

Kuric, Jozef

Teoretická a metodologická východiska psychologie umění

In: Kuric, Jozef. *Psychologie vnímání malířských výtvarných děl v ontogenezi*. Vyd. 1. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1986, pp. 17-25

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122240>

Access Date: 03. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

1. TEORETICKÁ A METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA PSYCHOLOGIE UMĚNÍ

1.1. ÚVOD

Dříve než se začneme zabývat otázkami estetického vnímání, pokusíme se nastínit psychologický vztahový rámec problémů a výzkumů v psychologii umění, pokusíme se vytýčit alespoň obrysy odpovědi na otázku, v čem je specifika psychologického přístupu k umění, a jaký předmět si psychologie definuje na objektu, jímž je umění, resp. estetično.

1.2. KONCEPCE SOUČASNÉ PSYCHOLOGIE UMĚNÍ

Jednou z cest, jak odpovědět na tuto otázku, je analýza existujících koncepcí psychologie umění. Pokusíme-li se o jejich marxistickou teoreticko-kritickou analýzu, můžeme rozlišit pět různých badatelských zaměření.

1.2.1. Psychologie umění jako zkoumání struktury díla

Nejvýrazněji je toto zaměření reprezentováno L. S. Vygotským, který svou Psychologii umění napsal ve dvacátých letech, ale knižně poprvé vyšla až po 40 letech v r. 1966. V době, kdy na ní Vygotskij pracoval, se psychologie umění založená na marxistické filozofii musela vypořádat s formalismem, subjektivismem, dogmatismem i vulgarizačními tendencemi. Možná že i těmito okolnostmi je dáno, že Vygotskij požaduje „zkoumat čistou a neosobní psychologii umění bez ohledu na autora a čtenáře“ a rekonstruovat proces tvorby i recepce díla na základě zkoumání jeho struktury.

1.2.2. Psychologie umění jako analýza estetického vnímání

V padesátých a šedesátých letech dominovala v marxistické psychologii umění orientace na proces estetického vnímání, na odhalení zákonitostí, na nichž závisí proces estetického osvojení uměleckého díla. Typickým představitelem tohoto úsilí v SSSR je B. S. Mejlach, P. M. Jakobson a další.

1.2.3. Psychologie umění jako věda o zobrazení člověka v uměleckém díle

Souběžně s orientací na estetické vnímání se objevují studie, které považují za hlavní cíl psychologie umění zjistit, jak je v uměleckém díle zobrazen člověk. Reprezentativním dokladem tohoto zaměření jsou práce M. S. Kagana „Literatura jako věda o člověku“ (1971), D. S. Lichačeva (1970, 1974), M. M. Bachtina (1979) a další. Tato linie uvažování převládá v psychologii umělecké literatury a trvá až do současnosti inspirována patrně výrokem M. Gorkého o spisovatelích jako „inženýrech lidských duší“.

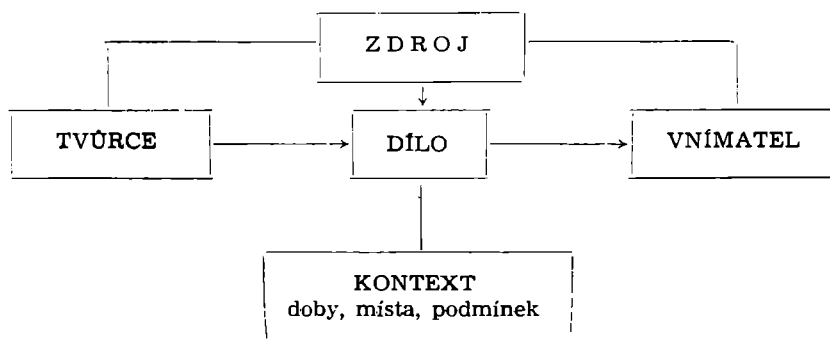
1.2.4. Psychologie umění jako věda o umělecké tvořivosti

