

Socha jako paměťové médium



MgA. Kateřina Komm

Socha 2

Školitel: doc. akad. mal. Tomáš Hlavina, Ph.D.

Konzultant: prof. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D.

Akademie výtvarných umění v Praze

2025

Mezi vzpomínkami je třeba rozlišovat. Vyvoláváte je, nebo se vám samy vybavují? Jestli je vyvoláváte, marníte čas. Nostalgie není produktivní. Pokud se vám vybavují samy, jsou zárodkem soch.

Louise Bourgeois

Ráda bych poděkovala v první řadě svému manželu Michaelovi, bez jehož péče bych disertaci nedokončila dříve, než by moje děti dosáhly dospělosti. Dále bych chtěla poděkovat za pomoc i podporu svému konzultantovi prof. Ladislavu Kesnerovi, že si na mne našel čas, i když nejsem z jeho oboru. Důležité pro mne bylo i jeho ujištění, že můj umělecký doktorát má smysl i bez exaktně spočítaných výsledků. Děkuji oběma babičkám za hlídání dětí, Vojtěchu Míčovi za pomoc s realizací výstav a Darině Alster za dodání odvahy.

Abstrakt

Tématem této disertační práce je schopnost sochy externalizovat autobiografické vzpomínky a také to, jak zpracování vzpomínky v sochařském díle může ovlivnit emoce s ní spojené a snížit výskyt vtíravých vzpomínek. V teoretické části práce uvedu přehled klíčových relevantních výsledků a pojmů z oblasti neurovědního výzkumu a arteterapie. Dále se zaměřím na některé sochaře a sochařky, kteří ve svých pracích často využívali autobiografické vzpomínky a tyto svoje práce reflektovali v dohledatelných zdrojích.

V praktické části provedu sérii pilotních experimentů s modelováním z hlíny a dále budu vytvářet sochařské práce s využitím různých přístupů ke zpracování autobiografických vzpomínek. V závěru se pokusím zanalyzovat, jaký vliv na mne tyto rozdílné přístupy měly – ať už z pohledu vyrovnání se s nedobrovolnými vzpomínkami, nebo co do schopnosti uložit do sochy určitou vzpomínku a uchránit ji tak před zapomněním.

Klíčová slova: procedurální paměť, socha, autobiografická vzpomínka, arteterapie, modelování, Louise Bourgeois, Tracey Emin

Abstract

The topic of this dissertation thesis is the capability of sculpture to externalize autobiographical memories and also the ability of sculpture work to influence the emotion related to a given memory and to reduce the occurrence of obtrusive memories. In the theoretical part of the thesis I will give an overview of key relevant results and notions from the field of neuroscience and art therapy. Then, I will focus on selected sculptors, who have frequently employed autobiographical memories in their works and who have reflected on such works in traceable sources.

In the practical part of the thesis I will conduct a series of pilot experiments with clay modelling and then I will create sculptures while employing a range of various approaches for working with autobiographical memories. In the final part I will attempt to analyse the effect that these different approaches had on me from the point of view of dealing with involuntary memories and also on the capacity of sculpture to store a given memory and prevent its oblivion.

Keywords: procedural memory, sculpture, autobiographical memory, art therapy, modelling, Louise Bourgeois, Tracey Emin

Obsah

1	<i>Cíle výzkumu</i>	7
2	<i>Moje paměť</i>	8
3	<i>Externalizace paměti v uměleckých objektech</i>	10
4	<i>Historie výzkumu paměti</i>	15
4.1	Henri Bergson	15
5	<i>Současná charakterizace paměti</i>	17
5.1	Ukládání a vybavování vzpomínek	17
5.2	Dělení paměti	17
5.3	Ukládání vzpomínek v mozku	19
6	<i>Autobiografické vzpomínky</i>	20
6.1	Autobiografické vzpomínky v umělecké praxi	20
6.2	Phyllida Barlow	20
6.3	Tracey Emin	21
6.4	Louise Bourgeois	24
6.5	Autobiografická epizodická paměť	25
6.6	Korespondence a koherence	26
6.7	Můj vztah ke vzpomínkám	27
6.8	Využití autobiografické paměti v procesu mé tvorby	29
7	<i>Výhody sochařství pro zpracování autobiografických vzpomínek</i>	33
8	<i>Výběr vzpomínky pro autobiografické zpracování</i>	34
8.1	Práce na základě dobrovolné vzpomínky	35
8.2	Práce na základě nedobrovolné paměti	36
8.3	Příklad práce na základě krátkodobé paměti – <i>Vanished Gemini</i> (2022)	37
8.4	Detail, který oživuje vzpomínku – práce <i>Lilith Elena</i> (2023)	38
8.5	Způsob zobrazení vzpomínky – práce <i>Cor est templum sacrum</i>	40
9	<i>Vliv procedurální paměti na paměť epizodickou</i>	42
9.1	Diagnostické metody pro zaznamenávání mozkové aktivity a jejich využití při studiu paměti	42
10	<i>Postup pro zpracování autobiografické vzpomínky v soše</i>	45
10.1	Experiment s prací s hlinou za účelem zlepšení nálady	45
10.2	Experiment s mačkáním hlíny v dlani	46
10.3	Experiment se záměrným vybavováním vzpomínky se zapojením optickoprostorového náčrtníku	46
10.4	Experiment s otiskem vzpomínky na základě opětovně vybaveného pohybu	47

10.5	Experiment s modelováním práce v hlíně související se vzpomínkou.....	48
10.6	Experiment s prací vzniklou na základě vybavování vzpomínky s využitím modelování přímo v sádře.....	50
10.7	Další práce s využitím modelování a znovuvybavování vypomínky a pozorování zpětného pohledu – práce <i>Hra</i>	52
11	<i>Shrnutí</i>	54
12	<i>Prohlášení</i>	56
13	<i>Výstavy, na kterých byly práce z disertačního projektu vystaveny</i>	56
14	<i>Seznam příloh</i>	56
15	<i>Bibliografie</i>	57

1 Cíle výzkumu

Cílem mé disertační práce je prozkoumat postupy, které za pomoci zpracovávání autobiografických vzpomínek v sochařské práci umožňují tyto vzpomínky transformovat. Jedním z typů vzpomínek, na které se chci zaměřit, jsou vtíravé, nedobrovolné vzpomínky, které se často vážou k nepříjemným událostem z minulosti. Je možné se skrze sochařskou práci osvobodit od nechtěného vzpomínání na minulost? Může toto osvobození být trvalé, nebo jde jen o dočasné odvedení pozornosti k manuální činnosti? Je možné si do sochy odložit vzpomínku tak, abych nemusela zaměstnávat svoji mysl obavami, že ji zapomenu? Dá se v soše externalizovat paměť tak, aby se pouhým pohledem na takto vzniklou práci dala vzpomínka kdykoliv oživit?

