

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

VLIV INFORMACE NA PROŽÍVÁNÍ A ESTETICKÉ HODNOCENÍ MALÍŘSKÉHO DÍLA

The Influence of Information on the Experience and
Aesthetic Evaluation of a Painting



Bakalářská diplomová práce

Studijní program: Uměnovědná studia

Autor: **Petra Čtveráčková**

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph. D**

Olomouc

2022

Poděkování

Ráda bych vyjádřila poděkování Mgr. et Mgr. Martině Stratilkové, Ph.D. za její čas a cenné rady. Dále všem respondentům, bez jejichž ochoty by tato práce vzniknout nemohla. Velký dík patří také mé rodině, přátelům a blízkým, především Kryštofovi.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Vliv informace na vnímání a hodnocení malířských děl vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 18.8.

Podpis.....

Obsah

ÚVOD	5
TEORETICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE	
1 VYBRANÉ ASPEKTY VNÍMÁNÍ A HODNOCENÍ UMĚLECKÝCH DĚL.....	6
1.1 Vliv expertízy recipienta	6
1.2 Vliv titulů uměleckých děl	9
1.3 Vliv znalosti informací o uměleckých dílech	11
1.4 Vliv míry abstrakce uměleckých děl	13
2 JOSEF ŠÍMA – PROFIL MALÍŘE	16
PRAKTICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE	
3 CÍLE VÝZKUMU A VÝZKUMNÉ OTÁZKY	20
4 METODY ZÍSKÁVÁNÍ DAT	21
4.1 Sběr dat	21
4.2 Kvalitativní experiment	24
4.3 Výběr a charakteristika respondentů.....	26
4.4 Etika výzkumu.....	27
4.5 Hodnocená díla	27
4.5.1 Obrazy 1a, 1b, 1c	27
4.5.2 Obrazy 2a, 2b, 2c	28
4.5.3 Obrazy 3a, 3b, 3c	30
5 ANALÝZA DAT	32
6 VÝSLEDKY	35
6.1 Vliv informací na prožívání.....	35
6.2 Vliv informací na estetické hodnocení.....	37
6.3 Vliv míry abstrakce	38
6.4 Další zjištění.....	40
7 DISKUSE.....	43
8 ZÁVĚR.....	45

SHRNUTÍ.....	47
ANOTACE	50
PRAMENY A LITERATURA.....	51
SEZNAM PŘÍLOH	55

ÚVOD

Už mnohokrát jsem, především ve spojitosti s abstraktním uměním, slyšela názory jako „toto je špatný obraz, vůbec nechápu, co na něm je, nerozumím mu, a proto se mi nelíbí.“ Tyto soudy obvykle pocházely z úst lidí, kteří měli v oblasti umění jen nízké vzdělání a o umění se sami příliš nezajímali. Vede mě to tedy k úvaze, zda by tito lidé stejná díla hodnotili lépe, kdyby měli o dějinách umění větší povědomí, nebo kdyby měli k obrazu k dispozici informace, jež by jim pomohly pochopit, co je před nimi zobrazeno, jakým způsobem a v jakém kontextu dílo vzniklo a co se jím autor snažil vyjádřit.

Je běžným zvykem, že výstavy doprovází krátký popis kurátora, který má tyto údaje návštěvníkovi přiblížit a nastínit celý koncept výstavy, aby k obrazům divák přicházel již připravený a mohl z pohledu na dílo získat komplexní zážitek. Neomezuje však naopak takové zpracování diváka jeho cítění a výklad obrazu? Je možné, že pokud divák ví, co v obraze „má“ hledat, neotevírá dostatečně mysl pro nalezení nových významů a osobních, autorem nezamýšlených interpretací, nenechá na sebe dílo dostatečně působit a namísto plného oddání se vizuálnímu vjemům se soustředí na prostou analýzu, vsugerovanou poskytnutými informacemi. Otázkou tedy je, na kolik přítomnost informací ovlivňuje divácký zážitek, resp. jakým způsobem se do něj promítá.

Specifickou informací, která návštěvníkům galerií bývá obvykle k dispozici, představují názvy děl. Sama na sobě pozoruji, že často věnuji titulům hodně pozornosti a snažím se sdělení názvu hledat v obsahu díla. Je však možné, že jiní diváci jména obrazů naprosto přehlížejí, nebo je považují pouze za praktické označení a nevyužívají je po způsobu klíče k rozšifrování výjevu na obraze.

Rozhodla jsem se proto téma své bakalářské práce zaměřit na tuto tematiku. V teoretické části nejprve rozvedu dosavadní poznatky v oblasti vztahu úrovně odbornosti, znalosti názvu díla či dalších informací o dílech k vnímání a hodnocení uměleckých děl, přičemž zohledním také úroveň abstrakce díla. V praktické části pak prostřednictvím kvalitativního výzkumu předložím vlastní zjištění.

1 VYBRANÉ ASPEKTY VNÍMÁNÍ A HODNOCENÍ UMĚLECKÝCH DĚL

V následujících podkapitolách se pokusím přiblížit vybrané aspekty vnímání a hodnocení uměleckých děl. Na příkladech konkrétních studií stručně zmapuji vliv expertízy recipienta, vliv titulů uměleckých děl, vliv znalosti informací o uměleckých dílech a vliv míry abstrakce uměleckých děl. Pojem „representativní dílo“ zde budeme chápat jako opak k dílu abstraktnímu, tedy dílo s jasným a konkrétním obsahem. Zabývat se budu především vlivem těchto faktorů na divákovy emoce a prožívání, ale také na jeho estetické hodnocení (posuzování toho, jak se divákovi líbí).

1.1 Vliv expertízy recipienta

V předchozích studiích bylo zjištěno, že odbornost recipienta hraje významnou roli v jeho vnímání, porozumění a hodnocení obrazů.

Například Leder et al. (2004) tvrdili, že znalost stylu a kontextu uměleckého díla je pro estetický zážitek velice podstatná. Estetické emoce jsou podle nich pouze vedlejším produktem postupu kognitivními fázemi: *„Porozumění stylu a obsahu je považováno za sebeodměnu, a proto čím sofistikovanější je umělecká odbornost pozorovatele, tím větší je pocit sebeodměny“* (Pasheen et al., 2015, 2). Tento názor však nebere v potaz emoce vyvolávané vizuálními rysy díla, nezávislými na kontextu, jako jsou například univerzální reakce na zobrazované tvary, barvy, nebo kompozici, jež mají na diváka vliv bez ohledu na jeho odbornost (Pasheen et al., 2015).

Příkladem výzkumu, ve kterém se prokázala významnost uměleckého vzdělání pro způsob přemýšlení o umění, je výzkum Hekkerta & Wieringena (1996 a). Bylo v něm potvrzeno, že u lidí s vyšší úrovní odbornosti je nižší rozdíl v prožívání a hodnocení abstraktních a neabstraktních obrazů než u laiků. Laikové lépe hodnotili reprezentativní obrazy s jasným obsahem spíše než abstraktní obrazy. Stejně jako ve výzkumu Paasschen et al. (2015) u odborníků v tomto výzkumu nebyl zjištěn žádný rozdíl v hodnocení těchto dvou kategorií. Obě skupiny obrazů, tedy reprezentativní i abstraktní, však hodnotili lépe než laikové.

Ke stejným výsledkům dospěl i Pihko et al. (2011), v jehož studii laikové taktéž hodnotili abstraktní obrazy hůře oproti odborníkům, jejichž hodnocení bylo na míře abstrakce nezávislé.

Je předpoklad, že diváci s vyšším uměleckým vzděláním jsou otevřenější abstraktním dílům, protože jsou pro ně neotřelejší a náročnější (Hekkert & Wieringen, 1996 a). K tomuto zjištění dospěli Hekkert & Wieringen (1996 b), v jejichž studii o hodnocení umění expertní skupina respondentů přikládala mnohem větší význam originalitě při určování estetické kvality v porovnání se skupinou neodborníků. Zpracování abstraktního díla jakožto „něčeho nového“ pro ně tedy může představovat výzvu a vzbuzovat v nich větší zaujetí, proto také mohou hodnotit obrazy s neurčitým obsahem lépe než laici, kteří dávají přednost reprezentativním obrazům, v nichž dokáží rozpoznat známé objekty (Silvia, 2006).

Ve výzkumu autorů Belke et al. (2006) skupina uměleckých laiků lépe hodnotila obrazy, ke kterým jim byly poskytnuty informace, zatímco u skupiny uměleckých expertů se ukázal opačný efekt, jelikož pro ně informace nebyly nijak obohacující a působily na ně triviálně.

Rozdíl je také v tom, jakým způsobem laici a experti díla zpracovávají. Zatímco naivní diváci hodnotí hlavně v reakci na afektivní reakce, experti posuzují spíše na základě kognice (Belke et al. 2006). *„V důsledku toho vyhledávají naivní diváci v uměleckých dílech známé osoby, předměty a témata a subjektivně na tyto rysy reagují. Při tomto doslovném přístupu k uměleckým dílům tvoří osobní asociace základ estetického potěšení. Naproti tomu zkušení diváci vnášejí do estetické epizody určitou míru objektivitu a kromě tématu vnímají i výraznou vizuální strukturu.“* píše ve své studii Winston & Cupchik (1992, 2). Podle nich má tedy umělecký trénink velký význam, díky němu se diváci více zaměřují na zkoumání řádu obrazu a jeho vizuální struktury.

Stejným tématem se zabývala i studie Paasschen et al. (2015), v jejichž výsledcích odbornost pozitivně korelovala s hodnocením krásy a sympatií děl, korelace se však nepotvrdila u hodnocení afektivních dimenzí valence/vzrušení.

V racionálním posouzení zalíbení děl se tedy názory odborníků a laiků rozcházejí, v afektivním hodnocení však mezi těmito skupinami nebyly žádné rozdíly.

Teorii o více kognitivním přístupu odborníků potvrzuje i zjištění Nodine et al. (1993) o rozdílech ve sledování děl mezi nováčky a odborníky. Odborníci se vizuálně zaměřovali na odlišné prvky a pohledem setrvali na jednotlivých částech obrazů odlišně dlouho. Například Locher (1996) ve výzkumu obrazové rovnováhy píše: „*Skenovací dráhy zkušených diváků obsahovaly při pohledu na vyváženější kompozice méně krátkých průzkumných fixací než dlouhých průzkumných fixací. Zdá se tedy, že vyváženost jim umožnila věnovat méně času zpracování lokalizace obrazových prvků a více času estetické roli těchto prvků*“ (Locher, 1996, 154). Trénovaní diváci také jeví větší zájem o pozadí obrazu.

Výzkum Silvia (2006) zkoumal rozdíl v prožívání zájmu a zmatení u uměleckých nováčků a odborníků. Podle výsledků byly pro diváky s vyšší odborností díla výrazně zajímavější a méně matoucí. „S nárůstem odborných znalostí novost silněji předpovídala zájem, srozumitelnost méně silně předpovídala zájem a srozumitelnost silněji předpovídala zmatenost“ (Silvia, 2006, 113). Tato práce ovšem byla zaměřena pouze na nereprezentativní obrazy, bylo by třeba dále více prozkoumat, jakých výsledků by bylo dosaženo s použitím i méně abstraktních děl. Silvio rovněž nezjišťoval, jak míra zaujetí a zmatení může ovlivňovat estetický prožitek.

Z dosavadního stavu bádání tedy vyplývá, že úroveň odbornosti má na vnímání, pochopení a hodnocení děl významný vliv, zejména pokud se týče abstraktních děl, jež umělci nováčci hodnotí hůře než odborníci a je pro ně náročnější je interpretovat. Experti neupřednostňují ani reprezentativní ani abstraktní obrazy, ovšem obě tyto skupiny děl hodnotí lépe než laici. Estetické hodnocení určují více na základě kognice, v afektivním hodnocení jsou odpovědi shodné bez ohledu na odbornost. Lidé s vyšší mírou odbornosti více oceňují originalitu díla, zatímco nováčci lépe přijímají prvky, které znají, anebo si je mohou spojit s něčím ze své paměti. Proto také dávají přednost obrazům, ke kterým jsou uvedeny rozšiřující informace, o něž se mohou opřít, zatímco odborníky tyto informace nemusí nijak obohatit a mohou jim naopak připadat příliš banální a kazit dojem z díla. Je však třeba ještě zjistit, od jaké úrovně už má odbornost nějaký účinek.

Ve výše uvedených studiích byli jako experti uváděni majitelé a zaměstnanci galerií, ale i studenti dějin umění. V některých případech byla nejprve měřena škála odbornosti pro přesnější výsledek, v jiných však byl považován za odborníka kdokoliv s vyšší znalostí umění. Je třeba proto všechny výsledky brát s mírnou rezervou a do budoucna se na tento aspekt více zaměřit.

1.2 Vliv titulů uměleckých děl

Názory na vliv titulů na vnímání díla, jeho porozumění a estetické hodnocení se různí.

Například podle studie *The influence of the physical context and knowledge of artworks on the aesthetic experience of interactive installations* (Szubielska et al. 2019) znalost názvů neovlivnila návštěvníkův zážitek a neměla vliv na jeho emoce ani na jeho hodnocení děl. Všichni účastníci však byli v oblasti umění nezkušení a použitá díla netvořily klasické obrazy, nýbrž interaktivní instalace. Je ovšem možné, že skupina účastníků, které byly názvy děl poskytnuty, jim nevěnovala příliš pozornosti, jelikož se více věnovali interakci s díly.

Výzkum Leder et al. (2005) zase došel k výsledkům, že uvedení popisného názvu díla vede k jeho nižšímu hodnocení, a to bez ohledu na míru abstrakce. Také díla s názvem nevyvolávala u respondentů žádné další myšlenky. „Názvy pravděpodobně mohly nějakým způsobem snižovat estetický význam děl a činit je méně zajímavými“ (Leder et al., 2005, 187).

Na druhou stranu uvedení titulů zvýšilo porozumění abstraktním dílům. Je tak pravděpodobné, že u děl s popisným názvem diváci používali více kognitivní přístup pro výklad obrazu, než aby se zaměřili na své emoce. Důležitým faktorem ale je, že se jednalo o respondenty s nízkou mírou uměleckého vzdělání. Je tedy možné, že by výsledky u odbornějšího vzorku respondentů byly jiné, jelikož diváci s vyšší mírou expertizy obecně hodnotí díla více kognitivněji a umí tuto fázi od afektivní odlišit (viz kapitola 2.1). Rozdíl byl zaznamenán také u respondentů, kteří se o umění zajímali, ačkoliv se svými vědomostmi stále řadili mezi laiky. Tato skupina prokazovala lepší porozumění u reprezentativních obrazů, přisuzovala jim osobnější význam a emoce vyvolané díly hodnotili jako intenzivnější.

Podle výsledků výzkumu Bubić et al. (2016) však znalost názvů děl měla na estetické hodnocení opačný efekt, totiž že zvyšovala líbivost jak figurálních tak abstraktních děl. Skupina, které byl poskytnut název, také jevila vyšší skóre u porozumění figurálních děl. Opět se však jednalo pouze o naivní diváky.

Zjištěn zde byl také rozdíl v pohybech očí mezi skupinou s názvy a skupinou bez názvů. Skupina s názvy se dříve zaměřila na oblasti, jež s názvem díla souvisely, a setrvala na nich svým pohledem déle.

