

ILLÉS ANIKÓ

*A narratív pszichológia
mint a vizuális befogadás új értelmezési módja*

„Mi éppen azzal próbálkozunk, hogy – félretéve az esztétikai reakció alkotórészeinek szisztematikus elemzését és kimerítő teljességét – rámutassunk arra, ami a legalapvetőbb és a legcentrálisabb benne”.

L. SZ. VIGOTSKIJ: *Művészetpszichológia*, 1968¹

A vizuális kultúra különböző aspektusait, illetve a hozzá való viszonyulást régóta kutatja a pszichológia tudománya. Tárgyak és terek, látványok és képek egyaránt tárgyául szolgálnak az ún. empirikus esztétika (azaz a kísérleti módszerekkel dolgozó művészet- és designpszichológia) vizsgálódásának. Jóllehet a kutatások a pszichológia történetével egyidősek,² mégis nehezen körvonalazódik egy átfogó elmélet a vizuális művekkel való találkozás értelmezésére. A különböző technikai és módszertani háttérrel igénylő vizsgálatok eredményei számot tarthatnak az érdeklődésre, azonban kevésbé jellemzik a befogadás folyamatát. Sokkal inkább ok-okozati összefüggéseket írnak le a műalkotás, valamint a néző bizonyos tulajdonságai és a mérhető tetszés kapcsolatáról. Jerome Bruner kiemelten foglalkozott az ok-okozati, racionális és logikus (általa paradigmaticusnak nevezett) gondolkodási móddal.³ E tudományosnak tartott gondolkodási mód mellé helyezi egyenrangú és egymásra visszavezethetetlen módként a narratív gondolkodási stílust. Azt állítja ezzel, hogy a narratív megismerési mód is legalább olyan fontos jellemzője annak a folyamatnak, amelyben az ember a világról tapasztalatait gyűjti, továbbá a valóságot konstruálja; mint a paradigmaticus mód. A narratív pszichológia által kínált emberképben gondolkodva merülhet fel az a hipotézis, hogy a művek és a közönség kapcsolatát ne ok-okozati (logikus) viszonyban képzeljük el, hanem az emellett párhuzamosan létező narratív megismerési módban. A jelen tanulmányban arra teszek kísérletet, hogy a narratívum metaelméletként történő alkalmazásának szükségessége és alkalmassága mellett érveljek. A narratívum ilyen jellegű kiterjesztése során kezelhetővé válik a műbefogadás számos tényezője és a folyamat komplexitása. Várhatóan közelebb kerülhetünk a szakértetség, az eredetiség, a kontextus és a tetszés e folyamatban betöltött szerepének

¹ L. SZ. VIGOTSKIJ: *Művészetpszichológia*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1968, 329.

² G. T. FECHNER: Various attempts to establish a basic form of beauty: experimental aesthetics, golden section, and square. = *Empirical Studies of the Arts*, 15, 1997, No. 2., 115–130. (Eredeti megjelenés: G. T. FECHNER *Vorschule der Aesthetik* című könyvében, 1876.)

³ Vö. J. BRUNER: *Actual Minds, Possible Words*. Cambridge, Harvard University Press, 1986.

megértéséhez. Várakozásaink szerint a javasolt modell alkalmazható lehet több művészeti ág esetében is. Továbbá ezzel a modellel jobban megérthető az is, hogy milyen átmenetek léteznek a vizuális kultúrában a művészet, a design, és a hétköznapi kifejezések világában.

A MŰVÉSZETPSZICHOLÓGIA KIHÍVÁSAI

Művészetpszichológia alatt értendő minden olyan kezdeményezés, melynek tárgya vagy alanya a művészet, és módszereit, illetve fogalmait a pszichológia eszköztárából meríti. Kísérleti esztétikának nevezzük azokat a kezdeményezéseket, melyeknek a szépség vagy a tetszés vizsgálata a célja, és módszereik a modern kísérleti lélektan módszertanát követik. Ily módon az előbbi (a művészetpszichológia) a tágabb kategória, mely megengedi pl. a mélylélektani elemzési módszereket, a műelemzéseket s egyéb, nem a kísérletezés kritériumának megfelelő eszközöket és módokat. Az utóbbi (kísérleti esztétika) módszertani eszköztára szofisztikáltabb, azonban olyannyira lecsupaszítja a jelenségeket változókra, hogy az elemzendő „ingerek” gyakorta a műalkotások helyett mesterséges, véletlenszerű ábrák.⁴ Ezek tanulmányozásából bajos bárminemű következtetés levonása a művészetre. Jóllehet a következő oldalakon felváltva, mintegy szinonimaként használok majd e két kifejezést (művészetpszichológia és empirikus esztétika), fontosnak tartom leszögezni: olyan művészetpszichológiát tartok kívánatosnak, mely e két törekvést egyesíti s leszűkíti az igazán művészeti tárgyakkal végzett empirikus munkára.

Vigotszkij *Művészetpszichológia* című monográfiájában a művészetre, elsősorban az irodalomra adott választ (ahogy ő fogalmaz „esztétikai reakciót”) az orosz formalizmus hatására a művészi szöveg sajátosságainak feltárásával közelítette meg.⁵ Sem az alkotó, sem a befogadó elemzését nem tartotta szükségesnek. Azonban pusztán a forma vizsgálata nem volt elégséges számára, a tartalom és a forma interakciója érdekelte. Művészetpszichológiai felfogása, amit itt röviden és leegyszerűsítve vázolok, azt hirdeti, hogy a befogadó tudattalanból származó indulatait a műalkotással való találkozás (azaz a forma és a tartalom interakciója) addig fokozza, amíg érzelmi kisüléssel, azaz katarzissal oldódik fel. Az érzelmek így társadalmiasodnak. Vigotszkij szerint a művészet nem más, mint az érzelmek társas technikája, vagy másképpen a művészet az, ami a társas bennünk. Elképzelése akkor érthető és értelmezhető megfelelően, ha tudjuk, hogy szerinte a lelki jelenségek felbonthatók alacsonyabb rendű és magasabb rendű pszichikus funk-

⁴ Vö. pl. B. EKEHAMMAR–I. ZUBER–I. NILSSON: A vizuális ingerekre adott szín-forma válaszok vizsgálata. In: *Vizuális művészetek pszichológiája* 1. Szerk. Farkas, A., Gyebnár, V. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 217–229.