V rámci disertace se pokusím zmapovat současný stav neurovědního výzkumu souvisejícího s autobiografickou pamětí, stejně jako poznatky z oblasti arteterapie, ve které je např. modelování z hlíny hojně využívaným prostředkem. Také se pokusím zjistit, jak s autobiografickými vzpomínkami pracují různí sochaři a sochařky a jak reflektují vliv své práce na další vnímání těchto vzpomínek. Na základě těchto rešerší na sobě vyzkouším ty metody zpracovávání vzpomínek, které umožňují jejich rekonsolidaci a úpravu s nimi spojených emocí.

2 Moje paměť

Vždy jsem byla přesvědčená, že vzpomínky do svých prací ukládám z toho důvodu, že mám obecně špatnou paměť. V tom mne utvrzovaly i výsledky některých paměťových vyšetření, které jsem v dětství absolvovala. Dosahovala jsem sice dobrých výsledků co do paměti prostorové, ale podprůměrných v práci se slovem. Během práce na svém doktorátu jsem však musela tento názor revidovat. I zpětně, když si rozebírám určité situace z minulosti, dochází mi, že moje paměť byla v některých svých aspektech vlastně překvapivě dobrá. Strašně špatně se mi například pamatovalo učivo probírané ve škole. Věty, slova či celé děje pro mne byly nezpracovatelné. Například informace o tom, že knížete Václava zavraždil jeho bratr, mi nedávala smysl. Racionálně jsem to pochopila – bratr chtěl sám vládnout, ale pamatovat si to? Jak se jmenoval ten bratr a kdy a kde že se to vůbec stalo? V učebnici byl obrázek klečícího muže, jak sahá po kulaté klíče velikých okovaných dveří. Tento výjev si dodnes vybavuji jasně, což naznačuje, že moje schopnost zapamatovat si vizuální vjemy je vlastně dobrá. To odpovídá výsledkům výzkumu dyslexie, která mi nakonec byla diagnostikována. Dyslexie (původně nazývaná *slovní slepota*), je definovaná jako specifická porucha čtení. Ve skutečnosti se pod tímto pojmem skrývá množství rozdílných poruch učení, které se navenek projevují jako snížená schopnost přesného a rychlého čtení. Jedním z projevů dyslexie je i porucha fonologické smyčky, u které mi testy odhalily podprůměrné výsledky.

Dyslexie je spjatá s deficitem krátkodobé paměti, nemusí ovšem znamenat narušení paměti dlouhodobé [1], což odpovídá tomu, že si pamatuji i velmi staré vzpomínky. Vlastně jsem schopna si vybavit velké množství obrazů; můj problém však spočívá v tom, že ve většině případů mi k nim chybí kontext – význam. Postupně jsem si ovšem vypracovala postupy, jak si na obrazovou informaci navázat i další poznatky. Například u obrázku dveří by mi bývalo pomohlo, kdyby byly kolem vyobrazeny i vizuální indicie naznačující, o jaké město jde. Nebo kdyby alespoň pod obrázkem byla znázorněna řeka Labe, aby bylo poznat, že se událost udála v městě nad Labem. Člověku, pro kterého nejsou slova tak abstraktní, to musí připadat směšné, ale mně to funguje.

Už v první třídě jsem měla v penálu dva obrázky: na jeden mi maminka nakreslila žábu a tiskací Ž, na druhém byl rytíř a velké tiskací R. Jenže co když byla žába na obrázku *ropucha*? Kvůli této drobnosti mi tato pomůcka nefungovala, a tak jsem tato dvě písmena stále zaměňovala. Stejně tak byly neefektivní i moje psané taháky – pamatovala jsem si například přesně, že na třetím řádku byla vyjmenovaná řada pěti slov a že tři z nich začínala na L a že dvě ze slov byla krátká, z čehož jedno slovo mělo pouhá tři písmena. Bohužel jsem si ale nebyla schopná zapamatovat plné znění těchto slov, takže sezení nad testem potom byla doplňovačka – jakási vizuální křížovka, kde jsem doplňovala všechna slova, která splňovala výše uvedené aspekty, ale zároveň byla relevantní k tématu testu.

V tomto věku jsem si se svojí nejlepší kamarádkou z dětství začala dopisovat ve vymyšleném obrázkovém písmu. Později jsem si tímto písmem začala psát i taháky, protože byly nečitelné pro učitele. To už byl jen krok k tomu, abych začala dělat tyto taháky kreslené. S pomocí znaků jako < nebo x, případně byly taháky složené z kreseb – typicky figurek s příběhem. Tyto obrázky a znaky nařadily obsah slov, které byly obsahem jednotlivých taháků, a tak jsem si mohla látku přečíst pomocí obrázků a musela jsem si zapamatovat jen těch pár věcí, které se nedaly vysvětlit obrázkem. Navíc kresby byly prostorově úspornější než text, takže se na tahák vešlo více informací. Například podle daného erbu jsem si pamatovala, že se jednalo o německého panovníka, což bych si bez vyobrazení orlice nikdy nezapamatovala. Největší problém mi vždy dělalo studium angličtiny, a to kvůli neuchopitelnosti slov, která pro mě zprvu neměla význam. Proto jsem si musela slova přetvářet do obrazů. Například *pineapple* =

ananas. Dodnes pokaždé, když někdo vysloví slovo *ananas*, mám vizuální představu borovicové větve, na které roste jablko. Podobný systém, který jsem využívala ve škole při výuce, jsem aplikovala při výtvarném zpracování vzpomínek.

3 Externalizace paměti v uměleckých objektech

Ve vztahu umělce a vzpomínky můžeme rozlišit dvě odlišné roviny. První z nich je zapracování vzpomínky na konkrétní událost či osobu do uměleckého díla – v tomto smyslu se jedná o externalizaci epizodické paměti. Sem můžeme zařadit práci na pomnících, vzpomínkových místech, stejně jako velkou část historické umělecké produkce.

