfei – Holly Bridge – Martin J. Kemp – Andrew J. Parker 2011. Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art. *Frontiers in Human Neuroscience*. 5. 134. DOI:10.3389/fnhum

- Huff, Trevor – Navid Mahabadi – Prasanna Tadi 2022. *Neuroanatomy, Visual Cortex. StatPearls* [Internet]. Treasure Island (FL), StatPearls Publishing. PMID: 29494110. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK482504/>.
- Illés Anikó 2008. Behind the Beholder's Eye: Searching for 'Expertness' in Gazing Patterns. *Proceedings of the 20th Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. 35–38.
- Illés Anikó 2013. A narratív pszichológia mint a vizuális befogadás új értelmezési módja. *Helikon*. 59/1. 40–54.
- Illés Anikó – Bodor Péter 2016. Patterns of Museum Perception in Hungarian University Students. In Stefano Mastandrea – Fridanna Maricchiolo (szerk.) *The Role of the Museum in the Education of Young Adults. Motivation, Emotion and Learning*. Róma, Roma Tre-Press. 185–201.
- Illés Anikó – Bodor Péter 2018. Cultural heritage and the meaning of museums for young Hungarians. In Melanie Banks (szerk.) *IECON18: Interpret Europe Conference – Conference Proceedings*. Kőszeg, 81–92.
- Illés Anikó – Pablo P. L. Tinio 2022. Experiencing art in museums. In Martin Skov – Nadal Marcos (szerk.) *The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*. Oxford, Routledge. 423–437.
- Kawabata, Hideaki – Semir Zeki 2004. Neural correlates of Beauty. *Journal of Neurophysiology*. 91. 1699–1705. DOI:10.1152/jn.00696.2003
- Kreitler, Hans – Shulamith Kreitler 1972. *Psychology of the Arts*. Durham, Duke University Press.
- Kreitler, Shulamith – Hans Kreitler 1986. The psychosemantic structure of narrative. *Semiotica*. 58/3–4. 217–243. DOI:10.1515/semi.1986.58.3-4.217
- Locher, Paul J. 1996. The contribution of eye-movement research to an understanding of the nature of pictorial balance perception: a review of the literature. *Empirical Studies of the Arts*. 14/2. 143–163. DOI:10.2190/D77M-3NU4-DQ88-H1QG
- Locher, Paul – Yvonne Nagy 1996. Vision spontaneously establishes the percept of pictorial balance. *Empirical Studies of the Arts*. 14/1. 17–31. DOI:10.2190/X8U3-CTQ6-A7J1-8JQ8
- Markey, Patrick S. – Martina Jakesch – Helmut Leder 2019. Art looks different – Semantic and syntactic processing of paintings and associated neurophysiological brain responses. *Brain and Cognition*. 134. 58–66. DOI:10.1016/j.bandc.2019.05.008
- Martindale, Colin 1995. Esztétika, pszichobiológia és megismerés. Ford. Farkas András. In Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 51–72.
- Mastandrea, Stefano – Fridanna Maricchiolo (szerk.) 2016. *The Role of the Museum in the Education of Young Adults. Motivation, Emotion and Learning*. Róma, Roma Tre-Press.
- Mérei Ferenc 1995. Az izlésélmény elemzése. In Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 231–248.
- Nadal, Marcos – Anjan Chatterjee 2018. Neuroaesthetics and art's diversity and universality. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*. 10/3. e1487. DOI:10.1002/wcs.1487
- Pelowski, Matthew – Michael Forster – Pablo P. L. Tinio – Maria Scholl – Helmut Leder 2017. Beyond the lab: An examination of key factors influencing interaction with 'real' and museum-based art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 11/3. 245–264. DOI:10.1037/aca0000141
- Pelowski, Matthew – Helmut Leder – Vanessa Mitschke – Eva Specker – Pablo P. L. Tinio – Gernot Gerger – Elena Vaporova – Till Bieg – Agnes Husslein-Arco 2018. Capturing aesthetic experiences with Installation Art: An empirical assessment of emotion, valuations, and mobile eye tracking in Olafur Eliasson's 'Baroque, Baroque!' *Frontiers in Psychology*. 9. 1255. DOI:10.3389/fpsyg.2018.01255

- Pelowski, Matthew – Andrea Graser – Eva Specker – Michael Forster – Josefine von Hinüber – Helmut Leder 2019. Does gallery lighting really have an impact on appreciation of art? An ecologically valid study of lighting changes and the assessment and emotional experience with representational and abstract paintings. *Frontiers in Psychology*. 10. 2148. DOI:10.3389/fpsyg.2019.02148
- Pléh Csaba 1992. *Pszichológiatörténet. A modern pszichológia kialakulása*. Budapest, Gondolat.
- Ramachandran, Vilayanur S. – William Hirstein 1999. The science of art. *Journal of Consciousness Studies*. 6/6–7. 15–51.
- Specker, Eva – Pablo P. L. Tinio – Michiel van Elk 2017. Do you see what I see? An investigation of the aesthetic experience in the laboratory and museum. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 11. 265–275. DOI:10.1037/aca0000107
- Szokolszky Ágnes 2004. *Kutatómunka a pszichológiában. Metodológia, módszerek, gyakorlatok*. Budapest, Osiris.
- Tinio, Pablo P. L. 2013. From artistic creation to aesthetic reception: The mirror model of art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 7/3. 265–275. DOI:10.1037/a0030872
- Tinio, Pablo P. L. – Jeffrey Smith – Lisa Smith 2014. The walls do speak: Psychological aesthetics and the museum experience. In Pablo P. L. Tinio – Jeffrey Smith (szerk.) *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press. 195–218.
- Tinio, Pablo P. L. 2017. On viewer motivation, unit of analysis, and the VIMAP: Comment on “Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates” by Matthew Pelowski et al. *Physics of Life Reviews*. 21. 152–154. DOI:10.1016/j.plrev.2017.05.003
- Tröndle, Martin 2014. Space, Movement and Attention: Affordances of the Museum Environment. *International Journal of Arts Management*. 17/1. 4–17.
- Tröndle, Martin – Stephanie Wintzerith – Roland Wäspe – Wolfgang Tschacher 2012. A museum for the twenty-first century: The influence of ‘sociality’ on art reception in museum space. *Museum Management and Curatorship*. 27/5. 461–486. DOI:10.1080/09647775.2012.737615
- Vartanian, Oshin – Colin Martindale – Jacob Podsiadlo – Shan Overbay – Jonathan Borkum 2005. The link between composition and balance in masterworks vs. paintings of lower artistic quality. *British Journal of Psychology*. 96. 493–503. DOI:10.1348/000712605X47927
- Vartanian, Oshin – Gorka Navarrete – Anjan Chatterjee – Lars Brorson Fich – Helmut Leder – Cristian Modroño – Nicolai Rostrup – Martin Skov – Guido Corradi – Marcos Nadal 2019. Preference for curvilinear contour in interior architectural spaces: Evidence from experts and nonexperts. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 13/1. 110–116. DOI:10.1037/aca0000150
- Vigotszkij, Lev Sz. 1968. *Művészetpszichológia*. Ford. Csibra István. Budapest, Kossuth.
- Vogt, Stine – Svein Magnussen 2007. Expertise in pictorial perception: eye-movement patterns and visual memory in artists and laymen. *Perception*. 36/1. 91–100. DOI:10.1068/p5262
- Zeki, Semir 1998. Art and the brain. *Daedalus*. 127. 71–103.