⁵ L. Sz. VIGOTSKIJ: *I. m.*

ciókra. Az előbbieket biológiai meghatározottságúak, míg az utóbbiak társasan, kulturálisan közvetítettek. Egyensúlyozása a biológiai redukcionizmus és a társas folyamatok hangsúlyozása között tudatos volt. Figyelemre méltó, hogy mindezt jóval a neurológiai tudás robbanása és az evolúciós pszichológia divattá válása, valamint a szociális konstruktivizmus és kulturális pszichológia előretörése előtt tette. Művészetpszichológiájában is ezt az egyensúlyt vagy egészlegességre való törekvést igyekszik fenntartani. Az általa esztétikai reakciónak nevezett jelenséget leginkább a befogadó és mű interakciójában lokalizálja. A befogadáshoz szerinte szükség van érzékelésre, érelemre és képzeletre. Az érzékeléssel való foglalkozást nem tartja érdemesnek a vizsgálatra: úgy véli, naiv szenzualizmus a művészetet a szép dolgok nyújtotta örömmel redukálni. Álláspontja szerint így nem ezzel kell foglalkozni, hanem az érelem és képzelet kombinációjával. Lehet-e egységes művészetpszichológiát reprodukálni? – kérdezi továbbá Vigotszkij. A kérdés megválaszolhatatlan, s talán felesleges is annyiban, hogy nyilvánvalóan találhatók eltérések a műnemek alapján a befogadásban, azonban a befogadói folyamat értelmezésének kerete mindenképpen egységes lehet az alkalmazott tudományos perspektíva alapján. Vigotszkij művészetpszichológiáját egységessé s ennyiben általános művészetpszichológiává teszi az, ahogyan a társas tényezők szerepét hangsúlyozza (hasonlóan kiemeli ezt Sobkin és Leontiev, 1992).⁶ Ezért is gondoljuk, hogy kritikai felvetései alkalmasak arra, hogy egy másik társasan meghatározott irányzat, jelesül a narratív pszichológia felé mutassanak. Vigotszkij ugyanis úgy vélte, hogy a művészetpszichológiai gondolkodásnak három fő problémája van. Az egyik, hogy a tetszésre (élvezetre és értékelésre) fókuszál. A másik, hogy nem tudja megragadni azt a különbséget, ami a művészet és a hétköznapi között fennáll. A harmadik az a tévedése, hogy elemi részekből kívánja összerakni az egészet, azaz a műbefogadás komplex folyamatát részeire bontja, s a részek vizsgálatától várja, hogy majd egészszé összeállnak. Ez a három probléma egymással összefügg, hiszen a kísérleti esztétikai munkák nagy része a tetszést kiváltó tényezőket egyenként vizsgálja, ami gyakran életidegen helyzetekhez vezet: pl. a színnek és a komplexitás szerepének megítélését mérik a tetszésítéletek tükrében.⁷ S az elemi részekre bontás során vesz el az a valami, ami a művészet befogadását megkülönbözteti a hétköznapi észleléstől.

A Vigotszkij 1915 és 1922 közötti írásaiból szerkesztett *Művészetpszichológia* olyan problémákat vet fel, melyek ma is megfontolásra érdemesek. Pozitívan fogalmazva meg Vigotszkij korabeli kritikáit, a következőképpen foglalhatjuk össze egy művészetpszichológiai munka fő célkitűzéseit: (1) a tetszés műbefogadás-

⁶ V. S. SOBKIN–D. A. LEONTIEV: The beginning of a new psychology: Vygotsky's psychology of the art. In: *Emerging vision of the aesthetic process. Psychology, semiology, and philosophy*. Szerk. G. C. Cupchik–J. László. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 185–193.

⁷ A. TSUTSUI–G. OIIMI: Complexity scale and aesthetic judgements of color combinations. = *Empirical Studies of the Arts*, 29, 2011, No.1., 1–15.

ban betöltött szerepének feltárása, (2) a hétköznapi és művészeti észlelés közötti különbség megragadása, (3) a művészeti befogadás folyamatának értelmezése. A műbefogadás vizsgálatával kapcsolatban ezeket az alábbiakban részletezendő célokat volna érdemes érvényesíteni..

A TETSZÉS

„Mert mit jelent az, hogy *tetszik*? S mi mindenből áll? Egy kintorna például könnyekig meghathat engem, s mármost tetszés-e ez a meghatottságom? – továbbá: érdekem rejlik-e ebben a meghatottságban? Mit tudom én. Akkor hát mi a tetszés? – ez éppen a lényeg ebben. Máris át kellene tehát térnünk a pszichológia területeire, hogy e lelki tüneményt megközelítsük. S mi ezt se fogjuk tenni, éppen ennél a kérdésnél nem, mert a pszichológia mai állása szerint természetlennek tartjuk éppen e kérdés vizsgálatait. Mondjuk ki bátran a szót, hogy mi nem tudjuk, milyen folyamat az, ha egy léleknek valami tetszik.”⁸ E sorok születése óta sok idő telt el és sok minden történt a pszichológiában. Ezért optimistábban kezdődhet annak a kérdésnek a vizsgálata, amelyik változatlanul fennáll: „Milyen folyamat az, ha egy léleknek valami tetszik?” Ennek a megválaszolásához is próbálunk közelíteni a továbbiakban. Jóllehet a kérdés megkerülhetetlen, rosszul értelmezzük a kutatási feladatot, ha csak a tetszés okait keressük. Ugyanis a különböző változók szisztematikus változtatása során növekvő vagy csökkenő tetszés leírása nem visz közelebb annak megértéséhez, hogy mi történik akkor, amikor találkozik valaki egy műalkotással. A műbefogadást kísérő beszámolókból visszatérő elem, hogy bizonyos helyzetekben a mű megkedvelése pillanatok alatt megtörténik, rövidebb idő alatt mintsem a műalkotás minden tulajdonságának feldolgozása megtörtént volna. Ezért is gondolhatjuk, hogy a tetszés okainak kutatása helyett a tetszés szerepére vonatkozó vizsgálatok szükségessége merül fel.

E helyütt érdemes egy komplex műbefogadási vizsgálat vonatkozó eredményeit ismertetnem annak érdekében, hogy adatokkal is szolgáljak a tetszés szerepe újragondolásának szükségessége mellett. Ez a vizsgálat a vizuális művészet befogadását több módszer együttes alkalmazásával közelítette meg.⁹ A befogadás folyamatának online vizsgálatát tette lehetővé a szemmozgások rögzítése. Ezt követte két offline módszer alkalmazása: 7 fokú Likert-skálák (tetszés, szépség, komplexitás, újszerűség, eredetiség, ismerősség, kiegyensúlyozottság, dina-

⁸ FÜSI MILÁN: *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest, Magvető, 1963, 60.