Ač by se mohlo zdát, že takto zaznamenaná vzpomínka např. v soše či reliéfu je navždy petrifikovaná a jednoznačně daná, realita je podstatně rozmanitější. Již v umění starého Egypta můžeme nalézt případy, kdy byly určité osoby z reliéfů vymazávány či byly objekty dodatečně pozměňovány tak, aby nebyla rozlišitelná jejich identita, nebo dokonce byla nahrazena identitou jiné osoby [2]. Ostatně i u velké egyptské sfingy někteří archeologové spekulují, že dnešní podoba její hlavy je důsledkem až pozdějšího zásahu [3].

V průběhu času docházelo i k tomu, že samotné funkce pomníků procházely zásadními transformacemi. Jako příklad můžeme uvést sochy nacházející se v jižním Mongolsku, tzv. *balbaly*. Původně se jednalo o funerální sochařské portréty vládců a představitelů aristokracie z období mongolského impéria (13.–14. stol.). Sochy se dnes stále nacházejí na původních místech (viz Fig. 1), identita zobrazených je však ve většině případů zapomenuta. Místní obyvatelé ovšem nyní sochám přikládají zvláštní význam v rámci svých šamanistických rituálů [4]. Ze soch-pomníků se tak staly sochy-idoly. Mongolští pastevci brání jejich přemístění do muzeí a trvají na zachování jejich lokace, i když to znamená, že jsou vlivem extrémních výkyvů počasí, které v oblasti panuje, vystaveny erozi.¹



Fig. 1: Mongolský balbal v oblasti Dariganga, archiv autorky

Sochy ovšem nemusí připomínat jen podobu konkrétních osob. Dva zajímavé příklady netradiční sochařské praxe se nacházejí v Etiopii. První z nich je k vidění v oblasti Tiya (poblíž hlavního města Addis Abeba). Místní obyvatelé zde v 11. až 13. století našeho letopočtu vztyčovali kamenné stély podobné evropským megalitickým monumentům. Stély byly umístěné nad hroby významných členů tehdejší společnosti, přičemž obsahovaly reliéfní prvky odkazující k pohlaví a sociálnímu statusu daného člověka. Nejvýraznějším reliéfním

¹ Etnografický terénní průzkum autorky, Dariganga, 2019.

prvkem přitom byly řady nožů (nebo snad krátkých mečů), udávající počet nepřátel, které zemřelý zabil (viz Fig. 2). Přestože je z reliéfů zřejmá vysoká úroveň tehdejších kameníků, žádná stéla neobsahuje podobu zemřelého.



Fig. 2: Kamenná stéla v oblasti Tiya, Etiopie

V jižní části Etiopie vytvářel až donedávna kmen Konso na počest svých významných příslušníků sestavy soch nazývaných *Waka* [5]. Tyto sochy mají nejčastěji podobu antropomorfních dřevěných totemů, přičemž ani zde není pravděpodobně zachycena podoba konkrétních lidí, ale jedná se o stylizované zobrazení lidského těla. Sestavy mají uprostřed totem odkazující k zemřelému (ten se pozná podle falu vyrůstajícího z hlavy). Okolo něj jsou totémy odkazující k jeho manželkám a na kraji jsou totémy zobrazující zabitě nepřátele a případně i jejich manželky (viz Fig. 3). Dále byly součástí sestavy i sochy divokých zvířat, která zemřelý skolil. Bohužel, v minulých letech docházelo k masivním krádežím těchto totemů, což v mnoha případech vedlo k nenávratné ztrátě jejich původního významu.



Fig. 3: Poslední sestava soch Waka, která se nachází v oblasti Konso v jižní Etiopii. Sestava byla pro zajištění bezpečnosti přesunuta na dvůr místní policejní stanice.

V současném výtvarném umění můžeme nalézt řadu autorů a autorek, kteří se věnují zaznamenávání vzpomínek, ať už se jedná o historické události, nebo kolektivní paměť, či například paměť určitého místa [6].

Za jednu velkou skupinu můžeme označit díla, která se věnují traumatickým událostem z nedávné doby. Sem patří například práce Christiana Boltanského, který zpracovával mimo jiné i téma holocaustu. Ve svých pracích často využíval reálné objekty každodenní potřeby (kusy oblečení, zvětšené fotografie atd.), které jeho instalacím dodávaly na autentičnosti a děsivosti [7] (a to navzdory tomu, že použité předměty a fotografie často autentické nebyly [8]). Podobný přístup zvolil i Aj Wej-wej u instalací připomínajících ničivé zemětřesení v Sečuánu v roce 2008 [9]. Při tomto zemětřesení zahynulo velké množství dětí, protože budovy místních škol byly stavěny nekvalitně a nevydržely otřesy země. Aj Wej-wej shromáždil na 6 000 školních stoliček a umístil je do výstavního prostoru (viz Fig. 4). Další strategií, kterou Aj Wej-wej použil, bylo přepracování předmětů nalezených na místě neštěstí do jiných materiálů – například roxory zohýbané během zemětřesení převedl do mramoru. Z kusů rezavého železa se tak staly umělecké objekty vyvedené v luxusním provedení.



Fig. 4: Detail z práce „Stools“ od Aj Wej-weje, Berlín 2014

Kolumbijská umělkyně Doris Salcedo vytvořila svoje práce *Unland* jako reakci na rozhovory se sirotky ze severní Kolumbie, kteří byli svědky vražd svých rodičů. Práce jsou sestavené ze dvou různých stolů, které byly složeny do jednoho celku [6]. Vznikl tak objekt, který zdánlivě plní funkci stolu, ve skutečnosti ale postrádá jeho strukturální pevnost – podobně jako oběti traumat, které jsou na první pohled schopny normálního života, nesou si však s sebou následky, které je činí zranitelnými. Na rozhraní původních stolů se nachází vlasy, které prochází tisíci drobnými dírkami skrze dřevěnou strukturu (viz Fig. 5). Přestože se jedná o detail, který diváka prvoplánově neorientuje k nějaké morbidnosti, způsob jeho provedení vyvolává silný pocit diskomfortu [6].



Fig. 5: Detail práce *Unland: orphan's tunic* od Doris Salcedo (1997). Zdroj obrázku: [MCA Chicago](https://www.mca-chicago.org/)

Méně tragické, ale přesto významné události se věnovala sochařka Rachel Whiteread ve své práci *House*. Urbanistický přerod některých okrajových částí Londýna v ní dokumentovala tím, že odlila do betonu vnitřek terasovitého viktoriánského domu, který byl pro tyto čtvrti typický.