Zda titulky ovlivňují interpretaci obrazu a to, na co se divák u díla vizuálně zaměří, zkoumala studie *The influence of titles on how paintings are seen* (Franklin et al., 1993). V té měli respondenti za úkol ukazovat a popisovat na jakou část obrazu se zrovna dívají. Každý obraz jim byl zobrazen dvakrát, jednou s původním názvem, podruhé se smyšleným názvem. Bylo zjištěno, že změna názvu neovlivnila, čeho si na obraze diváci více všímají, většina respondentů však popsala děj obrazu odlišně v závislosti na titulku. Mohlo by to tedy znamenat, že název pro některé slouží jako vodítko pro interpretaci obrazu, tento předpoklad však bere v potaz aktivní zapojení diváka do hledání smyslu obrazu. Někteří respondenti ovšem názvu vůbec nevěnovali pozornost. Jeden z respondentů byl také nespokojen s alternativním názvem obrazu, jelikož mu k obrazu neseseděl, je tedy možné, že by tato zkušenost následně mohla ovlivnit jeho estetické hodnocení a obraz by hodnotil hůře, protože autor podle něj námět neztvárnil dobře. Je však třeba opět zohlednit, že všichni respondenti byli ve znalosti umění laici a u expertů by tedy efekt titulů mohl být opět odlišný.

Dalším příkladem výzkumu je *Object recognition in Cubist paintings* (Pepperell & Ishai, 2007), ve kterém dvě skupiny respondentů měli určovat, jaké předměty rozpoznávají na kubistických obrazech s názvem i bez názvu. Před výzkumem jedna ze skupin prošla krátkým školením o kubismu, zkoumaný byl především vliv tohoto krátkého školení. Přítomnost názvů pozitivně ovlivnila rozpoznání objektů, ale pouze u skupiny, která prošla školením. Význam názvů na čitelnost děl je tedy podle této studie závislý na dalším uměleckém vzdělání nebo poskytnutých informacích.

Podle dosavadních zjištění tedy přítomnost názvu může ovlivňovat estetické hodnocení pozorovatele pozitivním i negativním způsobem, nemusí ale hrát žádnou

roli. Byl zaznamenán i vliv na to, jaké emoce v divácích obrazy vzbuzují, zda jim dílo přijde zajímavé a jestli v nich vyvolává nějaké další myšlenky. Znalost titulu může mít vliv na interpretaci obrazu jak u figurálních, tak abstraktních děl, a spoluurčuje to, na co se divák na obraze vizuálně zaměří a jak dlouho setrvá pohledem na různých částech obrazu. Znalost názvu může obecně měnit přístup, jakým pozorovatelé obraz vyhodnocují. Důležitými aspekty jsou míra uměleckého vzdělání diváka či poskytnutí dalších informací k dílu, ale také například to, jestli se divák o umění zajímá nebo jak se zrovna cítí.

1.3 Vliv znalosti informací o uměleckých dílech

V mnoha studiích byl prokázán vliv informací poskytnutých k uměleckým dílům jak na estetické hodnocení, tak na porozumění těmto dílům, hlavně u nezkušených diváků.

Jak bylo již zmíněno v kapitole 2.1, ve výzkumu Belke et al. (2006) byl v hodnocení moderních a současných abstraktních obrazů rozdíl mezi odbornou a laickou skupinou. Zatímco skupina nováčků lépe hodnotila obrazy s informacemi, jelikož pro ně byly obohacující a pravděpodobně usnadnily zpracování výkladu obrazu, skupina odborníků tyto informace vnímala jako banální a upřednostňovala obrazy bez nich. Vyšší hodnocení dílům s informacemi také obecně dávali účastníci, kteří byli pozitivněji naladěni. Jednalo se o stylistické informace popisující výtvarnou techniku, použité materiály a nástroje při tvorbě díla, důraz byl kladen na popis charakteristických rysů a stylu každého umělce, včetně popisu kompozice, záměrně však nebyla uváděna žádná hodnotící tvrzení. Texty byly respondentům promítány vždy souběžně s daným obrazem a jejich rozsah nepřekračoval délku normostrany.

Ve studii Pihko et al. (2011) však obě skupiny bez ohledu na odbornost hodnotily esteticky lépe obrazy, ke kterým byly poskytnuty informace, v afektivním hodnocení nebyl žádný rozdíl. Odborníci však preferovali obrazy bez informací, zatímco nováčci s informacemi. Informace byly účastníkům předávány v podobě krátkých zvukových nahrávek k prezentaci díla, u poloviny obrazů se jednalo o neutrální fakta, například v jaké době obraz vznikl, v jakém stylu je namalován, jakými typickými prvky se tento styl vyznačuje atd., u druhé poloviny šlo

o „bulvárnější“ detaily ze života autora, jež měly vzbuzovat emoce. Tento výzkum byl však zaměřen primárně na téma odbornosti a úrovně abstrakce, vztah mezi přítomností informací a estetickým prožíváním vyhodnocoval jen okrajově, proto zde nebylo dosaženo hlubších poznatků.

Vliv informací na estetické emoce a soudy u čistě neodborného publika zkoumali Szubielska et al. (2019). Účastníci byli rozděleni do tří skupin: jedné nebyly k dílům poskytnuty žádné informace, druhá skupina měla k dispozici názvy děl a třetí byly poskytnuté názvy i popisy děl od kurátorů. Prezentována byla díla s různou mírou abstrakce v rámci interaktivní umělecké instalace. Podle výsledků znalost informací zvyšovala porozumění i ocenění děl, prožívané emoce navíc v porovnání se zbylými skupinami byly pozitivnější a intenzivnější. Poskytnuté informace však nebyly nijak regulované, všechny popisy byly v přibližné délce maximálně normostrany, byly ovšem hodně různorodé a obsahovaly i emoční soudy, které mohly účastníky ovlivnit.

O tom, že poskytnutí informací usnadňuje laikům porozumění dílům a zvyšuje jejich estetické hodnocení, hovoří i Bubić et al. (2016). *„Divákovo porozumění i estetické hodnocení se zvyšuje, pokud je doprovázeno užitečnými informacemi týkajícími se jeho základního sdělení, nebo dalšími kontextovými detaily.“* (str. 12) Význam poskytnutých informací považují za podstatný obzvláště u abstraktních obrazů. Zmiňují však, že diváci ocení i určitou míru nejednoznačnosti a není tedy třeba poskytovat náročný rozsáhlý popis díla.

Se zajímavým zjištěním přišel Russell (2003). Jeho údaje naznačují, že roli v účinku informací hraje i to, o jaký obraz se jedná. Toto tvrzení dokazuje na příkladu obrazu George Grosze – *Pohřeb*, který fantasmagorickým způsobem znázorňuje smuteční průvod. Uvedení názvu pravděpodobně pomohlo divákům objasnit, co je na obraze zachyceno, což zvýšilo jeho hédonickou hodnotu. Seznámení s popisem obrazu však opět hédonickou hodnotu snížilo. Tento účinek lze přičíst uvedeným informacím, v kterých se čtenář dozvídá o pozadí vzniku díla. *„...obraz vznikl poté, co byl autor umístěn do psychiatrické léčebny s psychickým zhroucením po té, co byl svědkem strašlivých obětí v bojích první světové války. To znamená, že popis sice usnadňuje další interpretaci, ale vede diváka k tomu, aby si uvědomil, že jeho obrazy jsou znepokojivé nebo nepříjemné“* (Russell, 2003, 108).

Výzkum autorů Cupchik et al. (1994) zjišťoval také rozdíl v pohlaví při hodnocení děl s obdržením informací. Výsledky ukazují, že na ženské publikum můžou negativně působit formalistické informace přidané k dílům, jelikož se po jejich obdržení ženám díla líbila výrazně méně. „*Tato data ukazují, že ženám se nelíbí analytický účinek formalistických informací, zatímco muži jsou méně orientovaní na širší sociální význam uměleckých děl*“ (Cupchik et al., 1994, 77).

Podle dosavadních zjištění tedy znalost bližších informací o díle pozitivně ovlivňuje porozumění především u nezkušeného publika, na afektivní hodnocení mohou mít informace pozitivní, negativní nebo i žádný vliv. Znalci v oblasti umění mohou preferovat spíše prezentaci umění bez přidaných popisů, laikové však upřednostňují jejich přítomnost. Závisí tedy na divákově odbornosti, vliv má ale také jeho momentální emoční rozpoložení. Není však ještě zcela zodpovězeno, jaký typ informací vyvolává, jaké reakce a jakou roli hraje jejich rozsah, forma a doba prezentace.

1.4 Vliv míry abstrakce uměleckých děl

V této podkapitole se pokusím přiblížit, jakou roli hraje míra abstrakce na porozumění obrazu a jeho estetické hodnocení. Podle předešlých výzkumů to opět velice závisí na odbornosti pozorovatele, ale také na přítomnosti názvu a doplňujících informacích. Jak bylo již zmíněno v kapitole 2.1, z výzkumů plyne, že lidé s menší odborností preferují obrazy s nižší mírou abstrakce, protože jim lépe rozumí.

Například ve studii Hekkerta & Wieringena (1996) hodnotili respondenti s laickou znalostí umění lépe reprezentativní obrazy, odbornější skupina respondentů nepreferovala ani reprezentativní ani abstraktní díla. V porovnání s laickou skupinou však hodnotila abstraktní díla lépe. Je možné, že lidé s vyšší mírou umělecké expertizy jsou, co se týče umění, otevřenější k přijímání nových věcí. U abstraktního umění je kladen větší nárok na pozorovatele a jeho schopnosti interpretace díla. Zatímco pro zkušené diváky je zvládnutí této výzvy jednodušší a může pro ně činit dílo zajímavějším, pro nováčky může náročnost tohoto úkolu představovat problém a negativně zapůsobit na vnímání díla (Belke et al., 2006).

Stejných výsledků dosáhli i Bubić et al. (2016), kteří zkoumali vliv přítomnosti názvů u obrazů Vasilije Kandinského. Všichni účastníci dávali přednost figurálním obrazům před abstraktními, více se jim líbily, lépe jim rozuměli a vyvolávaly v nich silnější emoční reakce. Nutno však dodat, že se jednalo opět pouze o naivní diváky a že i figurální díla užitá pro tento výzkum charakterizovala v porovnání s klasickým reprezentativním uměním velká míra abstrakce. Autoři studie zmiňují důležitost poskytnutí dalších informací o kontextu vzniku díla pro porozumění abstraktnímu umění.

Autoři výzkumu *Perception, Memory and Aesthetics of Indeterminate Art* (Ishai et al., 2007) zjišťovali, jak dlouho bude respondentům trvat rozpoznávání objektů na reprezentativních a abstraktních obrazech a zda míra zalíbení závisí na smysluplném obsahu obrazu. Žádný z respondentů neměl formální umělecké vzdělání a všichni projevovali pouze malý nebo žádný zájem o umění.

Rozklíčování obsahu děl bylo výrazně snazší a rychlejší u reprezentativních obrazů. U děl s neurčitým obsahem se respondenti o dost déle rozhodovali, zda na obrazech rozpoznávají nějaké konkrétní předměty a doba mezi otázkou a odpovědí byla stejně dlouhá bez ohledu na to, zda odpověď byla ano nebo ne. Tato časová prodleva byla pravděpodobně způsobena tím, že respondenti museli nejprve vyřešit neurčitost obrazu a přiřadit si jednotlivé prvky obrazu k známým věcem ve své paměti. Je také zajímavé, do jaké míry se respondentům podařilo v neurčitých obrazech nalézt něco známého: „*přestože neurčité obrazy pouze naznačují známý obsah, subjekty vnímaly rozpoznatelné objekty na 24 % těchto obrazů*“ (Ishai et al., 2007, 5).

Estetický efekt byl bez ohledu na míru abstrakce téměř stejný. Respondenti neměli hodnotit, zda je vyvolaná emoce pozitivní či negativní, ale sílu jejího prožitku. Bylo zjištěno že „*estetický afekt obrazů je nejen nezávislý na sémantickém významu, ale také na přítomnosti jakéhokoliv významového obsahu,*“ (Ishai et al., 2007, 9) nicméně vyhodnocení úsudku u obrazů se srozumitelným obsahem je pro diváky o dost snadnější. Výsledky také ukázaly, že míra afektu souvisí s časem potřebným pro rozklíčování obsahu neurčitých obrazů a rozhodnutí, zda dílo obsahuje nějaké známé předměty. Obrazy, u kterých byl tento čas delší, byly hodnoceny jako více afektivní.

Dalším zjištěním byl rozdíl v zapamatování reprezentačních a abstraktních děl. Ačkoliv respondenti nebyli požádáni, aby si obrazy zapamatovali, dokázali si i po osmi dnech od setkání s díly vybavit větší část prezentovaných obrazů. Účastníci si však lépe vybavovali reprezentační obrazy a také díla, která předtím hodnotili jako více afektivní.

Dosavadní poznatky mnoha výzkumů nám tedy ukazují, že existuje rozdíl ve vnímání a porozumění abstraktních a reprezentativních děl, který ovšem klesá s přibývajícím uměleckou odborností. Umělečtí nováčci preferují obrazy s konkrétnějším a lépe rozpoznatelným obsahem, tyto díla si totiž umí snadněji interpretovat. Na jejich estetický prožitek to může mít pozitivní, negativní, ale také žádný účinek. Experti na umění posuzují díla bez ohledu na míru abstrakce, obecně však dávají na škále libosti vyšší hodnocení než amatérští diváci. Výzkumníci ovšem pracovali s různými úrovněmi abstrakce a s různou úrovní odbornosti respondentů, proto lze tyto výsledky mezi sebou těžko porovnávat. Jedná se o téma, poskytující i nadále značný prostor pro nové poznatky.

2 JOSEF ŠÍMA – profil malíře

Josef Šíma byl významným českým výtvarníkem první poloviny 20. století. Během svého života se nechal ovlivnit mnoha tehdejšími uměleckými směry, díky svému osobitému stylu však nikdy nedosáhl dostatečné stylové čistoty, aby bylo možné ho do některého z nich zařadit. Snad právě díky tomu se mu však podařilo stát se uznávanou personou jak na poli českého umění, tak především v zahraničí.

Narodil se roku 1891 v Jaroměři do rodiny výtvarníků. Jeho otec byl učitelem kreslení na místní řemeslnické škole, dědeček byl sochařem a kameníkem (Šíma et al., 1964). Po roce nedokončených studií na pražské Uměleckoprůmyslové škole nastoupil na Akademii výtvarných umění pod učení Jana Preislera, který měl na něj výrazný vliv v mnoha fázích jeho tvůrčího období (Šmejkal, 1988). Preisler se snažil respektovat individuální zvláštnosti svých žáků, dbal však vždy na to, aby v jejich pracích zůstávaly zachovány výtvarné zákonitosti a vztahy založené na logickém řádu a vyváženosti. Tato myšlenka jednoty uměleckého díla byla pro Šímu zásadní. V dobách svého studia převládaly v jeho tvorbě sklony k expresionismu, neměl však tou dobou nijak vyhraněný styl tvorby. Vlivy čerpal například z afrického umění, orientální plastiky, nebo i z lidové kultury (Machalický, 1991).

V předválečném období dominovaly v jeho tvorbě krajiny a portréty. V roce 1913 začal studovat pozemní stavitelství na Českém vysokém učení technickém v Praze, což prohloubilo jeho znalosti přírodních věd, především fyziky a matematiky. V průběhu první světové války byl nucen svou výtvarnou činnost na pár let pozastavit. Aktivně se zapojoval do vojenské služby, kterou však musel několikrát ze zdravotních důvodů přerušit, až nakonec roku 1917 odešel do zálohy (Šmejkal, 1988).

Po konci války se přemístil do brněnských Žabovřesk, kde si založil svůj první ateliér (Machalický, 1991). Tou dobou se v jeho dílech objevují předzvěsti jeho příklonu ke kubismu, často využívá zjednodušování prvků do geometrických tvarů. V Brně se pohyboval v prostředí tamějších výtvarníků a členů Klubu přátel umění, jako byl například Josef Král, Eduard Milén, František Süsser, František Podešva a další. S těmi po rozpadu klubu v roce 1919 pomáhal založit Klub výtvarných umělců Aleš, jehož jednatelem byl Šíma zvolen (Šíma & Brabcová, 1991).