Soustředění na tvorbu jako jádro předmětu psychologie umění nacházíme již ve čtyřicátých letech a dříve (viz např. v ČSSR F. H. Kafka, 1937). Avšak radikálně nový přístup k výzkumům tvořivosti v šedesátých letech znamená renesanci zájmu o proces tvorby i v oblasti umění. V r. 1980 vychází zásadní kolektivní monografie „Psychologija processov chudoženstvennogo tvorčestva“, která v marxistické psychologii umění zahajuje novou pozitivní linii bádání, která už není zaměřena jen na negativní kritiku buržoazních iracionalistických teorií tvorby, ale na hledání nových pozitivních řešení. Těžiště tvořivosti je spatřováno v potřebě vzniku nového a je zdůrazňována úloha empiricky chápané intuice.

1.2.5. Psychologie umění jako studium vztahu zdroje a díla

Ve výše citované práci je otištěn koncept přednášek z psychologie umění, které na přání A. R. Lurii připravil M. S. Ejzenštejn, známý filmový teoretik a režisér. Píše se v nich: „Říci v úvodu, že nejzajímavějším problémem psychologie umění – není téma nebo obsah, ale to, jak toto téma nebo obsah se stává z předmětu skutečnosti – předmětem umění. Jak se událost stává dílem. V čem tkví tento proces převtělení z faktu ve fakt umění. V čem je tajemství metody umění. V čem je tajemství tzv. formy, odlišující jev od jeho vyjádření v umění. A druhá otázka: kde se bere působnost, která je umění vlastní. Prvotní kořeny této působnosti. Její smysl.“

Domníváme se, že by bylo krokem zpět, kdybychom upřednostnili některou z těchto vývojově daných orientací a prohlásili ji za hlavní předmět psychologie umění. Soudíme, že tyto cesty je třeba chápat jako jednotlivé aspekty, které si současná marxistická psychologie umění definuje na objektu „umění“ jako svůj předmět. Tuto kritickou syntézu můžeme znázornit logogramem, z něhož vyplývají i vztahy a procesy mezi jednotlivými aspekty komplexního předmětu psychologie umění:



V dalším výkladu se zaměříme na charakteristiku nejdůležitějších problémů a metodologických východisek, které z nastíněného vztahového rámce vyplývají.

1.3. TVŮRCE A PROCES TVORBY

Jde o aspekt, který zdaleka nepatří jen psychologii. Vždyť tvůrce žije v určité době, náleží do určité společenské třídy, má určité společenské postavení ve společenských vztazích, je současníkem generace, která má své tradice, svůj program. Tvůrce je tedy zároveň osobností i sociálním typem. Jako osobnost jej především zkoumá psychologie, jako sociální typ je předmětem studia vědeckého komunismu, sociologie, etiky atd.

Psychologii především zajímá, co je pro tvůrce specifické, na jakých vlastnostech osobnosti závisí kvality tvorby. Jestliže odmítneme patografické koncepce psychoanalýzy a různé iracionalistické názory na tajemství procesu tvorby, pak před psychologií stojí náročný úkol hledat reálné osobnostní determinanty tvorby: potřeby, schopnosti, aktuální procesy. Je třeba nově analyzovat klasické složky tvůrčího procesu: přípravu a inspiraci, inkubaci a intuici, iluminaci a verifikaci. Je třeba odhalit, jak se rodí tvůrčí idea, jakou úlohu má v tvůrčí činnosti fantazie a jakou „řemeslo“, které tolik přeceňovali formalisté. I když máme k dispozici množství poznatků (viz např. V. A. Krutěckij, 1968; A. Storr, 1972; A. G. Cejtlin, 1962), ještě více je toho, co nevíme. Naše poznání má většinou explorativní úroveň a chybí mu dosud utvářející síla.