Společným jmenovatelem těchto přístupů je na jedné straně odklon od doslovné figurálnosti (na rozdíl například od prvního památníku sira Nicholase Wintona na pražském hlavním nádraží),² na straně druhé i od čisté abstrakce odtržené od tématu historické události (zde lze jako příklad uvést památník holocaustu v Berlíně). Zmíněná výtvarná díla obsahují vodítka, která mohou pomoci s vybavením vzpomínek nejen u očitých svědků původních událostí, ale svojí bezprostředností umožňují i běžnému divákovi pochopit význam a dosah námětu díla [6]. Tato strategie se jeví jako velmi úspěšná v tom smyslu, že má potenciál emocionálně zasáhnout velké množství diváků, i když zároveň vyvolává kontroverzi a diskusi o tom, jestli se jedná o umění, nebo nikoliv [10].

² Je pozoruhodné, že druhý pomník sira Nicholase Wintona od Jana Huňáta a Stuarta Masona, který je umístěný nedaleko toho prvního, využívá podobné principy paměťových vodítek tím, že obsahuje repliku dveří vagonu, kterým z Prahy odjížděly Wintonovy děti.

4 Historie výzkumu paměti

Uchovávání konkrétních vzpomínek fascinovalo již obyvatele nejranějších známých civilizací, což dokumentují nejstarší dochované nápisy, sochy a kresby z Egypta či Sumeru. Oproti tomu samotný výzkum lidské paměti byl ve starověku, zdá se, poměrně okrajové téma, kterému nebyla dopřána zdaleka taková pozornost, jaká je mu věnovaná dnes. To může souviset s tím, že řada mentálních onemocnění projevujících se poškozením paměti (Alzheimerova choroba, posttraumatický syndrom apod.) se buď rozvíjí až ve věku, kterého se obyvatelé těchto civilizací většinou nedoživali, nebo ovlivňuje schopnost číst a psát, která v té době nebyla běžná [11]. Navíc starověcí učenci se svými omezenými možnostmi neměli velkou šanci proniknout do tak delikátního tématu, jako je lidská paměť. Aristotelés se například domníval, že orgánem zodpovědným za intelekt a uchovávání vzpomínek je srdce, zatímco mozek měl mít druhořadou funkci jakéhosi chladiče. Již Galén ovšem na základě pozorování následků poškození mozku u gladiátorů dospěl k názoru, že se jedná přeci jen o důležitější orgán, jehož činnost souvisí s vědomím a pamětí. Domníval se ovšem, že jeho zásadní funkcí je nabíjet krev „zvířecími duchy“ – tento názor byl významně rozporován až v 17. století britským lékařem Thomasem Willisem. Mezitím se řada učenců (včetně Leonarda da Vinciho či Descarta) marně snažila najít v mozku konkrétní místo, kde by sídlila duše. Za zakladatele moderního výzkumu paměti je pokládán Hermann Ebbinghaus, který v druhé polovině 19. století začal provádět systematické praktické paměťové experimenty.

4.1 Henri Bergson

Zhruba ve stejné době se pamětí zabýval i Henri Bergson, který k paměti ovšem přistupoval z filosofického hlediska. Bergsonovo nejdůležitější dílo zabývající se tímto tématem je kniha *Hmota a paměť* [12], původně vydaná v roce 1896. Bergson rozlišoval dva druhy paměti. První typ obsahuje vzpomínky na konkrétní události z minulosti, přičemž soubor těchto vzpomínek formuje osobnost daného člověka. Bergson se domníval, že tyto vzpomínky jsou do značné míry nezávislé na aktuálním stavu fyzického těla.

Druhý typ vzpomínek by bylo asi vhodnější pojmenovat jako návyky – jedná se o naučené a automatizované reakce těla na rozpoznané vnější podněty. Tyto reakce sice vycházejí z předchozích zkušeností, ale v zásadě se obejdou bez interakce s vědomím. Příklad takového typu paměti je schopnost hrát na housle, kterou člověk získá dlouhodobým tréninkem, ale kterou může následně uplatnit, aniž by se musel cíleně soustředit na jednotlivé pohyby.

Autobiografické vzpomínky podle Bergsona existují pouze virtuálně (jako tzv. čisté vzpomínky), dokud nejsou vyvolány do vědomí na základě nějakého vnějšího podnětu. Proces výběru vzpomínek, které jsou relevantní k dané situaci těla, Bergson označuje jako *pozornost*, což je stav, který je charakterizován synergií mezi prací vjemových center, generujících vjemy-obrazy, a prací paměti, která se neustále snaží nacházet vzpomínky reagující na aktuální vjemy, tj. obrazy-vzpomínky. Zároveň je však paměť s vjemy pevně svázána, protože vzpomínky vznikají již během vjemové percepce, nikoliv až po jejím skončení.

Nutno podotknout, že Henri Bergson k problematice paměti přistupoval z teoretického hlediska a svoje úvahy zakládal především na vlastní zkušenosti, místo aby prováděl například kontrolované dotazníkové experimenty nebo přímo zkoumal chování neurologické soustavy (ve své době samozřejmě neměl přístup k nástrojům, jako je funkční magnetická rezonance, která je pro moderní neurovědní výzkum zásadní diagnostickou pomůckou).

Zároveň využíval určité pojmy, aniž uváděl jejich striktní definici, což komplikuje interpretaci jeho díla. Není tak překvapivé, že některé jeho teorie byly později překonány. Ovšem dnešní dělení paměti na epizodickou a procedurální (které budou popsány v jedné z následujících kapitol) zhruba odpovídá jeho rozlišování dvou typů různých vzpomínek. Úvahy Henriho Bergsona pro mne měly při studiu tématu mé disertace klíčový význam coby mezistupeň mezi „neuchopitelným“ uměním a exaktní vědou.

5 Současná charakterizace paměti

Ukládání lidských vzpomínek bývá často přirovnáváno k počítačové paměti, kde jsou informace ukládány sekvenčně a je možné se k nim kdykoliv vracet podle potřeb jednotlivých programů.