1920 krátce nastupuje jako asistent technického kreslení na brněnskou technickou školu v prosinci téhož roku ovšem odjíždí do Francie, kde přijal místo ve firmě navrhující kostelní okna (Šíma et al., 1964). Jeho záliba v technice se začíná odrážet v jeho tvorbě. Stejně jako futuristé nadšeně obdivuje technické pokroky a zrychlené tempo tehdejší doby. U navrhování oken však nezůstává dlouho, v září se již stěhuje do Paříže, kde měl v plánu pobýt pouze chvíli před jeho návratem do Československa (Šerbová, 2020). Díky práci v ateliéru knižní vazby Louise-Denise Germainové, jejíž dceru Nadine si později vzal za ženu, se Šíma dostává do okruhu francouzských umělců a získává si u nich věhlas svými módními návrhy a prvními ilustracemi. Vlivem těchto událostí se Šíma nakonec rozhodne zůstat v Paříži natrvalo a o několik let později získává francouzské občanství. Se svou ženou Nadine Germainovou zakoupili venkovský dům v Yébles nedaleko Paříže, který navštěvoval až do roku 1939 a jehož okolní krajina mu byla inspirací pro mnohá díla (Machalický, 1991).

I ve Francii stále zůstává ve spojení s českou uměleckou scénou, účastní se výstav uměleckých spolků Devětsil a Tvrdošíjní a funguje tak jako spojující prvek mezi českou a francouzskou avantgardou. Aktivně se zapojuje do českého kulturního dění, mimo jiné ilustruje několik knih českých autorů, například J. Seiferta, V. Nezvala, nebo J. Durycha. Pro mnohé české umělce je Šíma velkou inspirací, roku 1925 mu skupina Devětsil uspořádá jeho první samostatnou výstavu v Praze v Topičově Saloně, následuje výstava v Brně v Barvičově saloně (Šmejkal, 1988).

První samostatnou výstavu v Paříži uspořádal roku 1927 v galerii Josepha Billietta (Machalický, 1991). V témže roce se stal zakládajícím členem skupiny Le Grand Jeu – Vysoká hra, která měla na jeho budoucí umělecký vývoj významný vliv. S ostatními členy se, stejně jako skupina surrealistů (s kterými měli mnoho společného, přesto však s nimi byli v názorovém sporu), zaměřovali na prozkoumávání podvědomí a hledání archetypálního základu společného pro celé lidstvo. Z těchto myšlenek dále Šíma ve svých obrazech vycházel i po rozpadu Vysoké hry, ke kterému došlo definitivně o pět let později (Kerdová & Škaloudová, 2019).

Náměty v té době čerpá jednak ze svých vzpomínek a snů, ale také z přírody. Z těchto podnětů pak vyjímal jednotlivé prvky, transformoval je a skládal k sobě

do poetických celků. V některých obrazech už se objevuje motiv světla, jenž pak v jeho dílech hrál hlavní roli zejména po druhé světové válce. Krom zmiňovaných námětů Šíma maluje také portréty, významné jsou například zobrazení jeho ženy nebo členů Vysoké hry. Třebaže vycházely z realistických předloh, následnou stylizací dochází do abstraktního zachycení duše a psychiky zobrazovaného. Nejpodstatnějším tématem ovšem budou výjevy z řecké mytologie, obzvláště příběh o Theseovi nebo o Ikarově pádu, které Šíma rozpracovává na mnoha obrazech (Machalický, 1991).

Před druhou světovou válkou na Šímu dopadá tíživá předválečná atmosféra v Evropě, obzvláště v Československu, kde v tomto období hojně vystavoval. Šímovy obrazy tedy dostávají nových rozměrů, dříve používané symboly dávají do zcela nových souvislostí, v kterých nabírají nových významů. Snaží se alespoň touto cestou ukázat na hrozbu nadcházející války (Šmejkal, 1988) .

V září 1939 musel jako francouzský občan nastoupit do armády, kde však pobyl jen pár měsíců. Šíma se však i po návratu domů do Nice nadále chtěl podílet na snaze získat zemi ztracenou svobodu, stal se proto tajnou spojkou odbojových skupin a tajemníkem FFI¹ (Machalický, 1991), což málem stálo život jeho i jeho rodinu (Šerbová, 2020).

Ve 40. letech Šíma moc nemaloval. Ve Francii pracoval pro československé velvyslanectví jako poradce pro kulturní styky (Šíma & Brabcová, 1991), po skončení války však nastoupila válka studená a vztahy mezi těmito dvěma železnou oponou rozdělenými zeměmi byly natolik ochablé, že koncem desetiletí už mu v Československu nebylo ani dovoleno vystavovat (Šerbová, 2020). Odchází proto z pařížského velvyslanectví, což mu otevírá možnost se opět naplno věnovat tvorbě.

50. léta se nesou v duchu návratu k předválečným obrazům z doby Vysoké hry, výraznou úlohu tu zde však přebírá už výše zmiňované světlo. Šíma se nadále drží řeckých bájí a prací s podvědomím, výrazně se ovšem mění styl jeho tvorby. Nyní se svou formou nejvíce přibližuje informelu a lyrické abstrakci, ačkoliv plně nesplynul ani s jedním z těchto proudů (Machalický, 1991). Tohoto stylu se v určité formě drží už do konce svého života. Pokouší se o zachycení jednoty světla, jehož vidinu mu

¹ Forces Francaises de l'intérieur

vnuklo setkání s kulovým bleskem, který spatřil hned dvakrát – poprvé v roce 1921 po cestě z Hendaye, podruhé na venkově v Caroně roku 1927 (Šerbová, 2020).

Šíмова práce se světlem se stala natolik uznávaná, že koncem 60. let již opět vystavuje v mnoha francouzských galeriích, je mu také znovu umožněno vystavovat v jeho československé domovině. V obou zemích mají jeho díla velmi pozitivní ohlas. Práce vznikající ke konci jeho života jsou syntézou všech jeho dosavadních zkušeností, Šíma se vrací ke starým tématům a inspiracím, všechno uplatňuje ve svých světlem prostoupených dílech (Bydžovská & Srp, 2006). Od roku 1963 také pracuje na vitrážích kostela sv. Jakuba v Remeši, kde své poznatky o světle může naplno využít, roku 1963 ho však postihl vážný srdeční záchvat, kvůli čemuž nemohl svůj úkol dokončit (Šerbová, 2020). Šíma se pak znovu pokoušel vrátit k malování, jeho zdravotní stav se však nadále zhoršoval, umírá 24. července 1971 v Paříži, kde je také pohřben (Šmejkal, 1988).

3 CÍLE VÝZKUMU A VÝZKUMNÉ OTÁZKY

Cílem mého výzkumu je zjistit, jakou roli hrají znalosti ve vnímání uměleckých děl a v jejich estetickém hodnocení. Z tohoto cíle se odvíjí tři následující výzkumné otázky:

1. Jak informace o uměleckých dílech ovlivňují jejich prožívání?

Tato otázka si klade za hlavní cíl prozkoumat emoce vyvolané sledováním malířských uměleckých děl a pokusit se zjistit, liší-li se tyto emoce v závislosti na množství a různosti informací, které jsou divákům k dílům poskytnuty. *Jaké emoce vyvolá v divákovi dílo, pokud je prezentováno bez jakýchkoliv údajů o něm a jaké s určitými údaji? Bude dílo pro diváka srozumitelnější, bude-li znát kontext jeho vzniku? Bude mít znalost názvu vliv na jeho interpretaci?*

2. Jak informace o uměleckých dílech ovlivňují jejich estetické hodnocení

Budou respondenti hodnotit líbivost díla odlišně v závislosti na tom, zda je jim dílo prezentováno bez jakéhokoliv slovního či písemného komentáře, pouze s názvem, anebo s informacemi o pozadí vzniku díla?

3. Jaký vliv má míra abstrakce díla na jeho estetické hodnocení?

Pro svůj výzkum jsem vybrala 3 skupiny obrazů s rozdílnou mírou abstrakce, které respondenti budou hodnotit na škále 1-10 (1 vůbec se mi dílo nelíbí – 10 dílo se mi velmi líbí) s možností půlbodů. Má-li míra abstrakce vliv na vyvolání pocitu líbivosti, bude hodnocení těchto děl podobné napříč skupinami bez ohledu na to, je-li dílo prezentováno s nějakými informacemi, nebo bez nich.

4 METODA ZÍSKÁVÁNÍ DAT

V následujících podkapitolách přiblížím metodu kvalitativního experimentu, kterou jsem pro svůj výzkum zvolila, popíšu, jakým způsobem probíhal sběr respondentů a průběh výzkumu, charakterizuji účastníky výzkumu a díla, která jsem ve výzkumu použila.

4.1 Sběr dat

Jelikož chci prozkoumat problém do hloubky, dospět k novým vhledům, z nich by mohly odvozovat nové hypotézy, namísto prostého ověřování již existujících teorií, zvolila jsem kvalitativní metodu, která zkoumá malý vzorek respondentů, avšak velmi detailně. Z vějíře kvalitativních metod se k tomuto zadání jeví nejpříhodnější kvalitativní experiment, jelikož může zahrnovat i kvantitativní prvky. Charakteristiku kvalitativního experimentu více rozvádím v kapitole 5.2.

Výzkum probíhal formou polostrukturovaného interview skrze audiovizuální online platformy (Teams, Zoom). Všechny účastníky jsem předem seznámila s časovou náročností výzkumu, která se pohybovala mezi 50-70 minutami, a s jeho průběhem. Účastníkům bylo sděleno, že se výzkum týká hodnocení obrazů, přesné výzkumné otázky a cíle výzkumu jim nebyly řečeny, aby nedošlo k ovlivnění jejich odpovědí. Před začátkem sezení všichni podepsali informovaný souhlas, včetně povolení k nahrávání audiozáznamu, jenž sloužil pouze pro analýzu nasbíraných dat a nebude poskytován žádné třetí straně. Všem účastníkům bylo slíbeno zajištění anonymity a jejich účast na výzkumu byl zcela dobrovolná.

V první části byly účastníkům položeny následující otázky, týkající se oboru a délky jejich studia a míry jejich zájmu o umění. Jedna z otázek se zaměřila i na momentální emoční rozpoložení respondentů, v předchozích studiích estetického hodnocení děl totiž bylo zjištěno, že nálada účastníka má vliv na jejich hodnocení (Belke et al., 2006).

- Jaký je Váš věk?
- Co studujete?
- Jak dlouho studujete? V jakém jste ročníku?
- Navštěvovali jste někdy uměleckou školu?

- Jak moc se zajímáte o umění? (Případně o jaké? Jakou formou? Jak často navštěvujete galerie? Máte nějaký preferovaný nebo naopak neoblíbený umělecký styl či autora? Co se vám na něm líbí/nelíbí?)
- Jak se momentálně cítíte?

V druhé části bylo respondentovi jednotlivě promítnuto nejdříve jedno zkušební, poté celkem 9 děl přičemž ke každému dílu mu byly položeny následující otázky:

1. Co je podle Vás na obraze znázorněno?
2. Co chtěl podle Vás autor vyjádřit/sdílet?
3. Co Vás na obraze nejvíce zaujme?
4. Jak na Vás obraz působí?
5. Jakým konkrétním prvkům byste toto působení přisoudili?
6. Jak se Vám obraz líbí? Jak byste ho ohodnotili na bodové škále 1-10 (1 vůbec, 10 velmi moc) s možností půlbodů? Proč?
7. Napadá vás k tomu ještě něco?

V reakci na jejich odpovědi jsem dále respondentům kladla další otázky pro hlubší objasnění jejich sdělení.

Pro výzkum jsem zvolila pouze díla jednoho autora, aby si byla v rámci kategorie svými znaky co nejvíce podobná. Díky tomu by případný rozdíl v estetickém hodnocení děl v rámci jedné kategorie měl být ovlivněn právě spíše rozdílností informací přiřkládaných ke každému dílu než rozdíly mezi díly. Snažila jsem se vybrat autora, jehož tvorba dosahuje dostatečné kvality a významnosti, avšak který zároveň není v laickém prostředí příliš známý, aby se tak snížila pravděpodobnost, že budou respondenti díla předem znát, což by mohlo ovlivnit výsledky výzkumu. V předchozích výzkumech totiž bylo zjištěno, že znalost děl u neodborné veřejnosti zvyšuje jejich estetické hodnocení (Pasheen et al., 2015).

Jako prezentovaná díla jsem zvolila nefigurální obrazy českého malíře Josefa Šímy. Díky tomu, že velkou část života strávil ve Francii, je známý spíše v zahraničí, přesto se významně podílel na utváření české kulturní scény. Jeho tvorba navíc dobře reflektuje vývoj umění 20. století, zároveň si však Šíma po celý svůj život udržel výjimečně osobitý styl. Vybrala jsem po třech dílech ze tří etap jeho tvůrčího období, které se od sebe liší mírou abstrakce.

Díla ze začátku 20. let (skupina 1) jsou silně ovlivněna kubismem a futurismem, znázorněny jsou konkrétní výjevy z města a krajiny, jako například dopravní

prostředky nebo budovy. V obrazech lze rozeznat jednotlivé věci, zjednodušením zobrazených objektů na méně detailní a více geometrické prvky, nereálnou barevností a stylizací prostoru nevyužívající zákony lineární perspektivy však malby získávají na abstraktnosti.

Druhou tvůrčí etapu představují symbolistní obrazy z druhé poloviny 20. let (skupina 2). Jedná se o kompozice zachycující jeden či více jasně rozeznatelných předmětů v kombinaci s geometrickými tvary, usazené na jednobarevném pozadí. U těchto obrazů lze jednoduše určit, o jaké objekty se jedná, pro diváka ovšem může být náročné nalezení souvislosti mezi těmito předměty a jejich výkladem.

Posledním obdobím, ze kterého jsem vybírala díla, je přelom 50. a 60. let, ve kterých už téměř nelze rozeznat žádné konkrétní předměty (skupina 3). Hlavní úlohu přebírá barva a práce se světlem a stínem, objevují se zde pouze náznaky nějakých určitých tvarů.

Tato díla byla následně rozdělena do 3 skupin (z každé etapy jedno dílo) – skupina A byla respondentům prezentována bez jakýchkoliv informací. Skupina B byla představena s názvy děl, skupina C byla prezentována bez názvu, před každým dílem však byl respondentům promítnut krátký text o maximálním rozsahu dvou normostran, v kterém jsem přiblížila pozadí vzniku díla, především v jaké době a v jakém stylu bylo namalováno (viz přílohy). Texty byly zformulovány tak, aby byly dostatečně nenáročné a srozumitelné pro umělecky nezkušené jedince, aby obsahovaly podstatné obohacující informace, ale aby nebyly příliš rozsáhlé a čtenáře nepřehlcovaly detaily. Záměrně jsem se v nich vyhýbala uvedení popisu obsahu díla a uvádění hodnotících soudů, jako například „obraz je velmi povedený, jsou v něm užité krásné barvy“ apod. a dalším vlastním subjektivním hodnocením, jež by mohly navést respondenty ke podobným odpovědím. Účastníkům byl poskytnut dostatečný časový prostor k přečtení textů, následně byli dotázáni, zda pro ně bylo vše srozumitelné, poté byl nejprve promítnut obraz, ke kterému se text vztahoval. V průběhu promítání díla se již respondent nemohl k textu vracet.

Díla byla účastníkům takto po sobě jednotlivě prezentována vždy ve stejném pořadí. Po úvodních otázkách následoval napřed cvičný obraz,² který měl za úkol zjistit jednak, zda je na obrazovce vše dostatečně dobře vidět v plné kvalitě a barevnosti, především však, aby se účastník seznámil s průběhem a zněním otázek a připravil se na hlavní část výzkumu. Poté byla jako první promítána skupina obrazů bez informací i bez titulů (obrazy 1a, 2a, 3a), následně skupina s názvy (obrazy 1b, 2b, 3b), na závěr skupina s informacemi (obrazy 1c, 2c, 3c). Po projetí všech děl byli respondenti požádáni, aby seřadili všech 9 děl podle toho, jak se jim líbí (nejvíce – nejméně).