Výzkumy tvůrce a tvorby je třeba zaměřit spíše intenzivním než extenzivním způsobem (jak to u nás učinil v oblasti výtvarného umění S. Drvota, 1972), pomocí moderních prostředků obsahové analýzy je třeba znovu studovat deníky významných umělců a jen dílčí otázky má smysl řešit experimentálně, neboť přesnost experimentu je na úkor komplexnosti poznatků, která je v naší oblasti nevyhnutelná.

Z psychologického hlediska je zajímavá otázka dialektiky vztahu

umění a tvůrce. Jde tu o to, nakolik se umělec v díle manifestuje, nakolik musel prožít to, co vyjádřil a nakolik si jen hrál s tvůrčím nápadem. Jde tu o otázku, co chtěl umělec vyjádřit a co vyjádřil, i o otázku, nakolik bylo pro něj samotného jeho dílo katarzí a nakolik je katarzí pro vnímatele.

1.4. DÍLO A JEHO ZDROJ

Zkoumání vztahu díla a jeho zdroje není primárně psychologickým problémem. Lze říci, že to je vlastní doména věd o umění. Psychologa tento vztah zajímá v souvislosti s analýzou vztahu mezi tím, co chtěl tvůrce vyjádřit a co vyjadřuje, co chtěl o skutečnosti vypovědět a co vypovídá. Domníváme se, že právě analýzou tohoto trojčlenného vztahu můžeme zjistit jeden z nejskrytějších mechanismů tvůrčí činnosti.

Psychologii pochopitelně zajímá dílo jako výtvar činnosti, neboť metoda analýzy výsledků činnosti patří k základní výzbroji psychologie již od jejího ustavení jako exaktní vědy. Z díla psychologie usuzujeme na podnět jeho vzniku i na to, jak se na jeho tvorbě podílely jednotlivé stránky psychiky i vnější podmínky.

Aby psychologie mohla svůj úkol rekonstrukce a osobnosti tvůrce z díla splnit, musí mít k dispozici pokud možno objektivně definovaný inventář proměnných, které lze na díle definovat. Vědy o umění však dosud nedospěly k obecně uznávanému souboru kritérií, jimiž lze definovat tzv. uměleckou dokonalost, tedy to, co činí umělecké dílo uměleckým. Uměleckost nemůžeme ztotožňovat s krásou a tím méně s libostí, neboť mnozí považují za umění kýč, který vnímají jako krásný. Jako krásné vnímáme i některé přírodní scenérie nebo některé lidské činy a také je nepovažujeme za umělecké. Velmi obecně lze tedy formulovat naši otázku takto: Co musí být v předmětu našeho poznání přítomno, aby vyvolával estetické city nebo emoční poznání?

Zkoumání vztahu zdroje a díla je též záležitostí gnozeologickou, která však má četné psychologické důsledky. Výzkumy ukazují, že prepubescentní vnímatelé a lidé bez estetického vzdělání srovnávají dílo s jeho zdrojem a kvalitu díla posuzují podle míry shody se zdrojem, orientují se tedy ve svém estetickém vnímání výrazně na námět, kdežto zkušenější vnímatelé spíše oceňují, jak autor zdroj „ozvláštnil“, co na něm zdůraznil a co pomíjí. Vzniká tedy otázka, zda vnímatel získává též z díla nějakou poznávací informaci o zdroji nebo zda cílem umění je aktivizace jiných oblastí osobnosti než poznávací. Současná sovětská psychologie umění zde oprávněně zdůrazňuje komplexnost působení umění: vedle poznání jde především o hodnocení, o afektivní sféru osobnosti v nejširším smyslu (viz M. S. Kagan, 1974).

Otázka uměleckosti z psychologického hlediska jistě nemůže být řešena subjektivisticky, jak s oblibou činily idealistické estetické teorie. Řek-

neme-li, že „krásné jsou jevy, které v nás vzbuzují estetickou libost“, neposkytuje nám taková definice žádné empiricky zakotvené ukazatele, pomocí nichž bychom krásu mohli objektivně určit.