Výsledky výzkumu v oblasti neuropsychologie (např. [13] [14]) ukazují, že lidský mozek funguje velice odlišným způsobem – některé detaily vzpomínek se nám postupně vytrácejí, případně je mozek nahrazuje na základě našich soudobých znalostí. Někdy nejsme schopni si určitou vzpomínku cíleně vybavit a pak se za nějakou dobu náhle objeví sama od sebe bez jakéhokoliv úsilí. Vybavování určitých vzpomínek provází silná emoční reakce, která nám umožní nejen si připomenout faktické detaily konkrétní události, ale i to, jak jsme se během jejího prožívání cítili. Některé vzpomínky obsahují nebývalé množství ostrých detailů (tzv. *flashbulb memories*), díky čemuž jsme přesvědčení o jejich vysoké pravdivosti. Ovšem i u těchto vzpomínek může v průběhu času docházet k transformacím [15].

Postupné proměny vzpomínek se týkají nejen lidí s diagnostikovaným mozkovým poškozením, ale i zcela zdravé populace. Nejedná se tedy o selhávání paměťových funkcí mozku, ale jde se o naprosto normální procesy, které umožňují mozku vyhodnocovat neustálý přísun informací, který k němu proudí skrze smyslové vjemy.

5.1 Ukládání a vybavování vzpomínek

V procesu ukládání vzpomínek se rozlišují dvě fáze: (i) kódování a (ii) konsolidace. Kódování je v podstatě proces ukládání vzpomínky do krátkodobé paměti bezprostředně poté, co proběhne daný prožitek. Jakkoliv se tento proces může zdát přímočarý, již zde nezřídka dochází například k vytváření falešných vzpomínek – typicky kvůli špatnému odlišení reálných prožitků od těch, které jsme si jen představovali v naší mysli [16]. Konsolidace probíhá v delším časovém odstupu, přičemž část tohoto procesu se odehrává během spánku. Během konsolidace se vzpomínky nejen upevňují, ale zároveň se přesouvají do dlouhodobé paměti. I během této fáze může dojít ke vzniku falešných vzpomínek, případně k jejich deformacím například kvůli interferenci s nově získanými prožitky (tzv. „retroaktivní interference“). Tento jev je jedním z mechanismů šíření dezinformací, přičemž síla tohoto efektu má významnou negativní korelaci s inteligencí daného jedince [17].

Při vybavování vzpomínek hrají důležitou roli vodítka, což mohou být v podstatě jakékoliv smyslové vjemy, které mají nějaký vztah k původní události (viz dále dobrovolná a nedobrovolná paměť). S ohledem na falešné vzpomínky je při experimentech obtížné odlišit, jestli k jejich vytváření došlo v průběhu vybavování, nebo již při kódování či konsolidaci. Měření s funkční magnetickou rezonancí ovšem naznačují, že ve fázi vybavování je možné rozlišit skutečné vzpomínky od těch falešných. Pravé vzpomínky mají typicky více vjemových detailů, a proto se při jejich vybavování nejvíce aktivují části mozku zodpovědné za zpracování smyslových vjemů, na rozdíl od vzpomínek falešných, u kterých se více aktivují části mozku spojené s kognitivními funkcemi. Tento rozdíl je ovšem v praxi pozorovatelný pouze u statisticky významných souborů vzpomínek, nikoliv například u dvojic individuálních vzpomínek [18].

5.2 Dělení paměti

Paměť lze dělit na několik typů, základní rozlišení je na krátkodobou a dlouhodobou. **Krátkodobá paměť** (také nazývaná pracovní) umožňuje udržet informace ze smyslových

vjemů po dobu řádově desítek vteřin za účelem vyřešení aktuálního problému. Již Ebbinghaus zjistil, že počet prvků, které jsme schopni udržet v krátkodobé paměti, je 7, pozdější Millerovy experimenty upřesnily tento počet na 7 ± 2 (tzv. Millerův zákon) [19]. Krátkodobá paměť pravděpodobně obsahuje několik subsystémů, přičemž asi nejčastěji používané dělení je Baddeleyho model *tříjednotkové pracovní paměti*, viz Fig. 6.

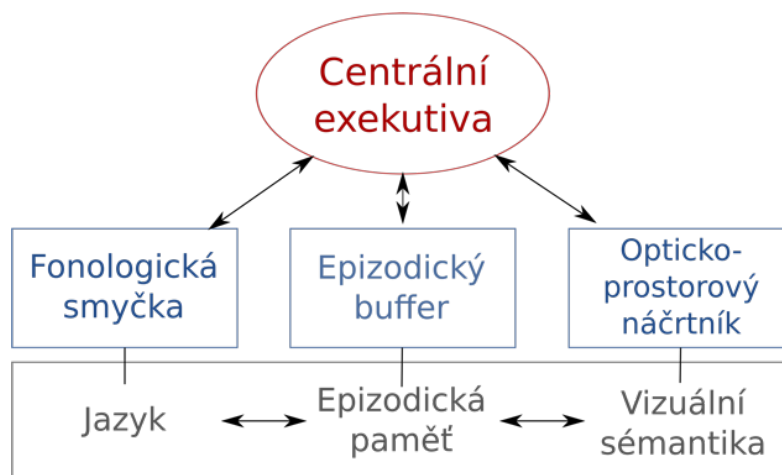


Fig. 6: Baddeleyho model pracovní paměti. Zdroj: Wikipedia

Podle Baddeleyho řídí krátkodobou paměť centrální exekutiva, která obsluhuje *fonologickou smyčku* (vnitřní hlas člověka schopný opakovat získané zvukové a slovní informace). *Opticko-prostorový náčrtník* (subsystém sloužící k udržení optických a prostorových informací) a *epizodický buffer* (subsystém odpovědný za řazení informací do časových řad). Každý z těchto subsystémů je schopný nezávisle uchovávat informace ze smyslových vjemů.

Dlouhodobá paměť se dělí na **deklarativní (explicitní)** a **procedurální (implicitní)** [21].

Deklarativní paměť uchovává vzpomínky a praktické informace: vzpomínky na konkrétní události se ukládají do **epizodické paměti**, zatímco **sémantická paměť** obsahuje databázi faktických poznatků. Sémantická paměť je již oproštěna od kontextu toho, jak jsme konkrétní vědomosti nabyli. Můžeme si například pamatovat, že hlavním městem Gruzie je Tbilisi, avšak už si pravděpodobně nevybavíme, kdy a kde jsme se s touto informací poprvé setkali. **Procedurální paměť** naproti tomu obsahuje repertoár schopností, které používáme v kontaktu s okolním světem (např. jízda na kole nebo modelování z hlíny). Zajímavé je, že procedurální paměť funguje do velké míry nezávisle na té deklarativní, tj. například pacienti postižení amnézií jsou stále schopni se učit pracovní postupy [22]. Zatímco ke vzpomínkám v deklarativní paměti můžeme přistupovat vědomě, procedurální paměť je spojená s podvědomím [23]. Tradičně byly tedy tyto dva typy paměti vnímány jako oddělené, včetně oblastí mozku, které jsou s nimi spojené.