⁹ Ld. erről ILLÉS ANIKÓ: Behind the Beholder's Eye: Searching for 'Expertness' in Gazing Patterns. In: *20th Biannual Congress on Empirical Aesthetics, International Association of Empirical Aesthetics*. Chicago, August 19–22, 2008; ILLÉS ANIKÓ: Hová néz a műértő? Mit lát a laikus? In: *Szubjektív Tudás – Objektív tudomány. A XVI. Magyar Kognitív Tudományok Konferencia publikációinak gyűjteménye*. Szerk. Csörgő Zoltán és Szabados Levente. Budapest, A Tan Kapuja Buddhista Főiskola Kelet-Nyugat Kutatóintézet, l'Harmattan, 2009, 68–88.

mizmus, jelentésteliség), valamint interjúk felvétele. Kísérleti személyek három csoportját alkalmaztam. A kétféle szakértői csoportot műértők (12 fő, ebből 6 férfi, 6 nő) és művészek (15 fő, ebből 8 nő, 7 férfi) alkották, a laikus csoportot kor és végzettség szerint illesztettem az előzőekhez (14 fő, ebből 9 nő, 5 férfi). A 18 bemutatott kép ismerősség, figurativitás és keletkezési idő szerint különbözőt egymástól. Az alkalmazott szemmozgást regisztráló eszköz neve: Remote eyetracker, Eyegaze Analysis System (L. C. Technologies). Az eszköz két, a monitor alához rögzített infrakamera segítségével működik. A rendszer arról szolgáltat információt, hogy a képernyőn hová irányul a tekintet, 120 Hz-es időbeli bontásban. A szemmozgás-regisztrátumok kvantitatív és kvalitatív elemzése során a szemmozgások mért értékeit (szakládok és fixációs idők) a skálaértékekkel és az interjúban megjelölt viszonyulásokkal vettem össze (pl. Melyik kép áll Ön-höz legközelebb?).

Ellentmondó adatokat kaptunk, melyekből úgy tűnt, hogy a tetszést követő szemmozgás-mintázat nem azonosítható, továbbá a tetszésről gyűjtött online és offline adatok szétartóak. Tehát a skálákkal és interjúkkal felvett tetszésítéletek és a képeket exploráló szemmozgások között nem találtunk markánsan megjelenő összefüggést.¹⁰ A három megállapítás, melyeket az adatok alapján tehetünk, a következő: 1. *A tetszés és a szépség nem viselkedik máshogy, mint a többi skála.* Tehát a tetszés nem kiemelt faktor. 2. *A tetszés kétféle mért értéke, azaz a skálák és az interjúk adatai, azaz a műalkotás közeli/távoli pozicionálása külön utakon járnak.* Vagyis a tetszésen túl van egy további jelenség, ami a művekkel való találkozást jellemzi, s talán ez azt is jelenti, *hogy létezik a művészi élménynek egy gazdagabb megragadása.* 3. *A szemmozgásos adatok vizuális megjelenítéscinek elemzése során egyértelművé vált, hogy nem mutatható ki a tetszést kísérő szemmozgás mintázat.*

Mindezen adatok értelmezésével kapcsolatban érdemes átgondolni, hogy melyik volna az a fogalom, amelyik a tetszéshez képest jobban közelíti a jelenséget. Talán a viszonyulás szóval írhatjuk le leginkább. Ez a terminológia implikálja azt is, hogy a művekkel való találkozás a kontextustól elválaszthatatlan, hogy az észlelő aktív a műbefogadás folyamatában, abban képzeletével, korábbi ismereteivel, tapasztalatával vesz részt. A befogadó nem annyira a mű és az alkotó, valamint saját szakértősége és egyéni különbségei passzív elszenvedőjeként éli meg a műbefogadást, inkább maga alakítja az élményt.

A HÉTKOZNAPI ÉS A MŰVÉSZETI ÉSZLELÉS KÖZÖTTI KÜLÖNBSÉG MEGRAGADÁSA

Nem csak pszichológiai szempontból, de általánosan is igaz, hogy design alatt gyakran az alkalmazott művészetet értik. Ennek a vonatkoztatási keretnek folyamánaként a művészetpszichológia mint alkalmazott pszichológia a designer

¹⁰ Vö. ILLÉS A.: *I. m.*, 2008; *I. m.*, 2009.

számára hasznosítható eredményeket ad. Ezt a hagyományt képviseli pl. Crozier (2001),¹¹ aki könyvében a design jelenségeit is főként művészetpszichológiai kutatások eredményeire hivatkozva írja le. A másik lehetőség lenne a művészetpszichológiát úgy tekinteni, mint olyan vizsgálódást, melynek centrális kérdése a hétköznapi és a művészeti észlelés határának megállapítása. Így megkerülhető az „alkalmazott” művészet elnevezésében is igencsak problematikus kérdésköre.¹² A pszichológiai vizsgálódások számára leginkább az átmenet problémája lehet érdekes. Miként értelmezi az ember a vizuális objektumokat? Hol a határ a művészet és nem művészet között?

A „művészeti nézés” kérdéséhez sajátosan szól hozzá Locher, aki szerint a szemmozgás függ az ingertől, az egyéni különbségektől, és az instrukciótól.¹³ A fentebb már idézett szemmozgásos vizsgálatban különösen érdekes volt a „művészeti nézés” instrukció. Túl azon, hogy az adatok megerősítették, hogy legnagyobb szerepe a Locher által kiemelt három tényezőnek van, az utóbbiból, jelesül az instrukcióra vonatkozó eredményekből még egy következtetést vonhatunk le. A szemmozgásos adatok arra világítanak rá, hogy a laikusok hozzák leginkább a „papírfomat”, azaz a korábbi hétköznapi ingerekkel és feladatokkal végzett szemmozgásos vizsgálatok eredményeinek ismétlését. De ez a hatás sem jelentős, s általában, azaz *mindhárom csoportot (műértő, művész, laikus) együtt nézve nem reprodukálódta a hétköznapi észlelési feladatok során ismert jelenségek* (pl. nézési szakaszok, gyakorlott olvasó jellegzetességei stb). Ebből az is következhet, hogy *nem zárható ki a külön művészeti észlelés léte*.