Ve vztahu k typům osobnosti by stálo zato zkoumat rozdíly v objektivních určeních podstaty uměleckosti. Jistě jsou lidé, kteří za umělečtější považují – po vzoru antického pojetí krásy – to, co je harmonické, úměrné, souladné, pravidelné, uspořádané, a proti nim stojí ti, kteří jako umělecky dokonalá díla oceňují díla burcující, neobvyklá, vytrhující z klidu napětím, které v sobě mají, a toho docilují právě narušením ustáleného řádu věcí, tím, že zobrazují předmět v neobvyklém zorném úhlu. Výstižnou objektivní definici uměleckosti podává L. S. Vygotskij (1968), když říká, že umění je „společenskou technikou citu, nástrojem společnosti, jehož prostřednictvím jsou do sféry sociálního života vtahovány nejintimnější a nejosobnější stránky naší osobnosti“.

Pro psychologa je výtvarné umělecké dílo složitým podnětem. Aby mohl zkoumat, co se děje ve vnímání, když se setká s výtvarným dílem, musí zjistit, jaké složky uměleckého díla působí jako dílčí podněty. Každý takový dílčí podnět pak z metodologického hlediska vystupuje jako nezávislá nebo vnější proměnná. Psychologická analýza nevystačí s běžným uměnovědním rozlišováním námětu, obsahu a formy, resp. materiálu, stylu a žánru. Psycholog potřebuje znát i estetická kritéria umělecké dokonalosti díla, kontext a duch doby, v němž je dílo vytvářeno a vnímáno, pověst která ho doprovází, když se s ním vnímání setkává atd. Každý z těchto pojmů má svou historii a je různě chápán v různých přístupech psychologie umění i teorie umění. Budeme-li analyzovat jen námět, který je většinou chápán jako zdroj díla, jako to, co je zobrazováno, setkáváme se i zde s několika rozdílnými pojetími.

Tak např. E. Panofski (1955) vytváří ikonografii jako „to odvětví dějin umění, které se zabývá námětem neboli významem uměleckých děl a nikoliv jejich formou“. Panofski rozlišuje tři úrovně takto pojatého námětu – významu: (1) prvotní neboli přirozený význam, který může být faktický a výrazový – jde tu vlastně o analýzu toho, co a jak se ve výtvarném umění vyjadřovalo v dějinném vývoji; (2) druhotný neboli konvenční význam – my bychom dnes řekli obsah, tj. svět obrazů, příběhů a alegorií, které umění vyjadřuje; (3) vnitřní význam neboli obsah – dnes bychom řekli idea či poselství, které je sdělováno prostřednictvím obsahu díla.

Ještě komplikovanější analýzu jednotlivých složek díla provádí R. Ingarden (1958). Jeho subtilní rozlišování zobrazené životní situace, sujetu v užším smyslu, situace zobrazené na obraze, viditelné podoby tohoto zobrazení, malířského výtvarného provedení toho, co je zobrazeno atd., má své další variace u děl bez „literárního tématu“, tedy u nezobrazujících („abstraktních“) obrazů. Ingardenův fenomenologický postup sice ukazuje složitost díla, ale poskytuje příliš málo konkrétně empiricky zakotvitelných podkladů pro psychologickou analýzu. Zůstaneme tedy u klasických pojmů a pokusíme se je empiricky zakotvit, abychom mohli objektivně zjišťovat,

v jakých konkrétních variacích se vyskytují v analyzovaných uměleckých dílech.

Výchozí složkou analýzy díla je materiál. Z našich dosavadních výzkumů vyplývá, že je registrován a esteticky hodnocen především těmi vnímátelei, kteří sami umělecky tvoří nebo kteří svým vzděláním získali poznatky o jeho úloze v celkovém působení uměleckého díla. Materiál zahrnuje použitý podklad (dřevo, plátno, papír apod.), nástroje, jimiž bylo dílo provedeno (štětec, rydlo, špachtle apod.), použité prostředky (barva, tuš, pastel, uhel, křída, lino atd.).