V poslední době se ovšem rozvíjí výzkum interference mezi deklarativní a procedurální pamětí, jenž ukazuje, že je možné, aby spolu oba typy paměti interagovaly [24]. Například u procedurální paměti typicky zlepšujeme novou schopnost opakováním-učením. Kupodivu se v dané schopnosti máme tendenci zlepšovat i po skončení učení, což souvisí s konsolidací procedurální paměti (tzv. *offline gains*). Pokud během tohoto procesu intenzivně využíváme deklarativní paměť, může dojít k potlačení či celkové inhibici těchto *offline zlepšení* [25].

Další studie ukazují, že interakce mezi paměťovými systémy je významnější, pokud jsou oba typy paměťových úkolů sémanticky příbuzné [26], případně pokud sdílejí stejnou abstraktní

strukturu. Například pro hráče na hudební nástroj bude snazší naučit se z not novou skladbu, pokud ji předtím uslyší jako zvukovou stopu [27]. Negativní interferenci pak lze potlačit, pokud si mezi využívání obou typů paměti zařadíme fyzické cvičení [28]. Nutno podotknout, že výzkum v této oblasti je stále velmi čerstvý, protože interference mezi deklarativní a procedurální pamětí představuje do značné míry překonání paradigmatu, který se etabloval již v 80. letech 20. století.

5.3 Ukládání vzpomínek v mozku

Práce se vzpomínkami – jejich ukládání, vybavování, přesouvání z krátkodobé do dlouhodobé paměti atd. – vyžaduje souhru mnoha částí mozku, jejichž stručný přehled zobrazuje Fig. 7. Pro ukládání epizodických vzpomínek do krátkodobé paměti je důležitý **hipokampus** (*hippocampus*), k ukládání dlouhodobých vzpomínek zase **mozková kůra** (*neocortex*). **Amygdala** (*corpus amygdaloideum*) je důležitá pro emoce, které se vzpomínkami vnímáme, stejně jako pro ukládání děsivých vzpomínek, a tedy úzce souvisí s posttraumatickým syndromem. Pro procedurální paměť jsou důležitá centra **bazální ganglia** (*nuclei basales*) a **mozeček** (*cerebellum*) [29].

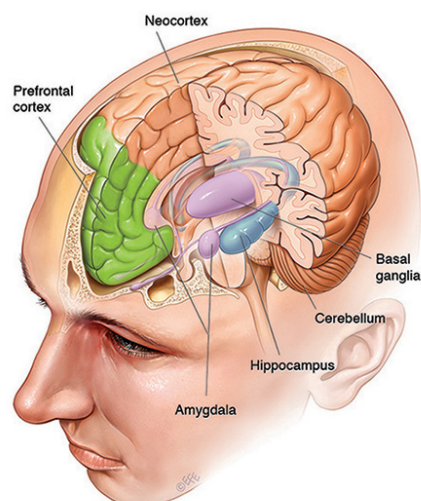


Fig. 7: Oblasti mozku spojené s pamětí. Zdroj obrázku: <https://qbi.uq.edu.au/memory/where-are-memories-stored>

6 Autobiografické vzpomínky

6.1 Autobiografické vzpomínky v umělecké praxi

Druhou rovinou ve vztahu umělce a vzpomínky je práce s vlastní autobiografickou pamětí v rámci procesu vzniku uměleckého díla. Zatímco snaha zaznamenat konkrétní událost či vzpomínku je typicky orientovaná směrem k divákovi, při tomto procesu pracují umělci s vlastním vědomím a vztahem k daným vzpomínkám. Jedná se o proces podobný arteterapii [30], ovšem s tím zásadním rozdílem, že výsledné dílo je stále zpravidla přístupné veřejnosti. Díky tomu může mít takové dílo silný účinek na ty diváky, kteří se dokážou ztotožnit s typem vzpomínky v něm zpracované – například pokud se jedná o práci s traumaty, se kterými se setkal i konkrétní divák. Transformace vzpomínek (např. posílení jejich koherence či potlačení vtíravých nedobrovolných vzpomínek) tak nemusí nastávat pouze u autora, ale i u diváků. Tento proces je podpořen tím, že vzpomínky se těsně poté, co si je vybavíme, nacházejí v choulostivém stavu, kdy jsou náchylné k pozměnění [31]. V rámci vytváření uměleckého díla je autor nucen se k dané vzpomínce vracet opakovaně (zvláště pokud se jedná o sochu, jejíž tvorba je typicky časově náročná), takže vytváří mnoho možností, jak lze vzpomínku transformovat.

6.2 Phyllida Barlow

Jednou ze současných sochařek, které do svých prací promítají autobiografické vzpomínky, byla nedávno zesnulá Phyllida Barlow (1944–2023). V souvislosti s velkoformátovými sochami a instalacemi se například zmiňuje o vzpomínce své matky, jejíž bratr zemřel na pláži poté, co ho zavalil písek, se kterým si hrál. Ona sama byla v dětství očitou svědkyní toho, jak se několik lidí utopilo při koupání v moři, což se jí propojilo s přenesenou vzpomínkou její matky [32]. Phyllida se také zabývala obecnějším fungováním paměti, obzvláště její nespolehlivostí a spojením s fantazií:

*I need the mistakes of memory –
the misunderstood image
where memory desires to select and discard
lighting up what is significant –
I use this, encouraging my memory to be dysfunctional;*

*imagination is the other side of memory;
it takes over where memory no longer performs;
imagination and memory collide;
it is a dangerous accident,
but one I want.³*

Přestože Phyllida při své práci autobiografické vzpomínky často využívala, její sochy nejsou přímou reprezentací vzpomínek ve smyslu zachycení konkrétní prostorové situace nebo lidí, kteří se ve vzpomínce vyskytovali. Místo toho Phyllida zachycovala emoce, které měla s konkrétní vzpomínkou spojené – například pocit, že se na člověka něco hroutí atd.⁴ To je

³ Z autorčiny osobní korespondence s Phyllidou Barlow.

⁴ Z autorčina osobního rozhovoru s Phyllidou Barlow.

příklad i instalace *Folly*, která reprezentovala Velkou Británii na bienále v Benátkách v roce 2017 (viz Fig. 8).