Berlyne azt mondja, hogy a művészet észlelése belsőleg, a hétköznapi észlelés pedig külsőleg motivált, ez a fő különbség közöttük.¹⁴ (Cupchik ezzel azért nem ért egyet, mert ez igaz volna akár egy hobbi tevékenységre is. Azt gondolom azonban, az, hogy ez nem kizárólag a művészetnél van így, nem zárja ki, hogy ez legyen a különbség.) Összefüggésben azzal, ahogy más minták adódnak hétköznapi funkcióban és művészeti nézésben,¹⁵ felmerül, hogy *a művészet szemlélésének pontosan a feladat hiánya adja megkülönböztető jegyét* (illetve, hogy nincs célja a tevékenységnek). Berlyne feltevése a művészeti és hétköznapi észlelés különbségéről megalapozottnak tűnik már Vogt és Magnussen adataiból is, hiszen a memorizá-

¹¹ Vö. R. CROZIER: *Pszichológia és design*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001.

¹² Ld. erről SZENTPÉTERI MÁRTON: Tepsik és éjjelik (Magyar Designmúzeum). = *BUKSZ*, 24/2 (2012. Nyár), 152–158.

¹³ P. J. LOCHER: 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*, vol. 14., 1996, 2, 143–163.

¹⁴ Idézi G. C. CUPCHIK: Az érzékeléstől az alkotásig, az esztétikai folyamat többszintű elemzése. In: *Vizuális művészetek pszichológiája I.* Szerk. Farkas, A., Gyebnár, V. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. 73–92.

¹⁵ Ld. memorizálási vs. művészeti instrukció, vö. S. VOGT–S. MAGNUSSEN: Expertise in pictorial perception: eye-movement patterns and visual memory in artists and layman. = *Perception*, 36, 2007, 1, 91–100.

lási instrukció és a pusztá képnézés közötti különbség külső, illetve belső irányítóként értelmezhető. Adataim alapján a feladatinstrukció vs. művészeti instrukció nem vethetőek össze, mivel nem volt feladatinstrukció, azonban a várt szemmozgásos adatok elmaradása, ha indirekt módon is, de sejteti a művészeti vs. hétköznapi észlelés közötti különbségeket. Ez összhangban van többek között Gadamer tételével: a műalkotásokat nem *valamiért* nézzük, nincs célja a tevékenységnek.¹⁶

További hozzájárulásként értelmezhető László János (1998) egy irodalompszichológiai kísérletének jól átgondolt leírása, mely bizonyos szempontból több tanulságot hordoz, mint számos „sikeres” kísérlet.¹⁷ A kísérlet ugyanis nem sikerült, mert a résztvevő személyek nem engedelmeskedtek. Vajon miért nem, hiszen a szakirodalom bőségesen szolgál bizonyítékokkal az emberek kísérleti helyzetben való engedelmes viselkedésére? László eredeti hipotézise szerint az irodalmi szöveg feldolgozása több időt vesz igénybe, mint a hétköznapi szövegeké. A kognitív pszichológiában az olvasási időt a feldolgozás mélységének jelzéseként fogják fel és a kettő között lineáris kapcsolatot tételeznek fel, a több idő több feldolgozást jelent. De mit jelent a több feldolgozás? A szerző a kérdést a reprezentáció propozíciós elméletének keretében helyezte el. A kérdésre azonban nem sikerült választ kapni, hiszen a kísérletet nem tudták lefuttatni. A feladat az lett volna, hogy novellákat kell olvasni, s a szövegben szereplő valamennyi jelzöt alá kell húzni, időkorlátozást is figyelembe véve. A vizsgált személyek azonban inkább élvezettel és lassan olvastak, nem tartották be az instrukciókat. A kudarcba fulladt kísérlet nem vitt közelebb az irodalmi szövegek „több” vagy „mélyebb” információfeldolgozásáról alkotott hipotézis eldöntéséhez. Azonban az a tény, hogy a vizsgált személyek végre tudják hajtani a feladatot nem irodalmi szövegek esetében, de irodalmi szöveggel nem, megengedi egy következtetés levonását: „Összhangban a befogadásesztétika feltételezéseivel, ez az eredmény arra utal, hogy az irodalmi szöveg valójában sajátos, az olvasási automatizmusokat megszüntető olvasást hív elő. Az információfeldolgozás szempontjából ez azt jelenti, hogy egy szöveg élvezete minőségileg más, mint egy szöveg megértése.”¹⁸ Ez a vizsgálat – jóllehet eredménye igen értékes – tovább fokozza a kételyeket a műbefogadási folyamat empirikus vizsgálatának módszertanával kapcsolatban. Ebben az esetben az a probléma merül fel, hogy a kísérleti lélektan eszköztára elsősorban elemi folyamatok vizsgálatára alkalmas, ebből következően egy nem egynemű, hanem komplex, soktényezős jelenség vizsgálatában nem alkalmazható, kivéve ha a jelenséget felszeteleljük elemi összetevőire, s úgy vizsgálódunk, ahogyan azt az empirikus esztétika teszi. Az empirikus esztétikán belül is létezik olyan elképzelés,

¹⁶ HANS-GEROG GADAMER: A szép aktualitása. In: H.-G. G.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 11–84.

¹⁷ Vö. LÁSZLÓ JÁNOS: Megértés és élvezet. In: L. J.: *Szerep, forgatókönyv, narratívum*. Budapest, Scientia Humana, 1998, 39–50.

¹⁸ LÁSZLÓ J.: *I. m.*, 48.

mely szerint a befogadó ítélete nem homogén, hanem különböző jelenségek kapcsolódnak egymáshoz, több folyamat játszódik le egyszerre, részben egy időben. A következő példa a kutatók előfeltevéseinek jellegről árulkodik.

„A személyes preferencia megítélése, amelyet mindenki elvégez, meglehetősen gyorsan zajlik le, míg a kompozíció megítélése, amely bizonyos képzőművészeti ismereteket tételez fel, több gondolkodást és időt igényel.”¹⁹ Ez a mondat két dolgot implicál: egyrészt azt, hogy a műbefogadói folyamat többretegű, másrészt azt, hogy e folyamatok egymástól függetlenül, külön-külön zajlanak. A jelenlegi ismeretek szerint elképzelhető, hogy rögtön, a műtárggyal való találkozást követő másodpercekben létrejön egy tetszésítélet, és egyéb folyamatok, így például az ábrázoltak elhelyezése a művészettörténetben, a jelenet megértése, több időt igényel. Mindezek azután visszahathatnak a tetszésítéletre. A folyamatok nem ennyire elkülönültek (enkapszuláltak) mint ahogyan a fenti idézet sugallja. Egy műalkotás „processzálása” dinamikusabb és bonyolultabb.²⁰ (Kozbelt és Seeley, 2007). Ennek megfelelően felvethető, hogy a megismerés és értékelés folyamatai nem különíthetők el jól. Jóllehet például Molnar korai szemmozgásos vizsgálata is adatokkal járul hozzá az episztemikus, valamint az élvezeti nézés közti különbségtévesztéshez,²¹ a kérdés nyitott és finomabb elemzést igényel.