Před zahájením výzkumu byl proveden předvýzkum na třech pokusných subjektech, a to především pro ověření správnosti formulací otázek a informací obsažených v doprovodných textech, aby byl zajištěn co nejspolehlivější a nejméně problematický průběh výzkumu. Právě v reakci na předvýzkum byla hodnotící bodová škála rozšířena o možnosti půlbodů, několik obrazů totiž pokusní respondenti hodnotili stejně, ačkoliv ve zpětné vazbě říkali, že na širší bodové škále by jim bylo uděleno hodnocení různé. Po následné konzultaci nad jejich preferencemi jsem zvolila půlbodové hodnocení, které jejich potřeby reflektovalo nejvíce.

4.2 Kvalitativní experiment

Kvalitativní výzkum je metodou snažící se nikoliv ověřit předem danou hypotézu, ale objevit či vytvořit nové teorie ohledně zkoumaného tématu. Na rozdíl od kvantitativního výzkumu se zaměřuje na malý, nereprezentativní vzorek populace, který ovšem zkoumá podrobně do hloubky. „*Klade důraz na konkrétnost, kontext, holistické porozumění a proces*“ (Robinson & Mendelson, 2012, 335).

Kvantitativní výzkum je rozšířenější, hlavně v přírodních vědách. Je založený na vytvoření umělých podmínek pro výzkum, přísném hlídání proměnných a zkoumaného vzorku, větší pozornost je věnována výsledkům než samostatnému

² Cvičný obraz (*Vzpomínka na Illiadu*) byl taktéž od malíře Josefa Šímy, pocházel z období poloviny třicátých let a mírou abstrakce se řadil mezi skupinu 2 – obsahoval konkrétní, snadno rozeznatelné symbolistní předměty, na rozdíl od děl užitých v hlavní části jsou však u tohoto obrazu dodržována základní pravidla lineární perspektivy, všechny objekty jsou umístěné v jasně definovaném prostoru krajiny. Pro účely zkušební díla jsem cíleně vybírala obraz, který bude pro účastníky méně náročný. Respondentům byl prezentován bez jakýchkoliv informací, a taktéž neobsahoval ani název díla.

průběhu. Právě přísné střežení a izolování však může být paradoxně kontraproduktivní, zkoumaná osoba totiž reaguje uměle, často není věnována dostatečná pozornost zkoumání vnitřních vlivů, jakými jsou například povaha, momentální mentální rozpoložení a jiné (Kleining, 1986).

Pro potřeby výzkumů například v psychologii, kde je potřeba brát v potaz člověka jako celek, a nikoliv vyjímat pouze jeho reakci, jsou však metody kvantitativního výzkumu nedostatečné. Je třeba se zabývat celým objektem a jeho kontextem, nejen izolovanou reakcí na podnět (Wagoner, 2015). „Kvalitativní experiment má smysl všude tam, kde se jedná o analýzu struktur a vlastností určitého sociálního či sociálně-psychologického procesu (předmětu), který nelze zkoumat pomocí jednoduché deskripce“ (Miovský, 2006, 11).

Kvalitativní experiment je druhem kvalitativního výzkumu, který ovšem může zahrnovat i kvantitativní metody. Je podobný přirozenému experimentu, nesnaží se ale o kontrolu nad proměnnými. Cílem je vytvoření co nejreálnějšího prostředí, aby byl výzkum co nejpřirozenější. Účastníci nesmí vědět, co je předmětem zkoumání, aby nedošlo k ovlivnění jejich odpovědí, zároveň se ale stále musí jednat v souladu s podmínkami etického kodexu (Miovský, 2006).

Podle Kleininga (1986) musí kvalitativní experiment splňovat následující čtyři pravidla: Za prvé je potřeba, aby byl experimentátor neustále skeptický ke svým úsudkům. Experiment nemá vycházet z hypotéz, nýbrž objevovat nové, je tedy potřeba, aby se experimentátor dokázal oprostít od svých případných úsudků, aby nedošlo ke zkreslení výsledků. Za druhé je třeba brát v potaz proměnlivost celého procesu, od začátku až do konce. Jelikož zpočátku není zcela zřejmé, co se zkoumá, je potřeba v průběhu proces přizpůsobovat na míru zkoumanému objektu. Za třetí je důležité dodržovat maximální variabilitu zásahů do procesu. „*Všechny faktory, které by mohly ovlivnit výkon subjektu v testu (např. uspořádání testu, testované osoby, administrátoři testu, rámcové podmínky...), by měly být různorodé*“ (Kleining, 1986, 734). Čtvrté pravidlo se týká vyhodnocování údajů, které se musí zkoumat z hlediska společných znaků, ale je nutné se zaměřit i na to, v čem se odlišují.

Jeden z problémů kvalitativních metod je časová náročnost sběru dat i jejich analýzy. Hlavní nevýhoda ovšem spočívá v tom, že se výsledky kvalitativních výzkumů nedají zobecnit či generalizovat, získané hypotézy lze také těžko ověřit (Hendl, 2005). Z těchto důvodů bývá kvalitativní experiment někdy kritiky označován za pseudoexperiment (Wagoner, 2015). Přínosy kvalitativního výzkumu však vyvažují jeho nedostatky. „Navíc to, co kvantitativní výzkumníci kritizují, je vlastně v mnoha případech přednost“ (Hendl, 2005, 53).

4.3 Výběr a charakteristika respondentů

Všichni respondenti byli studenti Univerzity Palackého, výběr byl prováděn kombinací příležitostného a prostého záměrného výsledku. Nábor probíhal pomocí inzerátu na stránkách školy, následně z dobrovolníků, kteří na výzvu zareagovali, byli vybráni vhodní uchazeči, kteří museli splňovat následující podmínky:

1. Věk 18-30 let
2. Dobrá znalost českého jazyka
3. Žádná nebo pouze laická znalost umění
4. Nesměli být studenti uměleckého oboru
5. Nesměli mít žádné vážné zrakové onemocnění

Do výzkumu se přihlásilo 9 uchazečů, z čehož jsem vybrala 7 splňujících požadované podmínky a s dostatečnou časovou flexibilitu. Jedná se o 4 muže a 3 ženy ve věku 19-29 let (průměrný věk 24,7), 4 z nich byli studenti bakalářského studia, dva studenti magisterského a jeden doktorského. 3 studují na Přírodovědecké fakultě (katedra fyziky, matematiky a informatiky, biologie a ekologie), 1 na lékařské fakultě, zbylí účastníci byli studenti filosofické fakulty (katedra psychologie, bohemistiky a asijských studií).

3 účastníci uvedli, že se o umění mírně zajímají nebo v minulosti zajímali, a to formou návštěv galerií (cca 2 do roka) nebo vlastní tvorbou (malba obrazů). 2 z nich preferovali starší klasické umění, jedna respondentka dokonce uvedla, že moderní styly nesnáší, jeden respondent naopak preferoval především díla z 20. století. Všichni 3 měli základní povědomí o dějinách umění získané ze středoškolského studia, žádný z nich však nestudoval ani nestuduje žádný obor týkající se umění. Zbylí

účastníci výzkumu měli pouze malý nebo žádný zájem o umění (návštěvy galerií jedenkrát ročně a méně), žádné vzdělání v dějinách umění, ani žádné umělecké preference.

Všichni účastníci byli v průběhu výzkumu spíše dobře naladěni, 2 uvedli, že jsou mírně unavení.

4.4 Etika výzkumu

Všichni respondenti se výzkumu účastnili zcela dobrovolně ze své vlastní iniciativy. Byli předem obeznámeni s průběhem výzkumu a s jeho přibližnou časovou náročností, která byla ve všech případech dodržena. Z důvodu obav, aby nedošlo ke zkreslení výsledků, jim nebylo řečeno přesné téma výzkumu, ale pouze to, že se bude týkat hodnocení uměleckých děl. Plné znění cílů výzkumu jim bylo sděleno po skončení výzkumné části. Před zahájením všichni udělili souhlas s pořízením audiozáznamu, dohodli jsme se na množství zveřejňovaných informací a jakým způsobem bude zajištěna jejich anonymita. Respondenti se mohli rozhodnout od výzkumu kdykoliv odstoupit nebo neudělit povolení se zpracováním dat. Všichni obdrželi kontakt prostřednictvím emailové adresy, skrz kterou mohou výzkumnou osobu kdykoliv kontaktovat (v případě zájmu o výsledky výzkumu nebo o dodatečné odstoupení z výzkumu atd.).

4.5 Hodnocená díla

V následujících podkapitolách se pokusím přiblížit díla, která jsem se pro svůj výzkum rozhodla užít. Vybrala jsem 3 tvůrčí období Josefa Šímy, které se od sebe liší stylem a úrovní abstrakce.

4.5.1 Obrazy 1a, 1b, 1c

Obrazy 1a (*Železniční most, přehrada*), 1b (*Dveře*) a 1c (*Železniční most – vlak*) vznikly v první polovině 20. let, když Šíma pobýval v Paříži. Tou dobou převládá v jeho tvorbě příklon k syntetickému kubismu a futurismu (Machalický, 1991). Náměty tvoří převážně stroje a technika, již byl okouzlen (Šíma et al. 2019). Na těchto obrazech jsou znázorněny konkrétní výjevy s rozpoznatelným obsahem, všechny prvky jsou však zjednodušené, bez drobných detailů, a objekty jsou zestylizované do více

geometrických útvarů. Barevností se přibližuje k fauvismu, užívá výrazné nerealistické barvy a velké kontrasty. (Šmejkal, 1988) Stále je zachován alespoň náznak lineární perspektivy, objekty jsou usazeny v prostoru. Rukopis je uvolněný, dynamický. Divák musí vynaložit malé úsilí pro identifikaci objektů na obrazech, proces rozpoznání známých předmětů by ale neměl být příliš náročný.

4.5.2 Obrazy 2a, 2b, 2c

Tato díla pochází z období druhé poloviny 20. let, kdy se začíná měnit Šímův vztah k tvorbě. Odmítá malovat něco, v čem nebude vidět smysl. Je velice nadšen prací surrealistů, podobně jako oni se pokouší o prozkoumávání lidského podvědomí, odmítá však, že by se jeho práce řadila do tohoto směru. Místo toho hledá svůj vlastní originální výtvarný styl (Šmejkal, 1988).

Roku 1927 spolu se skupinou 4 mladých francouzských básníků zakládají skupinu Vysoká hra (Šíma & Hlaváčková, 1981). Ačkoliv jsou primárně skupinou výtvarnou, uskupení se zakládá spíše na myšlenkovém a ideovém projevu (Daumal et al., 2018). Společně kritizují moderní západní společnost, její komerčnost a všednost, oproštěnou od fantazie a morálních zásad (Machalický, 1991). Pomocí kontroverzních prostředků, například experimenty s drogami a toxickými látkami, ale také pokusy se spánkem či dechovými cvičeními převzatými z východní filosofie, se pokouší o rozšíření lidského poznání (Machalický, 1991). Zároveň se ale také plně věnují studiu filosofie a psychologie, čerpají především z Freuda, Lacana a Junga (Kerdová & Škaloudová, 2019).

Díla z této doby obsahují převážně konkrétní předměty, jednoduše zachycené a snadno rozpoznatelné, objevují se také jednoduché geometrické obrazce. Tyto segmenty se vznášejí v prázdném prostoru na jednobarevné ploše pozadí, seskládané ve stylu koláže. Abstraktnost obrazu nespočívá ve zpracování, nýbrž spíše v myšlenkovém obsahu. Šíma se v tomto období hodně zaměřoval na hledání archetypálních tvarů a rozvíjel jejich symboliku. Většina vyobrazených věcí tedy nezobrazuje pouze sama sebe, ale může mít jiný, metaforický i metonymický význam (Šmejkal, 1988). Pro diváka tudíž není na první pohled obtížné pojmenovat zobrazené předměty, těžší je však pochopení toho, jak spolu souvisejí a co mají znázorňovat.

V obrazu 2a (*Balon*) teprve Šíma hledá správné kompoziční řešení, rovnováhu mezi geometrickými tvary a předměty. Už u tohoto obrazu ovšem využívá znaky, které uplatní i na svých dalších obrazech. Všechny obrazce se vznášejí na jednobarevném plošném pozadí, geometrické tvary později využívá jako symboly (Bydžovská & Srp, 2006).

Obraz 2b (*Věžeň*) je ilustrací k básni Vítězslava Nezvala *Věžeň*. Známořňuje popis úvodní scény, nejedná se však o doslovné vyobrazení, pouze si z ní vyjímá určité fragmenty, které skládá vedle sebe do kompozice (Šmejkal, 1988). „*Žalář utvořený z několika zrcadel. Mladý věžeň sedí přikován k sloupu, na němž se točí růžový větrník. Nahoře ve větrníku sedí dívka představující ptáče. Muž bez obličeje ve skříní s kyvadlem...před vězněm stojí veliký vinný pohár*“ (Nezval, 1964, 179). *Věžeňský pranýř* zde má symbolizovat jónský sloup, růžový oblak vznášející se nad ním zastupuje větrník. Místo skříně je zde pouze obrys rámu, v něm umístěný modrý kužel tvarem připomíná houpavý pohyb kyvadla. Bílý pás na kuželu ztvárňuje anonymitu muže bez tváře (Šmejkal, 1988, 82).

Obraz 2c (*Evropa*) je jedním z nejznámějších Šimových děl. Tento obraz vznikl již za působení Velké hry, jejíž ikonou se stal, což dokazuje i karikatura Adolfa Hoffmeistera z roku 1927, na které jsou nakresleni všichni členové Vysoké hry právě před tímto obrazem (Šmejkal, 1988). Přesto není význam ani námět obrazu zcela jasný, je možné, že jeho název nijak nesouvisí s tím, co se na jeho plátně děje. Není ani potvrzeno, že by se obraz vztahoval k nějakému z mýtů, nebo že by se jednalo o alegorii Evropy jako světadílu (Bydžovská & Srp, 2006).

Objevují se však na něm hned dva z motivů, které se stanou ústředním prvkem mnoha jeho dalších děl. Prvním je vejce, které je už od pradávna v mnoha kulturách považováno za symbol vzniku života (například čínský a indický mýtus o stvoření světa, japonská a africká pověst o vzniku vesmíru, tradice malování kraslic jakožto symbolu jara a znovuzrození přírody z pohanských zvyků...). Šíma ho tedy využívá jako archetyp stvoření, případně také předchůdce (Šeborová, 2020).

Dalším motivem je ženské torzo, které se na obraze Evropa objevuje hned dvakrát. První se zrzavými vlasy, druhé otočené k divákovi zády, jež má místo hlavy již

zmiňované vejce. Tento motiv byl mezi 20. a 30. lety velice oblíbeným nejen u surrealistů. Velký vliv na to mohly mít sochy Augusta Rodina, který položil základy moderního sochařství. Dalším vlivem byly nálezy antických soch, u kterých se v důsledku poničení a stáří ulomily části nebo rovnou celé končetiny a hlavy. Moderní umění však spatřuje v těchto zničených sochách novou krásu v jejich neukončenosti a fragmentárnosti. Pro Šímu však ženské torzo znamená navíc prvek erotických tužeb podvědomí, je ztělesněním touhy mužského libida. Stejně jako prehistorické sošky Venuší, které byly oslavou ženské plodnosti, podtrhují torza to nejpodstatnější a nejerotičtější z ženských těl (Šmejkal, 1988).

4.5.3 Obrazy 3a, 3b, 3c

Třetí skupinou obrazů jsou díla z přelomu 50. a 60. let. Nejvíce se blíží ke stylu lyrické abstrakce nebo k informelu (Machalický, 1991). Snaží se o zachycení jednoty světla, kterou Šíma spatřil v kulovém blesku, který měl možnost vidět hned dvakrát, poprvé v roce 1921 po cestě z Hendaye, podruhé na venkově v Caroně roku 1927 (Šeborová, 2020).