Fig. 8: Instalace *Folly* od Phyllidy Barlow na benátském bienále v roce 2017. Foto z archivu autorky.

6.3 Tracey Emin

Britská sochařka Tracey Emin se ve své tvorbě často věnuje vztahu mezi soukromým a veřejným. Ve svých autobiografických knihách (např. [33]) s velkou mírou intimních detailů popisuje svoji bouřlivou životní dráhu. Střet soukromého a veřejného je však především nosným tématem její prostorové tvorby. To byl případ i její práce *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* přezdívané *Stan* (viz Fig. 9) z roku 1995, která měla podobu stanu, na jehož stěnách byla našitá jména všech osob, se kterými autorka sdílela postel – kromě sexuálních partnerů šlo i o členy její rodiny včetně dvou potracených plodů. Celkem se jednalo o 102 jmen.



Fig. 9: Tracey Emin: Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995. Zdroj obrázku: Widewalls.ch.

Stísněné prostředí stanu nutilo návštěvníky se na jména dívat vleže, z intimní blízkosti. Traumatické zkušenosti, které jsou ve stanu zaznamenány, umožňují Tracey Emin prozkoumávat negativní hranice bolesti, ze kterých vznikají radikální formy autobiografie [6]. Osud práce je zároveň zajímavou ilustrací práce se vzpomínkami. Stan byl totiž při požáru galerijního skladu v roce 2005 zničen. Při následném interview autorka na dotaz, jestli se chystá práci vyrobit znovu, odpověděla, že její práce je velmi osobní a po deseti letech již není schopna vytvořit stejnou emoci [34]. Toto vyjádření lze chápat jako příklad toho, jak vyvolávání vzpomínek při umělecké práci postupně pozměňuje emoce, které jsou s nimi spojené. V případě *Stanu* se pravděpodobně jednalo o směs různorodých emocí; kromě dlouhodobých partnerů a členů rodiny zde byla i jména pachatelů sexuálního zneužívání, se kterými se Tracey Emin setkala během svého dospívání.

Přestože stan působí takřka ledabyle, našívání jmen muselo být velmi časově náročné, a proto si autorka pravděpodobně vyvolávala vzpomínky na zpracovávaná jména opakovaně. Bohužel z dostupných zdrojů nevyplývají podrobnosti o tom, které autorčiny emoce doznaly nejvýznamnějších změn. Snažila jsem se autorku kontaktovat, abych o práci získala více informací, ale bohužel mi neodpověděla.

Autorka se nicméně nedávno vyjádřila k terapeutické funkci *Stanu* pro návštěvníky galerie: „Lidé do stanu vstupovali s tím, že chtěli vědět, s kým vším jsem spala, ale odcházeli zamyšlení nad tím, s kým spali oni, koho milovali a s kým sdíleli intimní chvíle“ [35].

Podobný efekt jsem pozorovala při vystavení své práce *Klín klínem* v galerii Jilská 14 v roce 2021 (viz Fig. 10). Tato betonová práce obsahovala vzpomínky na mé sexuální partnery, které jsem ztvárnila pomocí různě velikých betonových klínů, přičemž na každém byl text, který daného partnera charakterizoval. Už během vernisáže se na mne spontánně obraceli někteří návštěvníci, jež tato práce nutila přemýšlet o jejich vlastních partnerech a partnerkách.

O rok později jsem tuto práci vystavila před kostelem sv. Gotharda ve Slaném. Vzhledem k tomu, že šlo o venkovní expozici, vyjmula jsem z práce drobné klíny, aby je někdo nezcižil. Pro obyvatele Slaného však byla práce bez těchto vodiček neuchopitelná a tím je značně popuzovala. V místní facebookové skupině dokonce získala přezdívku *Satanský hnus*.



Fig. 10: Práce Klín klínem, vpravo detail vzpomínky na jednoho partnera.

Dalším zajímavým aspektem *Stanu* od Tracey Emin je fakt, že autorka u některých jmen využila původní textilie, které měly s danými osobami nějakou spojitost. Tento přístup jsem využila v práci *Just be a friend* (2021). Toto dílo jsem chtěla vystavět na fragmentech sádrového odlitku mého torza, ke kterému jsem zpětně dodělávala zbytek těla. Sádrový odlitek jsem k figuře chtěla připojit z důvodu zkonkrétnění vazby na mne, ale k mému velkému překvapení toto propojení nebylo dostatečné. Kvůli své nespokojenosti s prací jsem se torzo pokoušela obléct do šatů, které jsem ve vzpomínané životní etapě nosila. Výsledný efekt ale působil jako figurína, která byla stále příliš neosobní, jen na sobě měla kus textilu, k němuž se vázaly moje vzpomínky.

Proto jsem zvolila jiný přístup: do formy s odlitkem mého těla jsem zvolené šaty zaformovala pod vrstvu sádry. Po vysekání práce z formy mi bylo ihned jasné, že mám před sebou něco slovy obtížně popsatelného. Byl to pocit známosti a toho, že se mnou vzniklý objekt souvisí. Část šatů jsem na figuru domalovala a na stehno v blízkosti klínu jsem vepsala slova, která jsem tou dobou zaznamenala v jistém filmu, v němž jsem našla klíč k mému tehdejšímu chování.



Fig. 11: Práce *Just be a friend* na výstavě s názvem *O tobě* v galerii GASK, 2024.

6.4 Louise Bourgeois

Francouzská sochařka Louise Bourgeois (1911–2010) založila většinu svých nejdůležitějších prací na autobiografických vzpomínkách. Její dětství bylo poznamenáno dominantní povahou otce, který udržoval dlouhodobý poměr s Louisinou vychovatelkou a s oblibou své děti zesměšňoval během rodinných večeří. Zdrojem inspirace pro ni byl i rodinný podnik zabývající se renovacemi tapiserií. V roce 1938 emigrovala do New Yorku, kde strávila zbytek života.