A művészetpszichológiában nincs konszenzus abban a kérdésben, hogy különböznek-e a művészeti és a hétköznapi tárgyak észlelési folyamatai. Ezen problémakör vizsgálatakor a következő kérdések adódhatnak. Mely tényezők határozzák meg a vizuális megismerés során, hogy bizonyos tárgyakat műalkotásokként észlelünk, más tárgyakat pedig nem? Milyen mértékű ebben a kontextus szerepe? Miként befolyásolja a tárgyak ilyen kategóriákba rendezése azok megítélését? Miként értelmezhető ebben a kérdéskörben azon nem művészeti alkotások észlelése, melyeket szerzői intenciával, vagy tervezői szándékkal alkottak? A hétköznapi és művészeti percepció közötti eltérések bizonyos szempontból egyértelműen elkülönülnek, hiszen attól (is) műalkotás egy tárgy, hogy valami megkülönbözteti a hétköznapi tárgyaktól. Ha nem a tárgy maga különleges, akkor a környezet az, a helyzete teszi azzá. Mindenképpen marad a kérdés: létezik külön műészlelési folyamat? Rendelkezik-e az elménk speciális művészet-feldolgozó rendszerrel (hardverrel és szoftverrel)? Amennyiben ezekre a kérdésekre igennel válaszolunk, csak akkor válnak aktuálissá a következő kérdések. Miben különbözik ez a folyamat más folyamatoktól? A műtárggyal való találkozás során mikor dől el,

¹⁹ A. F. KRISTJANSON–J. A. ANTES, J. A.: Szemmozgások festmények szemlélése közben. In: *Vizuális művészetek pszichológiája* 2. Szerk. Farkas András. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 145–159, itt 145.

²⁰ A. KOZBELT–W. P. SEELEY: Integrating art historical, psychological and neuroscientific explanations of artists' advantages in drawing and perception. = *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 1., No. 2., 2007, 80–90.

²¹ Ld. erről F. MOLNAR: A térbeli és időbeli művészetek időbeli aspektusa. In: *Művészetpszichológia*. Szerk. Halász L. Budapest, Gondolat, 1983.

hogyan azt eszerint vagy aszerint kell feldolgozni? Másképpen: lehetséges, hogy egy kép érzékelésekor döntés születik arról, hogy művészet-e az, vagy sem?

A döntés mint a befogadás folyamatának része, gyakran megjelenő probléma az empirikus vizsgálatokban. Általában a művészet mérése, illetve a hozzá kapcsolódó folyamatok mérés útján való megragadása nehéz terület. A gyakorlati és az elméleti probléma abból adódik, ami az előző fejezetben ismertetett kutatásokból is kitűnik, nevezetesen, hogy a kísérletek vezetői döntési helyzet elé állítják kísérleti személyeiket. Így van ez, akár azokra a helyzetekre gondolunk, amikor két kép közül kell választani, akár azokra a helyzetekre, amikor skálán kell jelölni a képhez való viszonyulás mértékét. A művészet befogadása ugyanakkor nem feltétlenül azonosítható egy döntési folyamattal. A műalkotások befogadása (eltekintve például a vásárlástól) nem választás, nem kiválasztás, így nem is elköteleződés. Sokszor nincs következménye. Ebből adódik, hogy azok a műbefogadás-pszichológiák, melyek vizsgálódásaikban döntéseket kérnek alanyaiktól, távol esnek attól, hogy érvényesek legyenek. Az összes döntéshelyzetet létrehozó vizsgálat (például az úgynevezett preferenciaskálát használó vizsgálat) nehezen, csak fenntartásokkal terjeszthető ki a műélvezetre, pusztán a szép vagy tetszetős tárgyak elméletére.

A BEFOGADÁS FOLYAMATÁNAK ÉRTELMEZÉSE

A befogadásvizsgálatok elementarista törekvésű és nehezen összeegyeztethető eredményeit többféle módon próbálták integrálni. Figyelemre méltó Hekkert és Wieringen kutatása, akik azt feltételezték, hogy bizonyos helyzetekben az egyik, a kollatív változók szerepét hangsúlyozó elmélet,²² míg más esetben a másik, az úgynevezett prototípuselmélet²³ lép érvénybe.²⁴ A szerzők kísérletükkel demonstrálták is, hogy ez az elképzelés működhet, azonban azóta nem a két elmélet szintetizálása felé fordultak, hanem mindkét elméletből azokat a meghatározónak vélt tényezőket emelik ki és tesztelik, amelyeket ígéretesnek tartanak. Hekkert és munkatársai például 2003-ban a tipikusságot és az újdonságot vizsgálták.²⁵ Előbbi Martindale, utóbbi Berlyne fontos fogalma. Az előbbi vizsgálatban már felmerült a kontextus kérdése, más szerzők azonban egyértelműbben is közelítették azt a lehetőséget, hogy a műbefogadásnak nem csupán a közvetlen szereplőit/érin-

²² D. E. BERLYNE: A kollatív változók. In: *Vizuális művészetek pszichológiája 1.*, i. m., 23–50.

²³ C. MARTINDALE: Esztétika, pszichobiológia és megismerés. In: *Vizuális művészetek pszichológiája 1.*, i. m., 51–72.

²⁴ P. HEKKERT–P. C. W. VAN WIERINGEN: A komplexitás és a prototipikusság mint a kubista festmények értékelésének meghatározói. In: *Vizuális művészetek pszichológiája 1.*, i. m., 143–158.