Tyto obrazy mají v porovnání s předchozími skupinami největší míru abstrakce. Nejsou na nich téměř žádné předměty, které by si divák mohl spojit s něčím známým, pouze lineární kontury geometrických tvarů. Hlavním prvkem obrazů je barva, která se také omezuje pouze na pár odstínů hnědé, okrové, zlaté, bílé a světle modré. Pokoušela jsem se z období vybrat obrazy, které nevypadají zcela identicky, aby respondenti nebyli ovlivněni svými předchozími odpověďmi.³ Všechna tři vybraná díla však stále vykazují typické znaky tehdejší Šímovy tvorby, mají podobné spektrum barevnosti a jsou si do určité míry podobné.

Motiv pětiúhelníku, který se objevuje na obraze 3a (*Šedý stín*), vychází pravděpodobně z Šímovy fascinace kosmogonií. Tento geometrický tvar považovali už pythagorejci za znak tajné moudrosti, v kterém se skrývá matematický řád vesmíru. Šíma si jej pravděpodobně propojil se světlem a jeho duchovní silou,

³ Například obrazový cyklus Orfeus obsahuje mnoho obrazů založených pouze na protínání vertikál a horizontál, které jsou vzhledově téměř totožné, liší se od sebe barevností nebo mírnou změnou kompozice a rozměry (Bydžovská & Srp, 2006).

v mnoha dílech ho dává do kontrastu s nepravidelnými mnohoúhelníky symbolizujícími neuspořádaný chaos hmotného světa (Bydžovská & Srp, 2006).

Obraz 3b (*Ikarův pád*) zachycuje chvíli, kdy se Ikarovo hmotné tělo rozpadá ve světlo při dopadu na mořskou hladinu. Šíma zachycuje nejen podstatu světla, ale také hmoty, a jejich vzájemnou přeměnu. Světlo zde ilustruje jako násilnou ničící sílu. V obraze můžeme také vidět parafrázi na explozi v Hirošimě. Téma Ikarova pádu tvoří jakýsi protějšek k cyklu Orfea (obraz 3c) (Šmejkal, 1988).

Soubor obrazů s názvem Orfeus, z kterého jsem vybrala dílo 3c (*Orfeus*) pravděpodobně může znázorňovat Tainarskou bránu, která je ale vnímaná nejen jako průchod do jiné dimenze, nýbrž hlavně jako zdroj silné energie (Bydžovská & Srp, 2006). František Šmejkal (1988) ji však také chápe jako vtělení samotného Orfea: „*Orfeus, bájný básnický pěvec, se proměnil v nehmotnou substanci, v transparentní obdélníkové pole, zaplavující svou září temnoty okolního prostoru, v světelný sloup, majestátně se vznášející v chvějivém, zlatavě okrovém prostředí, v úzkou bránu, vedoucí z hmotného světa smyslových počitků a utilitárních zájmů do světa abstraktní pomyslů a duchovních hodnot*“ (Šmejkal, 1988, 278). Výklad obrazu není jednoznačný, současné teorie přichází s myšlenkou, že roli Orfea na sebe má pojmout divák, který, stojící před obrazem, se před Tainarskou branou ocitá a sám se musí rozhodnout, zda do ní vejít (Bydžovská & Srp, 2006).

5 ANALÝZA DAT

Jako soubor dat pro analýzu sloužily audionahrávky pořízené během online rozhovorů s respondenty. Z těch jsem pořídila přepisy, doslovně zaznamenávající výpovědi respondentů. Text jsem doprovázela svými dalšími postřehy, například v případě delšího přemýšlení účastníků nad jejich odpověďmi, při výrazné mimice ve tváři v reakci na obraz nebo otázkách k němu položených a neverbálních projevech (smích apod.). Text jsem poté znovu přečetla a pečlivě porovnála s nahrávkou, zda přepis opravdu odpovídá záznamu.

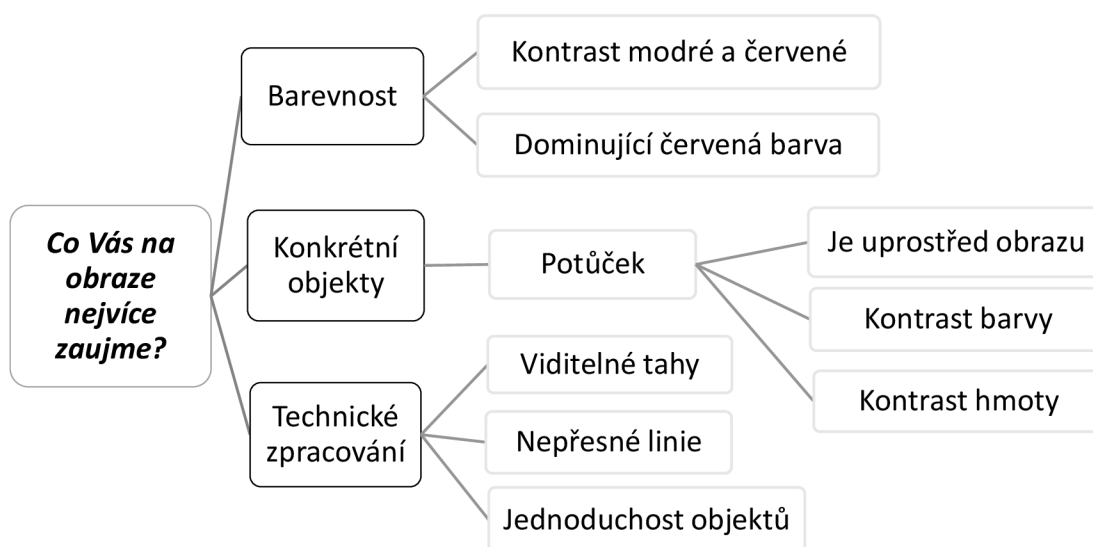
Následně jsem v textech vyhledala a označila věty a poznámky, které se jevily jako důležité nebo zajímavé. Dalším krokem bylo objevit a identifikovat nejruznější podobnosti či naopak odlišnosti napříč odpověďmi všech respondentů.

Jako postup analýzy jsem zvolila metodu otevřeného kódování a formu tužka-papír. Tato metoda mi přišla pro mé účely nejvhodnější, jelikož je velmi flexibilní a lze ji aplikovat různými způsoby, aniž by se ztrácel cíl analýzy (Hendl, 2005). Podle Miovského (2006) je cílem nalezení určitých pojmů, které označují jednotlivé důležité události (např. pocity, soudy atd.) a posléze tyto pojmy seskupit do tzv. kategorií, tím jsme schopni vytvořit diferenciovaný celek.

Pro lepší vizualizaci dat jsem využila techniku myšlenkové mapy, do které jsem všechny klíčové informace graficky zaznamenala. Efektivitu myšlenkových map v tomto ohledu zkoumali například Holland et al. (2004) – jedinci, kteří při svém postupu využívali tuto techniku, vykazovali lepší strukturu, pochopení a ve výsledku i kvalitu psané práce. Podle autorů je tvorba mentálních map nepostradatelnou součástí plánování a třídění myšlenek. Proto mi tato technika pro mé potřeby přišla nejjednodušší a nejpřehlednější k utřídění množství nasbíraných dat. Ke každému dílu jsem nejprve vypsala okruhy otázek, k těm jsem přiřadila hlavní kódy odpovědí a ty pak ještě detailněji rozepsala.

Jako příklad techniky kódování v myšlenkové mapě zde níže přikládám graf č. 1. Do něj jsem uvedla výňatek z dat nasbíraných k obrazu 1c, konkrétně k otázce „Co vás na obraze nejvíce zaujme?“. Hlavní kódy odpovědí zde byly barevnost, technické zpracování a konkrétní objekty. K těmto kódům jsem poté přiřadila jednotlivé

odpovědi (např. u kódu barevnost se jednalo o kontrast modré a červené, nebo převládající červená barva) a tyto odpovědi jsem případně ještě blíže specifikovala: např. ke kódu konkrétní objekty jsem přiřadila odpověď „potůček“ (takto účastníci charakterizovali část obrazu připomínající vodní tok vytékající z pravděpodobné přehrady), a dále přiblížila, čím konkrétně účastníky zaujal (umístěním uprostřed obrazu, tím, že má kontrastní barvu k červené přehradě kolem něj, nebo tím, že byl drobný a subtilní v porovnání s jej obklopujícími objekty).



Graf č. 1 – Ukázka postupu kódování myšlenkovou mapou

Poté jsem díla porovnávala mezi sebou jednak mezi skupinami A (prezentované bez jakýchkoliv informací), B (prezentované s názvy) a C (prezentované po seznámení se s pozadím vzniku díla), ale také v rámci skupin s rozdílnou mírou abstrakce.

Dále jsem se věnovala bodovému ohodnocení obrazů. Vytvořila jsem tabulku, do které jsem následně zaznamenávala počet bodů udělený všemi respondenty k jednotlivým obrazům. Tyto body jsem poté sečetla a porovnávala nejprve u každého obrazu zvlášť, posléze mezi skupinami 1,2,3 (míra abstrakce) a A, B, C (přítomnost informací).

Následovalo vyhodnocení závěrečného seřazení všech děl podle líbivosti. Ty jsem porovnávala opět nejprve u každého recipienta zvlášť ve vztahu k jeho

předchozím bodovým hodnocením obrazů. Zjišťovala jsem, zda seřazení odpovídalo množství udělených bodů, nebo jestli se respondentovo hodnocení změnilo po seznámení se se všemi díly a druhy informací. Také mě zajímalo, jestli někteří respondenti preferovali či naopak upozadovali nějakou ze skupin obrazů, nebo jaké jsou souvislosti mezi nejvýše a nejniže hodnocenými díly.

Po vyhodnocení všech dat jsem výsledky tematicky přiřadila k výzkumným otázkám. Zaznamenávala jsem i další objevené fenomény, které nebyly primárně předmětem mého zkoumání, ale považovala jsem je za zajímavé a významné. Jednalo se například o odlišnosti v odpovědích u účastníků, kteří nejevili žádný zájem o umění, a těch umělecky více zainteresovaných, nebo také o podobné prvky v odpovědích mezi osobami s podobnými charakteristikami (např. technicky zaměřený studijní obor).

6 VÝSLEDKY

V této kapitole představím výsledky získané analýzou dat. Tematicky je dělím na čtyři podkapitoly podle tří výzkumných otázek a další zjištění, která nebyla cílem mého zkoumání a nelze je zařadit ani pod jedno z výzkumných témat, považuji je však za zajímavé a podstatné zmínit. Dosažená zjištění dokládám na úryvcích odpovědí respondentů.

6.1 Vliv informací na prožívání

V souladu s dosavadními poznatky, které jsem zmapovala v kapitole 2, lze předpokládat vliv znalosti informací na divákovu vnímání a prožívání uměleckých děl. Tyto znalosti totiž ovlivňují divákovu porozumění obrazu, které se významně podílí na jeho emočním prožívání. U první skupiny obrazů, která byla účastníkům prezentována bez názvu a bez informací, bylo pro všechny zúčastněné těžší identifikovat, jaké objekty jsou na díle vyobrazeny a obraz nějak interpretovat. Mnoho respondentů u první skupiny vysloveně zmínilo, že je pro ně dílo hůře pochopitelné kvůli absenci názvů nebo uměleckých znalostí.

Co je podle Vás na obraze znázorněno?

„To je těžko říct. Když nevím, jak se to jmenuje, tak fakt jenom odhaduju. Já si třeba myslím, že něco vidím, ale vlastně nevím, jestli to co si myslím, že vidím, si myslím správně.“ (Obraz 1a)

Co chtěl podle vás autor obrazem vyjádřit/sdělit?

„Nedokážu posoudit, to se strašně těžko posuzuje, když člověk o tom díle nic neví, že prostě se na to jenom podívám a nic konkrétního tam nejsem schopen rozeznat, jen že třeba tady je nějaké pozadí nebo nějak tak to vypadá, tak úplně nevím.“ (Obraz 1a)

„Vůbec nevím, co vyjadřuje, co tím chtěl básník říct. Nějaký kontrast tam je, takže tím asi něco vyjádřit chtěl, ale tím, že třeba ani nevím, jak se to jmenuje nebo tak, tak fakt ani netuším.“ (Obraz 2a)

Obtížnost určování obsahu obrazu se poté odrazila v emocích, které účastníci při sledování obrazu pociťovali. U děl, která byla pro účastníky hůře identifikovatelná,

často pociťovali negativní emoce pramenící z náročnosti pochopení obsahu. Naopak při rozpoznání konkrétních objektů respondenti cítili uspokojení a jejich dojmy z obrazu byly pozitivnější.

„kdybych nevěděl, že se to jmenuje Ikarův pád, tak se mi to absolutně nelíbí, protože nechápu, co se tam děje. Když vím, jak se to jmenuje, tak v tom vidím něco víc. Kdybych to viděl bez toho názvu, tak vidím jen tečky, co vypadají jako mravenci a hnědou barvu, takhle v tom rozeznávám, že to bude asi peří a křídla a to mi přijde dost cool.“

(Obraz 2c)

Významnější roli pro rozklíčování obsahu obrazů hrály názvy obrazů, spíše než informace o pozadí vzniku díla. V odpovědích na otázku „co je na obraze znázorněno?“ se respondenti u všech obrazů z kategorie 2 opírali o název, z něj se pak snažili vycházet při rozpoznávání objektů a vztahovat se k němu i u otázky „co tím chtěl autor vyjádřit/sdělit?“. Znalost názvu však u této otázky měla menší vliv než znalost informací.

Co tím podle Vás chtěl autor vyjádřit/sdělit?

„Zkusím vyjít z toho názvu věžeň a ... moc daleko se nedostanu.“

(Obraz 2b)

„No vzhledem k tomu že se to jmenuje věžeň ... tak vůbec nevím.“

(Obraz 2b)

U obrazů ze skupiny 3 (s příloženými texty) bylo pro účastníky těžší popsat, co je na obraze znázorněno v porovnání se skupinou 2 (s příloženými názvy), poskytnuté texty však pomohly respondentům s hledáním sdělení obrazu, znalost informací se tedy projevila jako podstatnější při určování autorova záměru obrazu, více než znalost názvu.

„Nebýt toho textu, tak jsem úplně ztracená, ale podle toho, co říká ten text, mi přijde, že tady chtěl třeba fakt vyjádřit jako nějaký ten stav toho bdělého snění, kdy tam Šimou prostupovalo světlo a zažíval naprostý klid a smíření.“ (Obraz 3c)

Dalším důležitým zjištěním bylo, jak velký přikládají diváci význam interpretaci obrazu. U otázky na působení a líbivost obrazu se účastníci hodně opírali o své emoce, vyvolané jejich interpretací díla. Například obraz 2c si jedna respondentka spojila s povrchností a odosobněním moderních vztahů, obraz v ní v reakci na to vyvolával opovržení a pohoršení. I bodové ohodnocení následně dávala nižší, jelikož se jí nelíbily emoce, které při pohledu na obraz prožívala. Jiný respondent si však totožný obraz vyložil jako oslavu ženské plodnosti, doprovázené emoce byly výrazně pozitivnější a i bodové hodnocení bylo vyšší. Stejný úkaz se objevoval téměř u všech obrazů. Emoční reakce na obraz byly nepochybně vyvolány mnoha faktory. Účinek vlastního výkladu díla však poukazuje na to, jak důležitou roli hraje zasazení díla do širšího kontextu, který může diváka nasměrovat k interpretaci odpovídající autorovu záměru. Neuvedení tohoto kontextu sice otevírá cesty k hledání vlastních významů, divákův výklad díla v něm však může vyvolat i negativní emoce.