Námět, téma, předmět zobrazení. Jde o klasickou kategorii, kterou též můžeme charakterizovat jako zdroj díla, aniž bychom se pouštěli do hlubších analýz. Pro výzkum však je užitečné námět rozlišovat podle žánrů na portrét, figurální kompozici, akt, krajinu, zátiší, květiny, nefigurativní malbu atd.

Obsah budeme v souladu s Panofského důmyslným rozborem dělit do dvou úrovní: obsah v běžném smyslu jako pojetí námětu a obsah ve smyslu ideje či poselství.

Forma díla, kterou chápeme v souladu s tradicí jako způsob ztvárnění námětu, tj. jako různé způsoby uspořádání prvků. Součástí formy je kompozice, která někdy bývá analyzována samostatně. Dále použití perspektivy, proporce jednotlivých částí díla – symetrie, asymetrie, harmonie či nevyváženost atd. Do formy patří i různá míra stylizace námětu od realistického přes naturalistický až po různé způsoby zjednodušování a abstrakce. Stylizace je v uměnovědě analyzována v rozboru různých stylů a uměleckých škol, jejichž variabilitu je též možno systematicky využívat ve výzkumech.

Kontextem rozumíme nejen prostředí, v němž je dílo vnímáno a hodnoceno, tedy výstava, knižní reprodukce, soukromá sbírka, ateliér, ale i kontext v užším smyslu, tj. volba vhodného rámu a pozadí, a kontext v širším smyslu, tj. doba, v níž je dílo vnímáno.

K proměnným díla však patří i estetické kategorie, které jsou v díle obsaženy jako míra jeho uměleckých kvalit. Využit těchto proměnných operacionálně však vyžaduje, aby díla používaná ve výzkumech jako podněty byla posouzena experty uměnovědci, kteří by jim přisuzovali různou míru krásy, vznešenosti, uměleckosti, dokonalosti atd. Jde o podnětové charakteristiky, které lze nesnadno využít nejen proto, že lze obtížně získat experty k podobnému hodnocení, ale i proto, že estetika dosud nepracovala obecně uznávaný seznam základních estetických kategorií a tím méně jejich obecně uznávané definice.

Těžiště naší metodologické úvahy je ve zmapování možností výzkumů estetického vnímání. Četné diskuse mezi členy řešitelského týmu úkolu Státního plánu výzkumu VII-5-7/1-5 „Úloha estetické poznávací činnosti ve formování socialistické osobnosti“ však ukazují, že je potřeba přesně definovat samotné výchozí pojmy. Když se v estetických studiích hovoří o činnosti toho, kdo se setkává s uměleckým dílem, většinou se tato činnost charakterizuje jako estetické (či umělecké) vnímání nebo osvojování nebo

recepce. Dosavadní analýzy však přesvědčivě dokazují, že nejde jen o vnímání, ale o složitější kognitivní činnosti, které jsou těsně spjaty s hodnocením. Citovaný S. Ch. Rappoport proto užívá pojmu rozumová emoce pro označení výsledku tohoto procesu, A. F. Begiašvili (1973) mluví o emočním poznání. L. S. Vygotskij (1968) charakterizuje zkoumanou činnost a její výsledek jako estetickou reakci či estetický zážitek. V současných estetických pracích se často hovoří o estetickém vědomí a jeho složkách (viz N. I. Kijaščenko, N. L. Lejzerov, 1981). Proto se také kloníme k užívání termínu „estetická poznávací činnost“, v němž je zřetelně vyjádřena komplexnost a spojení poznání s hodnocením, které jak známo vždy obsahuje emoci.

Shrneme-li, můžeme rozlišit čtyři typy proměnných: podnětové, reakтивní, osobnostní a situační.