²⁵ P. HEKKERT–D. SNELDERS–P. C. W. VAN WIERINGEN: 'Most advanced, yet acceptable': Typicality and novelty as joint predictors of aesthetic preference in industrial design. = *British Journal of Psychology*, 94, 2003, 111–124.

tettjeit vizsgálják, hanem a kontextusát is. A kontextus lehetséges értelmezésére egy példa a következő kísérlet, melyben Cupchik és Shereck az információáramlásra fókuszált.²⁶ Vizsgálatukban szobrok kontextusát úgy variálták, hogy változó mennyiségű és minőségű információval látták el a kísérleti személyeket. A kiállításra érkezők először megnézték a szobrokat, majd közülük kettőről kaptak olvasnivalót, kettőről nekik maguknak kellett írni valamit (mi történik a szobron, kiket ábrázol stb.). Azaz e két feltétel a kapott információs, illetve generált információs feltételnek felelt meg. A vizsgált személyeknek a szobrok kétszeri megtekintése után skálákat kellett kitölteniük, melyek a látottak értékelését, a bevonódás mértékét és a megértés mélységét voltak hivatva mérni. A skálákra adott válaszok elemzéséből úgy tűnik, abban az esetben, amikor maguk gyártottak információkat, a szobrokat eredetibbnek találták, míg a készen kapott információkkal ellátva jobban megértették őket.

A művészet történetének utóbbi évtizedeiben a művészet és a műalkotás fogalma jelentős változáson ment keresztül (vö. ready made, konceptuális művészet). Emiatt is indokolt a művészetpszichológia fogalomtárának átgondolása. Ezek ismeretében újra kell gondolni a művészet befogadását, hiszen a művészek ma gyakran például a téri kontextus változtatásával vagy a befogadó gondolkodásra készítésével, aktivizálásával a befogadó aktív hozzájárulását igénylik. Az elementarista megközelítés helyett tehát egyre inkább egy átfogó magyarázó elv alkalmazása volna szükséges, vagy legalábbis egy olyan modellé, melyben a szerzőgázó kísérletek időnként széttartó, időnként ellentmondó eredményeit értelmezni lehet. A javasolt narratív pszichológiai keret kétféle módon is jelentéssel bír, egyrészt a kognitív pszichológiába ágyazva, ahogyan azt például László és Pólya értelmezi,²⁷ továbbá mint a szociális konstruktivizmusban gyökerező narratív pszichológia, ami a társas hatások, a közös, társasan létrehozott tudás és az együttesen létrehozott világok működéseként írja le az ember megismerő folyamatait.²⁸ Mi itt az utóbbihoz csatlakoznánk. A narratív pszichológia egyik meghatározó alakja, Bruner a gondolkodás két formáját különbözteti meg: a paradigmatis, logikus módot, valamint, ettől függetlenül, a narratív megismerési módot. Az elbeszélő mód vizsgálatához a nyelvészettől kölcsönzött modellt. A nyelvi kifejezéseknek van egy olyan osztálya, „melynek jelentése csak a kimondás személyközi kontextusának, vagy kimondójának értékelésével fogható fel.”²⁹ Ezek

²⁶ G. C. CUPCHIK–L. SHERECK, L.: Generating and Receiving Contextualized Interpretations of Figurative Sculptures. = *Empirical Studies of the Arts*, 16, 1998, No.2. 179–192.

²⁷ LÁSZLÓ J.–PÓLYA T.: A narratív perspektíva szerepe kognitív-kulturális kontextusban. In: *Élettörténet és megismerés*. Szerk. László J. Budapest, Scientia Humana Társulás, 1998.

²⁸ BODOR P.: Konstruktivizmus a pszichológiában. = *BUKSZ*, 14, 2002, 1. 67–75.

²⁹ J. BRUNER: A tranzakcionális „én” In: *Az emlékezés ökológiai megközelítése*. Szerk. Kónya A. Budapest, Tankönyvkiadó, 1992, 177–192, itt 180.

az úgynevezett deiktikus váltók vagy indexikus kifejezések.³⁰ Legalább három csoportba lehet sorolni ezeket a nyelvi eszközöket: a téri, az idői és a személyi vonatkozásokat rögzítő kifejezések csoportjába. „A nyelvi kifejezések referenciája létrejöttük pragmatikus kontextusától”³¹ nagymértékben függ. A műalkotás jelentésének megértése ugyanígy a kontextusba van beágyazva. Mivel a műalkotást (a befogadóval való viszonyában) ugyancsak jellemzik a téri–idő–személyi kontextuális viszonyok, érdemes a nyelvészek által leírt indexikus kifejezések fogalmát bevezetve tárgyalni a művészet befogadásának kontextus általi meghatározottságát.

Először is, mit jelent a kontextus téri vonatkozása? A hely a művészetek esetében jelöli a műalkotás elhelyezkedését, ami lehet múzeum, kiállítás, műterem, templom, palota, házfal, bögre, könyv, keret és így tovább; valamint létrejöttének helyét. Továbbá a műalkotás téri kiterjedését, azaz méretét, alakját. A hely az adott kultúrát is jelöli: a mű alkotásának, illetve befogadásának kulturális közegét. Az időnek is többféle értelme van: az egyik arra utal, hogy mikor készült a mű, mennyi idő telt el azóta, mekkorára becsüli a befogadó a műalkotás korát. A másik lehetséges szerepe az időnek a műalkotás időbeli kiterjedésére vonatkozik. Mikor (milyen időpontban) történik a befogadás és mennyi ideig tart? A személyi dimenzió vonatkozik az alkotóra és a befogadóra egyaránt, ugyanis ha az alkotó például nagy presztízsű művész, és a kontextus lehetővé teszi a befogadó számára, hogy erről tudomást szerezzen, ez az ismeret valószínűleg befolyásolni fogja a befogadó ítéletét. Tehát a kontextus megteremti azt az értelmezési keretet, ami alapján nagyra becsült művész eredeti alkotásának vélünk valamit, s ezzel a kontextus teremti meg a presztízshatást, ami önmagában is értéknövelő. A hamisítások erre az értéknövelő hatásra építve utánozzák a nagynevű művészeket. Előfordul, hogy nem is egy műalkotást hamisítanak, hanem a művész személyét. Ezt példázza Van Meegeren „Vermeer képe” is, aki egy új képet alkotott, megtévesztésig Vermeer stílusában. A befogadó személye is fontos szerepet kap a művészi élmény formálódásában. Itt elsősorban a művészetekben való jártasságra kell gondolni, de az egyéni különbségek, a pillanatnyi állapot, az érzelmek és az emlékek is ide tartoznak. E három dimenzióra irányulhatnak a művészetpszichológiai vizsgálatok. Ezek jelentős részében ugyanis valamelyik fenti tényezőt jelölik ki úgynevezett független változónak, melyet változtatva megfigyelhető, hogy ennek függvényében miként változik a tetszés. Ez a fajta logikai gondolkodásmód az, amire már fentebb utalást tettünk, jelesül, hogy ha *x*, akkor *y*. Azonban a narratív okság mint metafora adekvátabbnak tűnik a művészeti percepció megértésében, annál is inkább, mivel egy sor jelenség nem magyarázható ezzel a paradigmatismszerű következtetéssel. Ezért kínáljuk alternatív modellként a másik

³⁰ Y. BAR-HILLEL: Indexikus kifejezések. In: *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. I. Szerk. Pléh Cs., Siklaci I., Terestyéni T. Budapest, Tankönyvkiadó, 1988, 183–202.