6.2 Vliv informací na estetické hodnocení

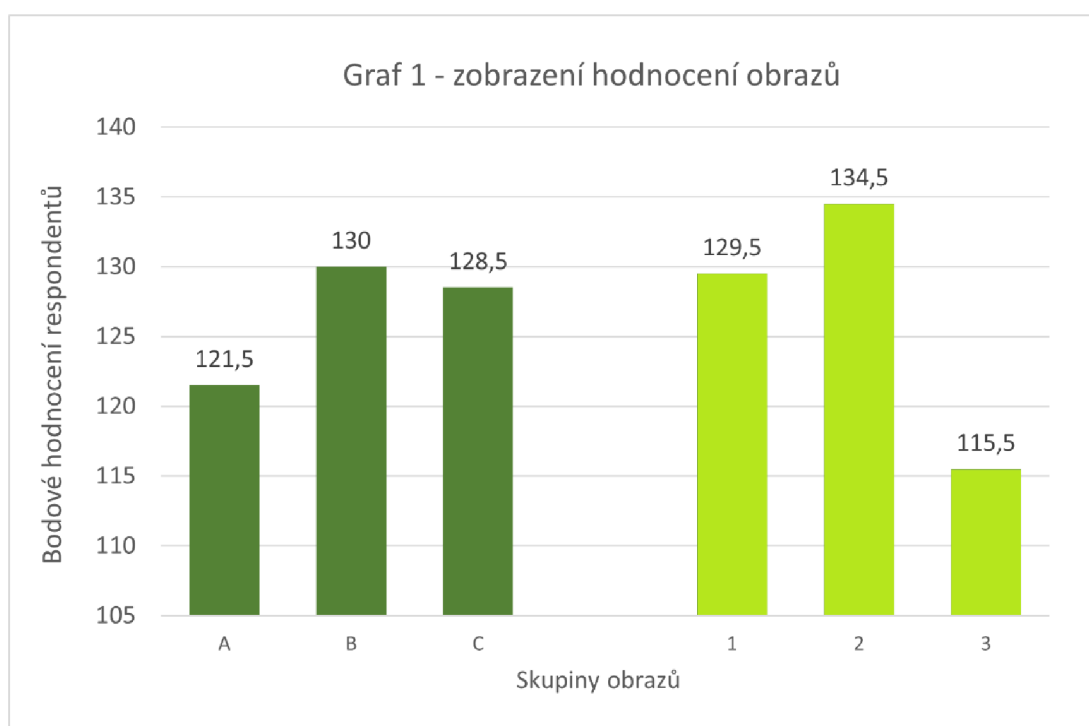
Znalost informací se u respondentů neprojevila pouze na jejich prožívání, ale i na jejich estetickém hodnocení. Ukázalo se, že respondenti v určování estetické hodnoty vychází hodně ze své afektivní odezvy – když v nich obraz vyvolával silnější afekty, dávali mu lepší hodnocení. Pokud však byla vyvolaná emoce negativní, hodnotili obraz hůře, i když byla síla emoce vysoká.

„Tehle obraz jsem dal výše, i když mě tak nezaujal. Ale právě jakože ve mně nevyvolával prakticky nic, byl mi tak nějak jedno, kdežto tehle ve mně vyvolával fakt jako špatné pocity, tak jsem mu dal méně bodů.“

Jak jsem popsala výše, obrazy, které byly pro účastníky snadněji interpretovatelné, v nich vyvolávaly pozitivnější emoce. V reakci na ně pak udíleli respondenti výši svého hodnocení.

„Líbí se mi, protože zhruba chápu, o co tam jde. Poznám, že to je vlak, vím, že prostě chtěl namalovat vlak, protože měl prostě rád vlaky a chtěl asi zachytit to, jak jezdí rychle a tak. Zvládnou si to nějak vyložit a to se mi na tom líbí.“ (Obraz 1c)

Roli u líbivosti hrály také další faktory, jako barevnost a námět obrazu. Náročnost chápání děl také byla ovlivněna mírou abstrakce děl. Porovnání bodového hodnocení napříč kategoriemi A-C však jasně ukázala, že díla, ke kterým nebyly poskytnuty informace o názvu díla ani o pozadí jeho vzniku, měla výrazně nižší hodnocení než následující dvě skupiny. Drobný rozdíl byl také mezi skupinami s poskytnutými informacemi, kde skupina obrazů s názvy měla o pár bodů vyšší hodnocení než skupina s texty.



Graf č. 1 – znázornění bodového hodnocení obrazů respondenty

6.3 Vliv míry abstrakce

Výsledky ukázaly, že míra abstrakce měla významný vliv na porozumění díla, což se projevilo i v jeho následném estetickém hodnocení.

V rámci odpovědí respondentů jsem objevila dva hlavní proudy preferencí míry abstrakce. Jedna část respondentů dávala přednost skupině 2, kde byly jasně rozpoznatelné objekty, avšak v abstraktním kontextu. Respondenti na nich oceňovali především to, že všechny předměty lze jednoduše rozeznat, i když jim ucházejí souvislosti mezi nimi.

„Moc se mi líbí, protože to bere věci, co člověk dobře zná, ale skládá je tak zvláště dohromady a přidá tam prvky, které ho donutí se zamyslet nad tím, jestli není něco víc u té věci, kterou vnímáme a přemýšlíme nad ní. Prostě mě to nutí nad tím přemýšlet jinak. Je to podobně jako u toho obrazu Věžeň, nepůsobí emocionálně, ale vede mě k zamyšlení a já rád nad věcmi přemýšlím, proto se mi to tak líbí.“ (Obraz 2c)

Tato skupina naopak nejhůře hodnotila díla z kategorie 3, ve které pro ně nebylo nic uchopitelného a hůře se jim s dílem pracovalo.

„Tím, jak jsem úplně mimo umění a o umění nevím vůbec nic, tak je pro mě hrozně důležité, jestli tam je něco uchopitelného v tom obraze, něco co je pro mě hmatatelného, anebo ne. Čím víc je to takové roztržštěně abstraktní a je to pro mě neuchopitelné, tak tím je to pro mě hůř stravitelné. U toho předchozího obrazu jsem moc nechápala, o co tam jde, ale aspoň jsem tam rozeznávala nějaké věci, takže mi to přišlo jednodušší ty obrazy. Je to trošku jinak složitě..“ (Obraz 3a)

Druhá skupina respondentů zcela opačně upřednostňovala abstraktnější obrazy z kategorie 3, bylo pro ně totiž jednodušší nalézt v nich nějaké významy, než u kategorie 2, kde objekty sice snadno rozeznali, ale nedokázali si je nijak interpretovat.

„To dole by ještě mohla být silueta nějaké krajiny, nějaké pohoří a nad tím slunko. No to je právě zvláštní, že když to člověk bere, že je to pohled na něco zblízka, tak to je něco úplně jiného, než když to bere, jakože to je pohled na něco z dálky. To mě úplně fascinuje. Tenhle se mi líbí zatím ze všech nejvíc. Že v tom vidím více věcí najednou a zároveň v tom nevidím nic, je to fakt zajímavé. Ono by to zas vypadalo úplně jinak, kdyby to bylo pootočené o 90 stupňů doleva. Je to zajímavé prostě. Že nevím co to je, ale zároveň v tom jsem schopný toho tolik vidět.“ (Obraz 3a)

„Tenhle se mi vůbec nelíbí, to ten obraz co vypadal, jako bažina⁴ byl ještě zlatý. Tohle je prostě jako po nějaké pařbě, tam košile, tam vajíčko, tady si asi něco zahulil předtím. Poznám, co to jsou za věci, ale na mě je to až moc zmatené a nedává mi to smysl.“ (obraz 2c)

„Líbí se mi, že oproti té madam s vajíčkem na hlavě je tady tohle pro mě více vypovídající, nejsou tam jako nějaké tvary nebo předměty, není to něco, na co bych se mohl jako okem zaměřit a rozpoznat, ale víceméně tam vnímám nějaké sdělení a paradoxně předtím, když jsem viděl jasné tvary, tak jsem absolutně nechápal sdělení.“ (obraz 3c)

Obrazy z kategorie 1 byly u obou těchto skupin hodnoceny průměrně. Podle odpovědí účastníků je obrazy z této skupiny nijak nenadchly, nevyvolávaly v nich ale ani negativní pocity, emoční reakce u nich popisovali jako slabé. Oproti tomu afekty vyvolané u kategorií 2 a 3 byly mnohem intenzivnější, byly však pozitivní i negativní, v počtech udělených bodů tedy byly větší tendence k extrémům (hodnocení bylo buď hodně vysoké, nebo hodně nízké).

V bodovém hodnocení získala nejvyšší hodnocení kategorie obrazů 2, více respondentů totiž patřilo ke skupině preferující konkrétní předměty. O něco hůře byla hodnocena kategorie 1 s mírnou úrovní abstrakce, skupina 3 s vysokou mírou abstrakce měla bodové ohodnocení nejnižší (viz graf č. 1 na straně 38).

Všichni respondenti do určité míry oceňovali malou míru abstrakce. Na jednu stranu je popouzelo, že si nebyli jisti tím, zda v obraze vidí to, co mají vidět, na druhou stranu to v nich vyvolávalo zájem a bavilo je se na obraz dívat. I respondenti, řadící se do skupiny preferující abstraktnější obrazy z kategorie 3, však oceňovali v obrazech přítomnost aspoň náznaků nějakých tvarů, kterých se mohou chytit.

6.4 Další zjištění

Na závěr uvedu pár zajímavých výsledků, které nebyly přímým cílem mého výzkumu, ale považuji za důležité je uvést.

⁴ Obraz 3a

Jeden z vyzorovaných fenoménů je, že se všichni respondenti u každého z obrazů vždy pokoušeli rozeznat nějaké konkrétní předměty znázorněné na obraze, případně si jednotlivé abstraktní prvky obrazu asociačně spojit s nějakou známou věcí tak, aby je mohli pojmenovat. Žádný z účastníků se ani u obrazů s nejvyšší mírou abstrakce nepřikláněl k možnosti, že dílo pouze zaznamenává barvy a neurčité tvary, ve všech obrazech se vždy snažili najít něco konkrétního. Některé objekty na obrazech však někteří respondenti nechávali identifikované pouze jako geometrické útvary, snažili se k nim ale v tomto případě najít nějaké metaforické vysvětlení.

„Malé šedé obdélníky jsou děti na hřišti, velká kostka je rodič, který na ně dohlíží“ (Obraz 1b)

Další zjištění se týká souvislostí mezi charakteristikou respondentů a podobnostmi jejich odpovědí. Například studenti přírodovědecké fakulty, studující vědecké obory, přistupovali k vyhodnocování obrazů méně afektivně a více si všímali technické stránky (zda jsou linie rovné, zda na sebe správně navazují atd.). Dva z účastníků studující jazykový obor zase měli mnohem bohatší odpovědi z hlediska množství obsahu i různorodosti formulací. Při nízkém počtu účastníků výzkumu mohou samozřejmě být tyto skutečnosti nahodilé. Zjištěným předpokladem ovšem je, že významnou roli pro hodnocení hrají u naivních pozorovatelů umění také jejich oborové zaměření nebo charakteristické aspekty osobnosti.

Tři z účastníků také uvedli, že se o umění nějakou formou zajímají nebo v minulosti zajímali. Tito účastníci si více všímali technického zpracování obrazů, jako jsou například tahy štětcem, stínování nebo další faktory.

Jeden z respondentů u otázky „Jak na Vás obraz působí?“ poukázal na potřebu vidět jej v reálném měřítku, a nikoliv ve formě digitální projekce.

„Jakože, ono by taky hrozně záleželo na tom, v jaké je velikosti v originále. Jakože kdybych to viděl naživo a bylo to velké, tak by to na mě působilo asi, jak to říct...tak invazivně. Kdyby to bylo malé tak by mi to přišlo milé.“ (Obraz 1a)

Na závěr výzkumu byli všichni účastníci požádáni, aby všech devět obrazů seřadili podle líbivosti od nejlepšího po nejhorší. Většina výsledků přibližně

odpovídala předchozímu bodovému ohodnocení, téměř u každého respondenta se však našlo aspoň jedno dílo, které si ve srovnání výrazně polepšilo nebo naopak pohoršilo. Jeden z respondentů však změnil pořadí poloviny bodovaných obrazů. Překvapivé zlepšení u tří účastníků proběhlo u obrazu 1a, obraz 1c si však naopak ve třech žebříčkách významně pohoršil. Toto srovnání naznačuje, že hodnocení děl v porovnání s jinými, může být jiné, než když se má dílo hodnotit samostatně. Změna hodnocení u obrazu 1a může být také způsobena tím, že byl obraz promítán jako první.

7 DISKUZE

V momentě, kdy respondenti neměli k dispozici název či bližší informace o názvu obrazu nebo pozadí vzniku díla, pro ně byla interpretace obsahu obrazu náročnější. Podobný efekt můžeme nalézt také ve výzkumu autorů Franklina et al. (1993), nebo ve studii Bubić et al. (2016). Vliv obohacujících informací na zpracování výkladu obrazu popisuje také studie Belkeho et al. (2006). Z výsledků mého výzkumu je patrné, že znalost informací ovlivňuje diváka v jeho prožívání a vnímání obrazu.

S prožíváním emocí a hodnocením obrazů patrně také souvisí míra abstrakce díla. Respondenti popisovali negativnější pocity u děl, která pro ně byla hůře identifikovatelná a smysluplná. Pro většinu respondentů byly lépe uchopitelné obrazy se snadno rozpoznatelnými objekty, i když spojitost mezi nimi byla nejednoznačná. Podobný fenomén vidíme například ve výzkumu Belke et al. (2006), kde umělecky nezkušení účastníci vnímali abstraktní díla spíše negativně, a to především z toho důvodu, že jim tolik nerozuměli.

Zjištěné výsledky tedy byly v souladu s dosavadním stavem bádání, který jsem přiblížila v kapitole 2. Je však třeba zohlednit mnoho faktorů, které mohly mít na výsledky výzkumu vliv.

V první řadě se jednalo pouze o umělecky nevzdělané respondenty, vnímání a hodnocení děl se však u umělecky odborného a laického publika liší (Hekkert & Wieringena, 1996 a). Hlavním předmětem zkoumání byl účinek informací, další hledisko, které tedy musíme brát v potaz, je druh informací, který je k dílům podáván. V tomto výzkumu se jednalo o název díla a informace o pozadí jeho vzniku, například v jaké době a v jakém stylu ho autor maloval. Jiný účinek by však mohlo mít užití odlišných informací, například rozbor kompozice, autorův záměr, nebo kritika obrazu. Pro bližší specifikaci účinku informací by bylo třeba se zaměřit na jednotlivé druhy informací. Informace také byly účastníkům prezentovány v těsnosti s promítaným dílem a mohly by působit jinak, kdyby mezi prezentací informace a díla byl delší časový rozestup, nebo kdyby informace byly poskytnuty jinou formou.

Druhým zkoumaným tématem byl vliv míry abstrakce. Opět jsem pracovala pouze s malým vzorkem obrazů, který neobsahoval žádný reprezentativní obraz, všechna díla však obsahovala aspoň náznaky nějakých objektů. Vzhledem k různorodosti podob abstrakce existujících děl nelze výsledky vztáhnout na abstraktní umění obecně.

Všechna díla pocházela pouze od jednoho umělce – českého malíře Josefa Šímy. K jiným závěrům bychom mohli dojít s užitím jiných děl nebo jiných autorů, nebo také při využití děl několika různých autorů. Vliv na respondenta má i pořadí prezentovaných obrazů. Kontrast děl v účastnících mohl vyvolávat nebo umocňovat emoce, které by se nemusely dostavit, nebo ne v takové míře, pokud by byla díla za sebou prezentována v jiném pořadí.