Podnětové proměnné

Jak už je rozvedeno v předchozí kapitole, psychologie umění většinou přejímá pojmosloví estetiky. Psychologie však k malířskému výtvarnému dílu přistupuje jako ke komplexnímu vizuálnímu podnětu a využívá proto všech poznatků psychologie zrakového vnímání o figuře a pozadí, o struktuře prvků podnětového celku atd. Z tohoto hlediska znovu vymezíme základní podnětové proměnné:

1. materiál, tj. použitý podklad malby či kresby, nástroj, kterým bylo malováno, prostředky zobrazení (barvy, křída, tuš, pastely, atd.);

2. námět, téma, tj. předmět zobrazení, který lze třídit na žánry, jako jsou portrét, akt, figurální kompozice, krajina, zátiší atd.;

3. obsah, tj. ideové vyznění díla, poselství, to co chtěl autor svým dílem vyjádřit (ukazuje se ovšem, že obsah je podmíněn dobovým kontextem, v němž je dílo vnímáno a že je často ovlivněn názory kritiky více než skutečnými úmysly autora; hovoří se o časově proměnlivé konkretizaci uměleckého díla);

4. kompoziční aspekty formy, tj. strukturace jednotlivých motivů, jednotek uměleckého díla, jejich uspořádání; zde se ukazuje, že různé umělecké školy mají různá pojetí kompoziční dokonalosti: „dokonalá je jednota v mnohosti“, „dokonalé je harmonické a symetrické uspořádání prvků“, „dokonalé je to, co v sobě obsahuje vnitřní napětí, nesoulad a rozpor“ atd.;

5. výtvarné aspekty formy, které zahrnují volbu a způsob využití tvárných prostředků – jako je barva, linie, plocha, uspořádání – k uměleckému sdělení;

6. styl, tj. dobově a výtvarnou školou určený obsah a forma díla; v našem výzkumu považujeme za účelné rozlišovat jednak klasicky definované styly, jako jsou klasicismus, manýrismus, realismus, impresionismus, fauvismus, kubismus atp., jednak figurativní a nefigurativní umění a konečně též takové stylové variace, jako je naturalismus kontra schematismus,

realismus kontra stylizovanost (zvýrazňování jedněch prvků a redukce jiných), dále pak expresivní prostota kontra bohatost (to je proměnná, která je snadno operacionalizovatelná, i když se jeví dosti subjektivní);

7. kontext vnímání díla, tj. prostředí a způsob prezentace: galerie, výtvarná publikace; originál – kopie, skutečný formát – zmenšený (v experimentu se považuje ze přístupné pracovat i s pohlednicovými reprodukcemi, jestliže to dovoluje povaha výzkumného problému); druh rámu; důvody vnímání (kolektivní návštěva výstavy, spontánní návštěva apod.). Do kontextu můžeme zařadit i pověst výtvarníka, jehož díla jsou vnímána.

Situační a osobnostní proměnné

Zatímco proměnné sub 1–6 jsou využitelné jako nezávisle proměnné, sub 7 jsou uvedeny varianty proměnných, které bývají nejčastěji považovány za vnější či situační, a které by v tomto smyslu měly být kontrolovány.

Další vnější proměnné jsou věk, pohlaví, vzdělání, estetická zkušenost, typ osobnosti a zájem vnímatelů. Je však možné i s těmito proměnnými zacházet jako s nezávislými. (Např. výzkum vývojových změn v preferencích určitých děl.) Obsahově jsou to osobnostní proměnné.

Estetické reakce, zážitek

Jako závisle proměnné se ve výzkumech estetického vnímání nejčastěji objevují některé parametry estetického osvojování uměleckého díla, které psychologie charakterizuje jako estetický zážitek či reakci. V této souvislosti se nejčastěji zkoumá preferenční reakce, kterou je možno škálovat běžnými psychofyzickými technikami.

Kdybychom chtěli odhalit mechanismy estetického vnímání, museli bychom studovat takové proměnné, jako jsou: aktuální geneze estetického zážitku, kategorizace estetických podnětů (jejich seskupování podle vnímané příbuznosti a zdůvodnění tohoto seskupení), analýza estetických podnětů škálami sémantického diferenciálu (do nichž je možno zařadit i položky konceptualizující jednotlivé dimenze estetická, jako je krása, vznešené, komické, tragické apod.).