³¹ BAR-HILLEL: *I. m.*, 183.

megismerési módot, jelesül a narratív megismerést. Hiszen a műbefogadást befolyásoló számos tényező együttesen formálja azt az elbeszélést, melynek keretében megérthető a művekkel való találkozás.

Még egy utolsó példán keresztül világítjuk meg a műbefogadást meghatározó tényezők vizsgálatainak sajátosságait. Úgy tűnik tehát, a művészet pszichológiája arra törekszik, hogy előbb-utóbb megtaláljuk a műbefogadást befolyásoló összes tényezőt. Felmerül, hogy ha majd mindent tudunk már arról, milyen tényezők és miként alakítják a műbefogadást, akkor esetleg létrehozható a legszebb műalkotás? Épp ezt a lehetőséget kutatja egy képzőművész páros, bár nem közvetlenül a művészet pszichológiai tanulmányozására, sokkal inkább társadalmi folyamatokra reflektálva. Komar és Melamid *People's Choice Projectje* azt is kérdezi, hogy lehet-e a művészet demokratikus? A következőkben a projekt osztrák darabját ismertetem, a végeredményként megvalósult kiállítás katalógusa alapján.³² A projekt során, túl azon, hogy a végeredmény vicces és mulattató, számos kérdés merül fel. Demokratizálható-e a művészet? Műalkotás-e az, ami társadalmi konszenzus alapján jön létre? A tömegízlés lehet-e a minőség kritériuma? Mekkora a távolság a tömeg ízlése és a magaskultúra (szakértők ízlése) között? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket vetnek fel az alkotók tervük kivitelezésével. Szinte minden termék, személy vagy párt sikeres prezentálását megelőzi egy vagy több közvéleménykutatás. A művészek ennek a jelenségnek a visszasságára is reflektálnak azzal, hogy a művészet létrejötte előtt kikéri a köz véleményét. Művészeti programjuk hasonlóan működik ahhoz, ahogy a preferenciavizsgálatok különböző dimenziókra bontva keresik a tetszésítéletek összetevőit. Céljuk az volt, hogy begyűjtsenek minden szükséges adatot ahhoz, hogy megfesthessék Ausztria legszebb és legcsúnyább képét. Ennek érdekében egy közvéleménykutatási szakértővel (Helene Karmasin) feltárták az osztrák lakosság ízlését. A kérdések kitértek a múzeumlátogatási, műtárgyvásárlási szokásokra, a kedvenc szín, évszak, téma megadására. Gyűjtöttek adatokat a megkérdezettek életkoráról, iskolázottságáról, anyagi háttéréről. Szerepeltek ilyen kérdések is: Mit ábrázol az ideális kép? Mi az ideális képméret? Melyik belsőábrázolás tetszik Önnek legjobban? Rákérdeztek továbbá: a lány színátmeneteket kedveli jobban vagy az erős kontúrokat, az egyenletes színfelvitelt vagy az egyenetlent, a figuratívát vagy az absztraktat? Az eredményekből idézünk a teljesség igénye nélkül. Az osztrákok szeretik a gömbölyded formákat, a kék színt, a (felöltözött) emberek csoportjának ábrázolását, a cselekvő ember megjelenítését (főleg ha az a cselekvés a pihenés), az állatábrázolást (főleg ha az az állat háziállat), előnyben részesítik a tavasz és a természet ábrázolását, valamint azt, hogy a kép passzoljon a lakás stílusához. Megállapították továbbá, hogy a képeknek boldogságot kell közvetítenie, gondolatot nem szükséges. Nem kedvelték továbbá a szögletes mintákat, a vallási témákat, az aktokat, a tél,

³² KOMAR, MELAMID: „Schön – Hasslich“. Das beliebteste und unbeliebteste Bild Österreichs. Ausstellung Katalog. Wien, Kunsthalle Wien, 1998.

a városok és az épületek ábrázolását. Ausztria legszebb képének megtekintése alighanem a legjobb közvetítője annak a gondolatnak, hogy mennyire nehéz meghatározni a művészi tetszés objektív összetevőit.

A NARRATÍV SZEMLÉLET A PSZICHOLÓGIÁBAN

A fenti példa, mely az empirikus esztétika karikatúrájának is tűnhet, rávilágít ezen kísérletsorozatok anomáliáira. A szakirodalom és az empirikus vizsgálatokból gyűjtött adatok egyaránt azt sugallják, hogy az a fajta magyarázatkeresés, amelyben növeljük például az ismertséget, s akkor így és így változik a tetszés, érvényes ugyan, de nem magyarázza meg a művészethez való viszonyulást. Bruner nézeteinek jelentőségét az adja, hogy szerinte e logikán túl (ha, akkor), létezik egy másik megismerési mód. A narratív pszichológia alkalmazására történtek kezdeményezések többek között a történettudat és nemzeti identitás vizsgálatával kapcsolatban³³ (László, 2003). Ehhez a narratív iskolához csatlakoznak azok a kutatások, melyek mindezt művészeti tárgyak esetében alkalmazzák.³⁴ A narratív szemléletet azonban alkalmazhatnánk a műbefogadás folyamatának megértése során is. A narratív pszichológia metaelméletként való alkalmazása érthetőbbé teszi a művészethez való viszonyulást. A jelenlevő tényezők felsorolásán és ok-okozati láncán túl gondolkodhatnánk a műbefogadás folyamatának elbeszélésében is. Ahogy Sarbin felveti: az emberről ne csak úgy gondolkodjunk, mint egy gépről, hanem úgy is, mint egy cselekvőről.³⁵ A narratív pszichológiai befogadáselmélet sok mindenre nem alkalmazható. Többek között nem az empirikus esztétika kifinomult mérési eljárásait hivatott helyettesíteni. A meglevő racionális technikák elutasítására semmi szükség, azonban arra igen, hogy amire nincs megoldásunk, arra keressünk egyet. A műbefogadás folyamatának narratív pszichológiai keretbe való helyezése révén talán összeköthetővé válnak a műbefogadásról való tudásunk egymástól eddig függetlenül álló pontjai.