Hlavním nedostatek však vidím v prezentaci díla, které probíhalo skrze online audiovizuální formu. Digitální zachycení totiž v mnoha ohledech neodpovídá reálnému zobrazení, obzvláště například barevnost může být značně zkreslena kvalitou zařízení, okolním světlem a dalšími vlivy. Zážitek z takovéto reprodukce je navíc jiný než v prostředí galerie (Szubielska et al., 2019).

Myslím si, že téma estetického hodnocení by v případných příštích výzkumech bylo dobré zpracovat kvantitativně se zohledněním faktorů, jež předkládaný výzkum specifikuje, například s větším záběrem druhů abstraktních děl. Zajímavé by mohlo také být zpracování i jiné umělecké formy, například soch, multimediální tvorby apod.

8 ZÁVĚR

Podle zjištěných výsledků znalost informací o uměleckém díle ovlivňuje u nezkušených diváků jejich prožitek a estetické hodnocení. Tato zjištění jsou v souladu s výsledky studií například autor Franklina et al. (1993). Ukázalo se, že respondenti ve svém hodnocení z velké části vycházeli z emocí, které v nich dílo vyvolává. Pokud byla prožívaná emoce intenzivnější, hodnotili dílo lépe, ovšem pouze jednalo-li se o emoci pozitivní. Ke stejným výsledkům dospěli i Paasschen et al. (2015).

Pozitivnější emoce u účastníků výzkumu vyvolávala díla se snadněji rozpoznatelným obsahem, objevila jsem však dva hlavní proudy přístupu k hledání tohoto obsahu. Většina respondentů dávala přednost skupině obrazů se snadněji rozpoznatelnými objekty, ačkoliv souvislosti mezi nimi byly nejasné a nejhůře reagovali na díla s vysokou mírou abstrakce. Stejně zjištění nabídl i výzkum autorů Hekkerta & Wieringena (1996). Pro druhou část respondentů bylo však snadnější nalézt obsah ve více abstraktních obrazech, naopak negativně přijímali obrazy, kde zvládli rozpoznat objekty na nich zobrazené, ale nebyli schopni pochopit, co má dílo vyjadřovat.

Mé výsledky tedy podporují hypotézy obdobných výzkumů a ukazují, že naivní diváci lépe ohodnocují obrazy, které si dokážou pro sebe nějak vyložit. Považuji však za důležité vyzdvihnout, že abstrakci obrazu můžeme chápat jednak jako obtížnost identifikování konkrétních znázorněných objektů, jednak jako neurčitost sdělení obrazu. Za abstraktní tedy můžeme považovat i dílo, na kterém lze snadno rozeznat všechny jeho prvky, ale nedokážeme si je nijak interpretovat. Výsledky mého výzkumu objevují, že část laických diváků dokáže paradoxně lépe nacházet sdělení a významy na obrazech s nejasnými prvky, konkrétnost zobrazených předmětů pro ně může být naopak rušivá.

Zajímavým zjištěním také je, že všichni zúčastnění do určité míry oceňovali zvýšenou míru abstrakce, jelikož to pro ně činilo díla zajímavější. Ve výzkumu však žádná ze skupin obrazů nezastupovala čistě reprezentativní umění, všechny byly svým způsobem abstraktního charakteru. Vzhledem k různorodosti abstraktního umění je třeba se do budoucna na toto téma více zaměřit a blíže ho specifikovat.

Skupinu obrazů, která byla prezentována bez jakýchkoliv informací, hodnotili respondenti nejhůře, znalost rozšiřujících poznámek se tedy pro pochopení a ohodnocení děl jeví jako velmi podstatná. Významným zjištěním je, že přítomnost názvu se prokázala jako přínosnější pro identifikaci jednotlivých položek obrazu, pro interpretaci autorova záměru však sloužily lépe doprovodné texty o pozadí vzniku díla. Stejně jako u výsledků výzkumu Russella (2003) se ukázalo, že interpretace díla může působit na emoce a hodnocení líbivosti i negativně, pokud jsou vyvolané pocity záporné.

Ukázalo se také, že hodnocení děl a vyvolané emoce ovlivňuje více faktorů, jakými jsou barevnost, námět a zpracování obrazu, ale například i to, zda se divák o umění zajímá, což odpovídá výsledkům výzkumníků Leder et al. (2005). Tato zjištění však nebyla cílem mého výzkumu, proto jsem se jich dotkla pouze okrajově a dále je nezpracovávala.

SHRNUTÍ

Jako téma bakalářské práce jsem si vybrala Vliv informace na prožívání a estetické hodnocení malířského díla. Jako zdroj uměleckých děl jsem použila tvorbu malíře a umělce Josefa Šímy.

V dosavadních podobně zaměřených studiích bylo zjištěno, že vnímání obrazů závisí na míře umělecké vzdělanosti diváka (Pasheen et al., 2015). Laikové lépe hodnotí obrazy s menší mírou abstrakce, kterým lépe rozumí (Hekkert & Wieringen, 1996). K pochopení obsahu obrazu u neexpertů přispívá znalost názvu, nebo informací přibližující dílo (Bubić et al., 2016).

V teoretické části se nejdříve soustředím na popis vybraných aspektů vnímání a hodnocení uměleckých děl, kde podrobněji popisuji jednotlivé mechanismy působení, které mohou mít na diváka při subjektivním pozorování díla vliv. V další části teorie se věnuji profilu Josefa Šímy – zde stručně charakterizuji jeho tvorbu a život.

Ve výzkumné části postupně popisuji cíle výzkumu a výzkumné otázky, dále metody získávání dat, samotnou analýzu získaných dat a v závěru praktické části shrnuji výsledky. Výzkum jsem pojala kvalitativně, proto jsem ve výzkumu pro získání dat zvolila metodu kvalitativního experimentu pomocí polostrukturovaného interview. V analýze jsem postupovala metodou otevřeného kódování a formou tužka-papír jsem také využívala tvorbu myšlenkových map.

Výsledky výzkumné části nasvědčují tomu, že znalost informací o uměleckém díle má pozitivní vliv na emoční prožitek a estetické hodnocení laických diváků. Pokud je obsah díla pro diváka snadno rozpoznatelný, vyvolává v něm dílo pozitivnější emoce, na kterých pak zakládá své estetické hodnocení. Další roli v zalíbení obrazu hraje také námět, barevnost a zpracování díla, ale také nálada, charakteristika a umělecké zainteresování diváka.

SUMMARY

I chose the topic of my bachelor thesis as the Influence of Information on the Experience and Aesthetic Evaluation of a Painting. I used the work of painter and artist Josef Šíma as a source of artworks.

In previous similar studies, it has been found that the perception of paintings depends on the level of artistic education of the viewer (Pasheen et al., 2015). Non-experts better evaluate paintings with a lower level of abstraction, which they understand better (Hekkert & Wieringen, 1996). Knowledge of the title or information introducing the work contributes to the understanding of the content of the painting for this type of people (Bubić et al., 2016).

In the theoretical part, I focus on describing selected aspects of perception and evaluation of artworks, detailing the different mechanisms of action that may influence the viewer when subjectively observing a painting. In the next chapter, I introduce the profile of Josef Šíma - here I briefly characterize his work and personal life.

In the research part, I gradually describe the research objectives and research questions, then the methods of data acquisition, the actual analysis of the collected data, and in the conclusion of the practical part, I summarize the results. I conceived the research as qualitative; therefore, I chose the qualitative experiment method in combination with semi-structured interviews. I followed the open coding method during the data analysis process and also used the pencil-and-paper form of mind mapping.

The results suggest that knowledge of information about a work of art has a positive effect on the emotional experience and aesthetic evaluation of non-expert viewers. If the content of an artwork is easily recognizable to the viewer, the work evokes more positive emotions in the viewer, on which they then base their aesthetic evaluation. The subject matter, colouring and processing of the work, as well as the mood, characterization and artistic interest of the viewer, also play a further role in the liking of the painting.

ZUSAMMENFASSUNG

Als Thema meiner Bachelorarbeit wählte ich den Einfluss von Informationen auf die Erfahrung und ästhetische Bewertung eines Gemäldes. Ich habe das Werk des Malers und Künstlers Josef Šíma als Quelle für Kunstwerke verwendet.

In früheren ähnlichen Studien wurde festgestellt, dass die Wahrnehmung von Gemälden vom künstlerischen Bildungsstand des Betrachters abhängt (Pasheen et al., 2015). Nicht-Experten bewerten besser Gemälde mit einem niedrigeren Abstraktionsgrad, die sie besser verstehen (Hekkert & Wieringen, 1996). Die Kenntnis des Titels oder der einleitenden Informationen zum Werk trägt für diesen Personenkreis zum Verständnis des Inhalts des Gemäldes bei (Bubić et al., 2016).

Im theoretischen Teil konzentriere ich mich auf die Beschreibung ausgewählter Aspekte der Wahrnehmung und Bewertung von Kunstwerken und erläutere die verschiedenen Wirkungsmechanismen, die den Betrachter bei der subjektiven Betrachtung eines Gemäldes beeinflussen können. Im nächsten Kapitel stelle ich das Profil von Josef Šíma vor - hier charakterisiere ich kurz sein Werk und sein persönliches Leben.

Im Forschungsteil beschreibe ich schrittweise die Forschungsziele und die Forschungsfragen, dann die Methoden der Datenerfassung, die eigentliche Analyse der gesammelten Daten, und im Abschluss des praktischen Teils fasse ich die Ergebnisse zusammen. Ich habe die Forschung als qualitativ konzipiert und daher die Methode des qualitativen Experiments in Kombination mit halbstrukturierten Interviews gewählt. Bei der Datenanalyse habe ich die Methode des offenen Kodierens angewandt und auch die Stift-und-Papier-Form des Mindmappings verwendet.

Die Ergebnisse deuten darauf hin, dass sich die Kenntnis von Informationen über ein Kunstwerk positiv auf das emotionale Erleben und die ästhetische Bewertung von nicht fachkundigen Betrachtern auswirkt. Wenn der Inhalt eines Kunstwerks für den Betrachter leicht erkennbar ist, ruft das Werk beim Betrachter mehr positive Emotionen hervor, auf die er dann seine ästhetische Bewertung stützt. Auch die Thematik, die Farbgebung und die Verarbeitung des Werks sowie die Stimmung, die Charakterisierung und das künstlerische Interesse des Betrachters spielen eine weitere Rolle für das Gefallen an dem Gemälde.

ANOTACE

Jméno a příjmení autora	Petra Čtveráčková
Název katedry	Katedra muzikologie
Název fakulty	Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Název bakalářské diplomové práce	Vliv informace na prožívání a estetické hodnocení malířského díla
Jméno vedoucího bakalářské diplomové práce	Mgr. et Mgr. Martina Stratilková, Ph. D.
Počet znaků	80 221
Počet příloh	4
Počet titulů použité literatury	39
Klíčová slova	vliv informace, estetické hodnocení, míra abstrakce, vliv názvů, umělecké dílo, umělecké prožívání, kvalitativní experiment, Josef Šíma
Anotace diplomové práce	Jako téma bakalářské práce jsem si vybrala Vliv informace na prožívání a estetické hodnocení malířského díla, konkrétně tvorbu Josefa Šímy. Použila jsem kvalitativní design, přesněji metodu kvalitativního experimentu. Pro analýzu dat jsem využila metodu otevřeného kódování formou tužka-papír. Výsledky výzkumné části nasvědčují tomu, že znalost informací o konkrétním uměleckém díle má pozitivní vliv na emoční prožitek a estetické hodnocení laických diváků. Pokud je obsah díla pro nezkušeného diváka snadno rozpoznatelný, dochází k navození pozitivnějších emocí, což má za následek větší estetické zalíbení.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. Brabcová-Orlíková, J., Národní galerie v Praze, & Šíma, J. (1991). *Josef Šíma, 1891–1971*. Národní galerie.
2. Belke, B., Leder, H., & Augustin, M. D. (2006). Mastering style – Effects of explicit style-related information, art knowledge and affective state on appreciation of abstract paintings. *Psychology Science, 48*(2), 115–134. https://www.researchgate.net/publication/26514488_Mastering_style_-_Effects_of_explicit_style-related_information_art_knowledge_and_affective_state_on_appreciation_of_abstract_paintings
3. Bubić, A., Sušac, A., & Palmović, M. (2016). Observing Individuals Viewing Art. *Empirical Studies of the Arts, 35*(2), 194–213. <https://doi.org/10.1177/0276237416683499>
4. Bydžovská, L., & Srp, K. (2006). *Josef Šíma - Návrat Theseův*. Gallery.
5. Cupchik, G. C., Shereck, L., & Spiegel, S. (1994). The Effects of Textual Information on Artistic Communication. *Visual Arts Research, 20*(1), 62–78. <http://www.jstor.org/stable/20715819>
6. Daumal, R., Delons, A., Gilbert-Lecomte, R., Henry, M., Linhartová, V., Minet, P., Pierre-Quint, L., Pravidová, A., Rolland de Renéville, A., Schmitt, B., Šíma, J., Thivolet, M., Vailland, R., & Weiner, R. (2018). *Vysoká hra - mýtus nenávratného: texty, studie, korespondence*. Malvern.
7. Franklin, M. B., Becklen, R. C., & Doyle, C. L. (1993). The Influence of Titles on How Paintings Are Seen. *Leonardo, 26*(2), 103. <https://doi.org/10.2307/1575894>
8. Hekkert, P., & van Wieringen, P. C. (1996 a). The impact of level of expertise on the evaluation of original and altered versions of post-impressionistic paintings. *Acta Psychologica, 94*(2), 117–131. [https://doi.org/10.1016/0001-6918\(95\)00055-0](https://doi.org/10.1016/0001-6918(95)00055-0)
9. Hekkert, P., & Wieringen, P. C. W. V. (1996 b). Beauty in the Eye of Expert and Non-expert Beholders: A Study in the Appraisal of Art. *The American Journal of Psychology, 109*(3), 389. <https://doi.org/10.2307/1423013>
10. Hendl, J. (2005). *Kvalitativní Výzkum - Základní Metody a Aplikace*. Portál.

11. Holland, B., Holland, L. & Davies, J. (2004). An investigation into the concept of Mind Mapping and the use of Mind Mapping software to support and improve student academic performance. *Learning and Teaching Projects*. <https://wlv.openrepository.com/bitstream/handle/2436/3707/Mind%20mapping%20pgs%208994.pdf;jsessionid=6B94D20C200B427EBB17AA61A2BC9C2B?sequence=1>
12. Ishai, A., Fairhall, S. L., & Pepperell, R. (2007). Perception, memory and aesthetics of indeterminate art. *Brain Research Bulletin*, 73(4–6), 319–324. <https://doi.org/10.1016/j.brainresbull.2007.04.009>
13. Kerdová, L., & Škaloudová, B. (2019). *Josef Šíma: Cesta k Vysoké Hře*. Národní galerie Praha. <https://www.ngprague.cz/vzdelavaci-programy/pro-pedagogy/studijni-materialy>
14. Kleining, G. (1986). Das qualitative Experiment. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 38(4), 724–750. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-8631>
15. Klingsöhr-Leroyová, C. (2005). *Surrealismus*. Slovart.
16. Leder, H., Augustin, D., & Belke, B. (2005). Art and Cognition! Consequences for Experimental Aesthetics. *Bulletin of Psychology and the Arts*. 5 (2), 11–20.
17. Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95(4), 489–508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
18. Leder, H., Carbon, C. C., & Ripsas, A. L. (2006). Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings. *Acta Psychologica*, 121(2), 176–198. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2005.08.005>
19. 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*, 14(2), 143–163. <https://doi.org/10.2190/d77m-3nu4-dq88-h1qg>
20. Machalický, J. (1991). *Josef Šíma*. Horizont.
21. Miovský, M. (2006). *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Grada.