1.5. ESTETICKÉ VNÍMÁNÍ A VNÍMATEL — OBECNÝ PŘEHLED

Teprve v posledním desetiletí se zdůrazňuje specifičnost a svézákonost estetického vnímání na rozdíl od vnímání věcí. Na závažnost problému estetického vnímání – jak jsme již uvedli – důrazně upozorňuje B. S. Mejlach (1971). Poznání procesu i obsahu estetického vnímání vyžaduje i analýzu podnětových struktur. Umělecké dílo jako podnět může být považováno za systém znaků, které zastupují nějaký jiný objekt a mohou mít

i symbolický charakter. Znaky jsou tedy podněty estetického osvojení díla. Podle D. E. Berlyne (1971) mají znaky své dimenze psychofyzické, ekologické (kontextové) a kolativní. Posledním pojmem vyjadřuje Berlyne, že v díle jde o kvalitativně komplexní podněty, které aktualizují minulou zkušenost a porovnávají ji s aktuálními vjemy. Jde tu o víc než o apercepci, těžiště je ve vzniku nového uspořádání. Díváme-li se na věc esteticky, zaměřujeme se na způsob, jakým je věc předvedena, spíše než na to, co věc znamená sama o sobě. Jak výstižně soudí S. L. Rubinštejn (1974), v estetické zkušenosti se odhaluje podstata věci v její jevové povrchové rozmanitosti a bohatosti, neboť umění demaskuje celou šířku a bohatství smyslových vlastností předmětu, vyjadřuje jev v jeho podstatě, odhaluje v jevu podstatné na jeho smyslovém povrchu, v jeho smyslové formě, a tím v jeho jedinečnosti a zároveň typičnosti.

Proto je umělecký předmět více než věcí, je to výrazová věc, jak zdůraznil např. R. Arnheim (1974), a zprostředkuje nejen informaci o zdroji, ale i jeho hodnocení tvůrcem.

Estetická zkušenost zahrnuje nejen percepci, ale i emoci, aktivaci, která vzniká, když se perceptivní informace konfrontuje s celou osobností vnímatele a přechází v emoci. Toto emoční poznání analyzuje např. A. F. Begiašvili (1973) a S. Ch. Rappoport (1972). R. J. Sardello (1976) poukazuje na to, že sekvence daná přechodem percepcie v emoci nemá kauzální charakter, ale je vysvětlitelná spíše dialekticky zákonem negace – negace.

Estetické vnímání je aktivní, vyžaduje ztotožnění s vnímaným objektem, což však neznamená podlehnutí. Jeho významnou charakteristikou je i projekčnost. Vnímatel do díla promítá své pocity a problémy, nachází je v díle často řešeny a tím se obohacuje. V této projektivnosti estetického vnímání spatřujeme mechanismus, jímž dílo může působit katarticky a jímž nesporně působí na etickou sféru osobnosti. Eticky kultivující vliv estetické vytríbenosti osobnosti jsme prokázali v několika výzkumech.

Aktuálním problémem psychologie umění je objasnit, jací lidé potřebují umění a estetično ke svému životu, a především, jak lze estetickou potřebu probudit a rozvíjet.

Výzkumy, které jsme uskutečnili, ukazují, že estetické vnímání má své zákonité ontogenetické fáze, že probíhá od preferování námětu (dětství) přes zdůrazňování subjektivního dojmu (pubescence) až po sledování estetických kategorií (jak je dílo uděláno, jaká je jeho kompozice, ideový obsah atd.), což je typické pro vnímání vyspělých adolescentů. Závažné však je, že všechny tyto typy vnímání se vyskytují i u dospělých a to v závislosti na úrovni jejich vkusu a estetické potřeby. Že vkus není jen něco subjektivního, jak tvrdí kantovská estetika, a že je ho možno rozvíjet, přesvědčivě ukazuje marxistická analýza L. S. Szabó (1978).