³³ LÁSZLÓ J.: Történelem, elbeszélés, identitás. = *Magyar Tudomány*, 2003/1., 48–57.

³⁴ Regények elemzésével kapcsolatban ld. VINCZE O.–SOMOGYVÁRI I.: A nemzeti identitás reprezentációja a sikeres történelmi regényekben. = *Magyar Tudomány*, 2003/1, 58–66; festmények elemzésével kapcsolatban ld. ILJÉS A.: A magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése. = *Magyar Tudomány*, 2003/1, 67–77.

³⁵ THEODORE R. SARBIN: *Narrative psychology. The storied nature of human conduct*. New York, Preager, 1986.

IRODALOM

- BAR-HILLEL, Y. (1988) Indexikus kifejezések. In: PLÉH, Cs., SIKLAKI, I., TERESTYÉNI, T. (Szerk.) *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. I. Budapest, Tankönyvkiadó, 183–202.
- BERLYNE, D. E. (1995) A kollatív változók. In: FARKAS, A., GYEBNÁR, V. (Szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 23–50.
- BODOR P. (2002) Konstruktivizmus a pszichológiában. = *BUKSZ*, 14. évf. 1., 67–75.
- BRUNER, J. (1986) *Actual Minds, Possible Words*. Cambridge, Harvard University Press.
- LÁSZLÓ J.: Történelem, elbeszélés, identitás. = *Magyar Tudomány*, 2003/1., 48–57.
- BRUNER, J. (1992) A tranzakcionális „én” In: Kónya, A. (Szerk.) *Az emlékezés ökológiai megközelítése*. Budapest, Tankönyvkiadó, 177–192.
- CROZIER, R. (2001) *Pszichológia és design*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- CUPCHIK, G. C. (1995) Az érzékeléstől az alkotásig, az esztétikai folyamat többszintű elemzése. In: FARKAS, A., GYEBNÁR, V. (Szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. 73–92.
- CUPCHIK, G. C., SHERECK, L. (1998) Generating and Receiving Contextualized Interpretations of Figurative Sculptures. = *Empirical Studies of the Arts*, 16, No.2. 179–192.
- EKEHAMMAR, B., ZUBER, I., NILSSON, I. (1995) A vizuális ingerekre adott szín-forma válaszok vizsgálata. In: FARKAS, A., GYEBNÁR, V. (Szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 217–229.
- FECHNER, G. T. (1876/1997) Various attempts to establish a basic form of beauty: experimental aesthetics, golden section, and square. = *Empirical Studies of the Arts*, 15, No.2. 115–130. [Eredeti megjelenés G. T. FECHNER: *Vorschule der Aesthetik* című könyvében, 1876]
- FÜST MILÁN. (1963) *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest, Magvető Kiadó.
- GADAMER, H-G. (1994) A szép aktualitása. In: Uő.: *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins Kiadó, 11–84.
- HEKKERT, P. – VAN WIERINGEN, P. C. W. (1995) A komplexitás és a prototipikusság mint a kubista festmények értékelésének meghatározói. In: FARKAS, A., GYEBNÁR, V. (Szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 143–158.
- HEKKERT, P., SNELDERS, D., VAN WIERINGEN, P. C. W. (2003) 'Most advanced, yet acceptable': Typicality and novelty as joint predictors of aesthetic preference in industrial design. = *British Journal of Psychology* 94, 111–124.
- ILLÉS A. (2003) A magyar történelmi festészet narratív pszichológiai elemzése. = *Magyar Tudomány*, 2003/1. 67–77.
- ILLÉS, A. (2008) Behind the Beholder's Eye: Searching for 'Expertness' in Gazing Patterns. In: *20th Biannual Congress on Empirical Aesthetics, International Association of Empirical Aesthetics*, Chicago, August 19–22, 2008, book of proceedings

- ILLÉS A. (2009) Hová néz a műértő? Mit lát a laikus? In: CSÖRGŐ ZOLTÁN, SZABADOS LEVENTE (Szerk.) *Szubjektív Tudás – Objektív tudomány. A XVI. Magyar Kognitív Tudományok Konferencia publikációinak gyűjteménye*. Budapest, A Tan Kapuja Buddhista Főiskola Kelet-Nyugat Kutatóintézet – L'Harmattan, 68–88.
- KOMAR, MELAMID (1998) „Schön – Hasslich”. *Das beliebteste und unbeliebteste Bild Österreichs. Ausstellung Katalog*. Wien, Kunsthalle Wien.
- KRISTJANSON, A. F., ANTES, J. A. (1997) Szemmozgások festmények szemlézése közben. In: FARKAS ANDRÁS (Szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 2*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 145–159.
- LÁSZLÓ J. (1998) Megértés és élvezet. In: *Szerep, forgatókönyv, narratívum*. Budapest, Scentia Humana Társulás, 39–50.
- LÁSZLÓ J., PÓLYA T. (1998) A narratív perspektíva szerepe kognitív-kulturális kontextusban. In: LÁSZLÓ J. (Szerk.) *Élettörténet és megismerés*. Budapest, Scentia Humana Társulás.
- LOCHER, P. 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*, vol.14(2), 143–163.
- MARTINDALE, C. (1995) Esztétika, pszichobiológia és megismerés. In: FARKAS, A., GYEBNÁR, V. (Szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 51–72.
- MOLNÁR, F. (1983) A térbeli és időbeli művészetek időbeli aspektusa. In: HALÁSZ, L. (Szerk.) *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat.
- SARBIN, THEODORE R. (1986) *Narrative psychology. The storied nature of human conduct*. New York, Preager.
- SZENTPÉTERI MÁRTON (2012) Tepsik és éjjelik (Magyar Designmúzeum). = *BUKSZ*, 24/2 (2012. Nyár), 152–158.
- TSUTSUI, A., OHMI, G. (2011) Complexity scale and aesthetic judgements of color combinations. = *Empirical Studies of the Arts*, 29, No.1., 1–15.
- VIGOTSZKIJ, L. SZ. (1968) *Művészetpszichológia*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó.
- VINCZE O. – SOMOGYVÁRI I. (2003) A nemzeti identitás reprezentációja a sikeres történelmi regényekben. = *Magyar Tudomány*, 2003/1., 58–66.
- VOGT, S., MAGNUSSEN, S. (2007) Expertise in pictorial perception: eye-movement patterns and visual memory in artists and layman. = *Perception* 36(1) 91–100.