22. Nešlehová, M. (1997). *Poselství jiného výrazu: pojetí "informelu" v českém umění 50. a první poloviny 60. let*. BASE.
23. Nodine, C. F., Locher, P. J., & Krupinski, E. A. (1993). The Role of Formal Art Training on Perception and Aesthetic Judgment of Art Compositions. *Leonardo*, 26(3), 219. <https://doi.org/10.2307/1575815>
24. Pepperell, R. C., & Ishai, A. (2015). Indeterminate artworks and the human brain. *Art, Aesthetics, and the Brain*, 143–157. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199670000.003.0007>
25. Phillips, S. (2013). *--ismy*. Sloart.
26. Pihko, E., Virtanen, A., Saarinen, V. M., Pannasch, S., Hirvenkari, L., Tossavainen, T., Haapala, A., & Hari, R. (2011). Experiencing Art: The Influence of Expertise and Painting Abstraction Level. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00094>
27. Plhánková, A. (2004). *Učebnice obecné psychologie*. Academia.
28. Robinson, S., & Mendelson, A. L. (2012). A Qualitative Experiment. *Journal of Mixed Methods Research*, 6(4), 332–347. <https://doi.org/10.1177/1558689812444789>
29. Rousová, H., Delons, A., Gilbert-Lecomte, R., Henry, M., Linhartová, V., Minet, P., Pierre-Quint, L., Pravdová, A., Rolland de Renéville, A., Schmitt, B., Šíma, J., Thivolet, M., Vailland, R., & Weiner, R. (2011). *Konec avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*. Arbor vitae.
30. Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., & Honnef, K. (2004). *Umění 20. století: 1. díl*. Sloart.
31. Russell, P. A. (2003). Effort after meaning and the hedonic value of paintings. *British Journal of Psychology*, 94(1), 99–110. <https://doi.org/10.1348/000712603762842138>
32. Šeborová, S. (2020). *Jak namalovat vejce?: příběh malíře Josefa Šímy*. Moravská galerie.
33. Silvia, P. J. (2006). Artistic Training and Interest in Visual Art: Applying the Appraisal Model of Aesthetic Emotions. *Empirical Studies of the Arts*, 24(2), 139–161. <https://doi.org/10.2190/dx8k-6wea-6wpa-fm84>
34. Šíma, J., Pravdová, A., & Ingerle, P. (2019). *Josef Šíma: cesta k Vysoké hře: průvodce výstavou*. Národní galerie.

35. Šmejkal, F. (1988). *Josef Šíma*. ODEON.
36. Szubielska, M., Imbir, K., & Szymańska, A. (2019). The influence of the physical context and knowledge of artworks on the aesthetic experience of interactive installations. *Current Psychology, 40*(8), 3702–3715.
<https://doi.org/10.1007/s12144-019-00322-w>
37. van Paasschen, J., Bacci, F., & Melcher, D. P. (2015). The Influence of Art Expertise and Training on Emotion and Preference Ratings for Representational and Abstract Artworks. *PLOS ONE, 10*(8), e0134241.
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0134241>
38. Wagoner, B. (2015). Qualitative Experiments in Psychology: The Case of Frederic Bartlett's Methodology. *Forum Qualitative Sozialforschung, 16*(3), 1–39.
https://www.researchgate.net/publication/280735788_Qualitative_Experiments_in_Psychology_The_Case_of_Frederic_Bartlett's_Methodology
39. Winston, A. S., & Cupchik, G. C. (1992). The Evaluation of High Art and Popular Art By Naive and Experienced Viewers. *Visual Arts Research, 18*(1), 1–14. <http://www.jstor.org/stable/20715763>

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Díla Josefa Šímy užita ve výzkumu

Příloha č. 2 – Popis obrazu 1c

Příloha č. 3 – Popis obrazu 2c

Příloha č. 4 – Popis obrazu 3c

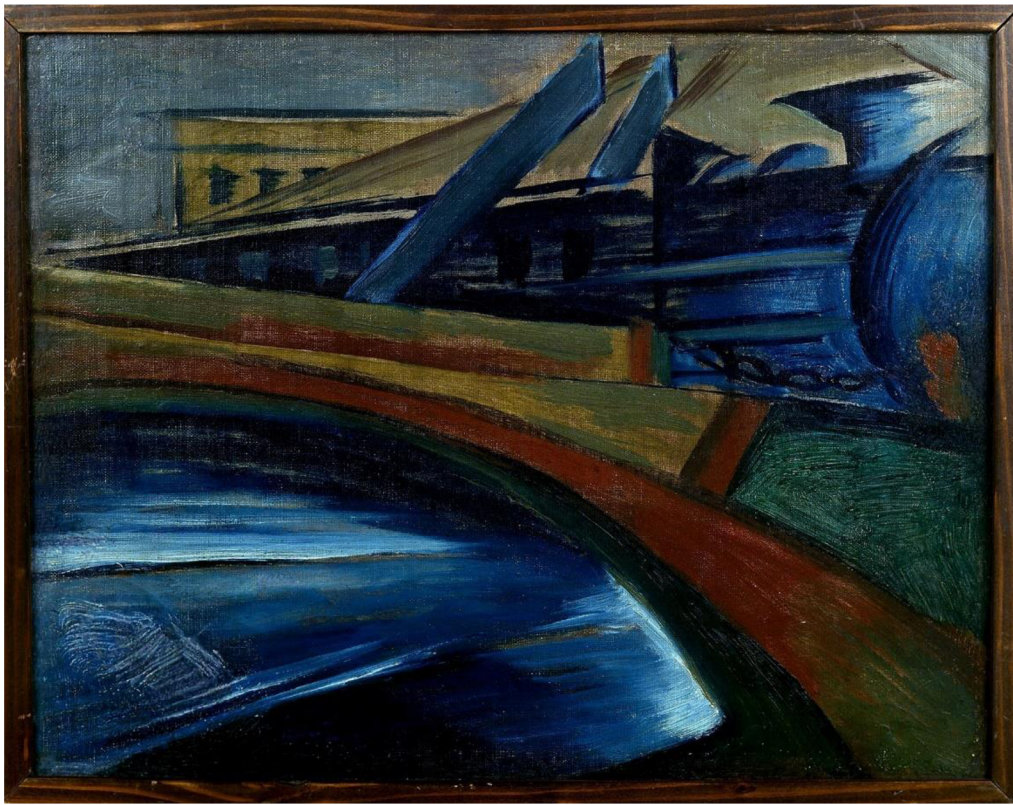
Příloha č. 1 – Díla Josefa Šímy užitá ve výzkumu



Obraz 1a



Obraz 1b



Obraz 1c



Obraz 2a



Obraz 2b



Obraz 2c



Obraz 3a



Obraz 3b

Obraz 3c



Příloha č. 2 – Popis obrazu 1c

Všechna zobrazovaná díla pochází od českého umělce Josefa Šímy, který žil v letech 1891-1971.

Tento obraz namaloval začátkem dvacátých let. Tou dobou pobýval v Paříži, která tehdy byla centrem veškerého uměleckého dění a technického pokroku. Zároveň však udržoval pevné kontakty s domácím prostředím. Na české půdě působil v několika významných uměleckých spolcích, snažících se reagovat na nejnovější světové umělecké směry. Spolupracoval například s Brněnským Klubem výtvarných umělců Aleš, skupinou Tvrdošíjných nebo levicově orientovaným Devětsilem.

V dílech z této doby můžeme vidět jeho fascinaci moderními technologiemi, které obdivoval nejen z technického a praktického hlediska, nýbrž v nich spatřuje také určitou poetičnost, kterou se snaží zachytit. Kontrastní výraznou barevností se přibližoval skupině umělců, jimž se podle divokosti jejich barev začalo říkat Fauvisté (z francouzského fauves = dravá zvěř, šelma). Převládající barvy Šímových obrazů jsou kombinace červené, modré, bílé a černé. Užití černé barvy mělo pro něj specifický význam, navazuje v něm totiž na svého bývalého učitele Jana Preislera, mezi jehož nejznámější díla patří právě obrazy s černými jezery.

Stylem ztvárnění by se tato díla mohla zařadit do stylu syntetického kubismu. Jedná se o nejpozdnější fázi kubismu, ve které se znázorňované objekty taktéž rozloží na jednodušší geometrické tvary, jsou však znovu seskládány zpět po vzoru nově vynalezené techniky koláže.

Podobnost můžeme vidět také s italským směrem nazývaným Futurismus. Futuristé, stejně jako Šíma, nadšeně obdivovali rychlost velkoměsta a nové technologie. Jejich tvorba zachycuje pohyb, malíři pro jeho vyjádření užívají kombinaci různých prostředků z moderních uměleckých stylů, například expresionismu, kubismu, impresionismu nebo geometrické abstrakce. Velkou roli pro ně hrál rozvoj fotografie a také filmu, který umožňoval zaznamenání delšího časového úseku.

Dojmu dynamiky se Šíma snaží dosáhnout jednak malbou od ruky bez užití pravítka, jednak rukopisem, ve kterém střídá nátěry tlustých pastózních vrstev a tenkých, téměř průhledných ploch.

Příloha č. 3 – Popis obrazu 2c

Ve druhé polovině 20. let Šíma mění svůj přístup k tvorbě, touží po tom, aby jeho díla měla vyšší smysl. Okouzluje ho práce surrealistů, a tak se stejně jako oni vrhá do prozkoumávání lidského podvědomí, čerpá své náměty ze snů a vzpomínek, pracuje také s myšlenkou kolektivního nevědomí, podle které mají všichni lidé vrozené vzorce představ a prožívání. Přestože se surrealismem velmi inspiruje, nesnaží se vytvořit čistě surrealistická díla a k surrealismu se nehlásí. Místo toho se snaží o objevení svého vlastního osobitého stylu.

Roku 1927 se seznamuje se skupinou čtyř mladých francouzských básníků, říkající si Simplisté. Tímto označením chtěli odkazovat k nevinnosti, jednoduchosti a spontánnosti své tvorby, více než o přístup k tvorbě jim však šlo o změnu přístupu k životu. Takřka okamžitě mezi nimi a Šímou vzniklo pevné přátelství, založené na vzájemné ideové souhře, společně tedy ještě ten rok zakládají skupinu Vysoká hra.

Ačkoliv byla Vysoká hra primárně uměleckou skupinou, snažili se skrze ni především předat své myšlenky a názory. Nešlo jim o proměnu umění samotného, jako spíše o proměnu společnosti, jejího vnímání a myšlení. Společně vystupují proti západní civilizaci, její komerčnosti a všednosti, postrádající fantazii a mravní zásady. Usilovali o rozšíření lidského poznání, k čemuž se nebáli využít i kontroverzních prostředků, jako byly experimenty s drogami či jinými toxickými látkami, po vzoru východních učení také zkoušeli různá dechová cvičení a pokusy se spánkem, při kterých se člověk dostává na hranici vědomí. Čerpali však nejen ze svých osobních zkušeností, ale také z hlubokého studia psychologie a (především východní) filozofie, čímž se odlišovali od o něco povrchnějších surrealistů, kteří se ve svém prvním manifestu vymezili vůči jakékoliv kontrole rozumem.

Jeho obrazy z této doby mají většinou filozofický nebo mytologický podtext, který však není vždy jasně zřetelný. Většina objektů na jeho obrazech vystupuje jako symbol nebo či archetyp, nevyobrazují tedy pouze samy sebe, ale mohou také metaforicky vyjadřovat něco jiného. Tyto motivy pak transformuje a opakovaně využívá v mnoha svých obrazech. Může se jednat o konkrétní předměty (jeho velmi oblíbeným motivem je vejce nebo ženské torzo), případně o abstraktní tvary, často geometrické nebo ve tvaru krystalů. Tyto fragmenty skládá podobně jako u techniky koláže volně do prostoru na plošné pozadí. „Střídáním ploch a objemů, kombinací konkrétních předmětů s neurčitými semiabstraktními (=polovičně abstraktními) útvary, plujícími v beztížném stavu v neohraničeném prostoru, vytváří Šíma zcela novou obrazovou realitu, rozcházející se s naší empirickou zkušeností a poukazující opět k hlubšímu, skrytému, tzn. symbolickému významu zobrazovaných předmětů.“

Příloha č. 4 – Popis obrazu 3c

Po druhé světové válce se Šímův výtvarný projev nejvíce blíží stylům informelu a lyrické abstrakce. Oba tyto proudy se vyznačují velkou mírou abstraktnosti. Na obrazech nejsou zobrazeny žádné konkrétní předměty ani lidé, a pokud ano, jsou namalovány velmi zjednodušenou stylizovanou formou, takže se velmi vzdalují své reálné podobě. O to větší roli přebírá barva a technika. Informel (=bez formy) například často do obrazů zařazuje netradiční materiály, jako třeba písek, bláto nebo kusy tkanin a plastů. V lyrické abstrakci zase byla významná dominance jedné či dvou barev, většinou klidných odstínů, jako reakce na barevnou přemrštěnost tehdy velmi rozšířeného abstraktního expresionismu a vzrůstajícího amerického konzumního životního stylu. Oba tyto styly navazovaly na surrealismus a taktéž vyjadřovaly podvědomé obsahy, toto východisko však ovlivňovalo především jejich proces tvorby, nikoliv náměty děl. Zatímco představitelé Informelu se snažili o zachycení deprese z války a poválečné situace v Evropě pomocí stejně pesimistického vyjádření, lyrická abstrakce šla optimističtější cestou a pokoušela se od těchto negativních pocitů osvobodit prostřednictvím světla.

Zatímco někteří nemají možnost vidět naživo kulový blesk za celý svůj život ani jednou, Šímovi se tato příležitost naskytla hned dvakrát. Tento zážitek ho významně poznamenal a pro jeho tvorbu se stal zásadní hlavně v průběhu 50. a 60. let. Už za jeho mladých let studia mu byla od jeho učitele Jana Praislera vštěpována myšlenka jednoty díla. Praisler respektoval různorodost tvorby svých žáků, dbal však vždy na to, aby byla zachována vyváženost kompozice, barev a výtvarných zákonů. Přesně tuto vyváženost a jednotu Šíma spatřoval v onom přírodním fenoménu, který dnes označujeme za kulový blesk. Jednotu světla, která tehdy Šímu tak uchvátila, se následně snažil na mnoha obrazech zachytit. Nepokoušel se však o přesnou ilustraci tohoto úkazu, nýbrž o vyjádření jeho duchovní podstaty.

Pro znázornění světelné jednoty nejen fyzické, ale i duševní, však nejprve Šíma musel „najít světlo sám v sobě“. Využíval proto nejnovějších poznatků z fyziky, zároveň se opět ponořil do práce se svým vědomím. Existuje mnoho zmínek o zážitcích, které by se daly popsat jako bdělé snění, při kterých člověk zažívá pocit vnitřního světla. Příkladem jsou zkušenosti čínských taoistických mnichů, kteří těchto stavů dosahovali pomocí hluboké meditace a asketismu, stejné prožitky však popisuje například i psycholog Robert Desoille, který v 1. polovině 20. století metodu bdělého snu zkoumal a popsal i způsob, jakým se do něj lze dostat více světským způsobem, aby byla přístupná i běžným lidem. Francouzský psycholog Gaston Bachelard, který tuto metodu podle Desoilla zkoušel, popisuje své zkušenosti se stavem bdělého snění následovně: „Snící má dojem, že se koupe v nesusícím světle. Uskutečňuje syntézu lehkosti a jasu. Cítí se osvobozen zároveň od váhy i temnoty těla... Zdá se, že blankytná modř a někdy barva zlata se objevují na vrcholcích, k nimž nás zvedá sen.“

Mimo jiné i využití této barevnosti naznačuje, že Šíma tento stav osobně zažil. Nesnaží se však pouze o namalování světla, ale i o zachycení procesu přeměny hmoty ve světlo. Inspirací mu jsou opět mytologické příběhy, o které se zajímal již v období Vysoké hry. Stejně jako u jeho předchozí tvorby jsou jeho díla z této doby bohatě naplněna symbolikou a poetičností.