Pro moji práci má Bourgeois značný význam, protože ráda popisovala, co pro ni práce s autobiografickými vzpomínkami znamenala. Množství relevantních citací lze dohledat v literatuře i filmech, jež o ní pojednávají. Zvláštní význam pro mne mají její *Personnages*, které silně připomínají sochy Waka zmíněné výše. Jde o totemovité vyřezávané sochy z období těsně po emigraci, přičemž každá z nich reprezentovala osobu, která autorce v jejím novém působišti chyběla. Vytváření těchto soch tedy byl prostředek, jak se vyrovnat se steskem po domově. „*I když tvary jsou abstraktní, jde o skutečné lidi. Jsou křehcí, stejně jako jsou křehké vztahy. Dívají se jeden na druhého a vzájemně se podpírají*“ [36]. Od tohoto raného uměleckého období si Bourgeois uvědomovala, že svou plastikou je schopna fyzicky vyjádřit vlastní životní zážitky, a tím dát vzniknout prožitkům novým, které může sdílet se svým publikem.

Louise Bourgeois obvykle své vzpomínky syntetizovala do obecných motivů, které se následně v jejím díle opakovaně objevovaly – vytvořila si svoji vlastní ikonografii. Je to i příklad motivu pavouka, který reprezentoval její matku a byl inspirován tím, jak ji Louise pozorovala při restaurování tapiserií. Pavouk-matka byla racionální entita (v protikladu k emocionálně

založenému otci), která tkala sofistikované sítě, jimiž se snažila chránit svoji rodinu. Tyto sítě však měly současně tendenci členy rodiny omezovat. Na rozdíl od jiných autorů nejsou v popředí její práce obvykle konkrétní vzpomínky a s nimi spojené artefakty. Spíše se pomocí svého díla snaží přimět diváka, aby se vrátil ke svým vlastním vzpomínkám.

Některé její práce byly nicméně založené na konkrétní vzpomínce, i když se nemusí jednat o vzpomínku reálnou. Dílo *Destruction of the father* vytvořila na základě snu, ve kterém se pomstila svému otci za jeho kruté žerty. V této její fantazii se rodina u večeře obrátila proti otci a snědla ho. Samotná instalace pak ukazuje scénu rodinné jídelny bezprostředně po skončení této kanibalské hostiny (viz Fig. 12).



Fig. 12: *Destruction of the father*, Louise Bourgeois (1974). Zdroj obrázku: Wikiart.org.

Vztah těchto soch k minulosti komentovala následovně: „*Sochy mi umožňují znovu prožít strach, dát mu fyzickou podobu, abych se s ním mohla vyrovnat. Sochy mi dovolují znovu prožít minulost, vidět ji objektivně, v realistických proporcích*“ [36]. Louise Bourgeois, která pracovala v celé řadě médií, si zjevně uvědomovala výsadní postavení sochy pro práci se vzpomínkami, zvláště pak s těmi, které jsou spojené s výraznými negativními emocemi. Zároveň popisuje, jak jí práce se sochami umožňuje se s takovými zážitky vyrovnat – zvládnout emoce a vidět vzpomínku realisticky.

6.5 Autobiografická epizodická paměť

Autobiografické vzpomínky spadají pod epizodickou paměť. Podle Endela Tulvinga [37] musí každá epizodická vzpomínka obsahovat odpověď na tři základní otázky: „Co?“, „Kde?“ a „Kdy?“. U autobiografických vzpomínek je navíc důležité propojení vzpomínky s danou osobou. Z toho například vyplývá, že děti jsou schopné formovat autobiografické vzpomínky až zhruba od druhého roku věku, kdy dojde k uvědomění sebe sama jakožto nezávislé osobnosti [38]. Zhruba od tohoto věku také děti začínají samovolně verbálně odkazovat na své vzpomínky. I u dospělých je třeba splnit několik podmínek pro správné fungování autobiografické epizodické paměti (AEM). Člověk musí být (I) schopen sebereflexe – být

schopen uvažovat o svých mentálních stavech a emocích (s tímto mají problém např. pacienti trpící poruchou autistického spektra); (II) musí mít smysl pro vlastnictví svých myšlenek a činů (s tímto mají naopak problém schizofrenici); (III) musí mít schopnost přemýšlet o čase [39]. Epizodická paměť nám totiž umožňuje mentálně cestovat v čase a subjektivně se vracet do okamžiků, kdy se daná událost odehrála.

Osobnost daného jedince má silný vliv na to, jaký typ autobiografických vzpomínek se mu vybavuje. Lidé, jejichž osobnost je zaměřená na pojmy síly a dominance, si budou se zvýšenou četností vybavovat ty situace, kdy měli kontrolu nad ostatními, projevovali se nezávisle nebo získali vyšší sociální status. Lidé s osobností více zaměřenou na intimitu a závislost si budou více vybavovat vzpomínky související s lidmi, které vnímají jako významné, vzpomínky na společenské události atd. [40].

Autobiografické vzpomínky můžeme rozdělit do tří kategorií: (I) *životní období*, (II) *obecné události* a (III) *znalosti o specifických událostech* [41]. Životní období v sobě zahrnují obecné vzpomínky na životní etapy, například studium na vysoké škole nebo práci v určitém zaměstnání. Obecné události jsou specifičtější a obsahují vzpomínky buď na opakující se události (letní prázdniny trávené na chalupě), nebo i významné neopakující se události (cesta do Japonska). Konečně znalosti o specifických událostech jsou konkrétní vzpomínky na minulé události, často bohaté na smyslové vjemy.

Autobiografické vzpomínky mohou poskytovat záznam události buď v první osobě (*field perspective*), nebo ve třetí osobě, tj. z pohledu pozorovatele (*observer perspective*). Druhý typ perspektivy je typický pro starší vzpomínky (např. vzpomínky na dětství) [42].

Autobiografické vzpomínky mohou mít různé kvality. Laicky bychom některé z nich dokázali rozlišit na živější či vágnější, případně na více či méně detailní. V neurovědním výzkumu se posuzují hned dvě na sobě nezávislé dimenze autobiografických vzpomínek: **korespondence** a **koherence** [13]. Dále se vzpomínky rozlišují na **dobrovolné** a **nedobrovolné**, podle způsobu, jakým nám přicházejí na mysl.

6.6 Korespondence a koherence

Korespondence charakterizuje, jak věrně vzpomínka odpovídá původní události. Koherence pak ukazuje, jak vzpomínka ladí s naším přesvědčením o vnějším světě. Autobiografické vzpomínky mohou mít různé kombinace korespondence a koherence (viz Fig. 13). Vzpomínky s vysokou korespondencí a nízkou koherencí se například pojí s traumatizující událostí. Naproti tomu vzpomínky s vysokou koherencí a nízkou korespondencí jsou vzpomínky falešné (tj. takové, které jsme si v mozku vytvořili na základě dostupných informací a našeho přesvědčení). Mezi vzpomínky s nízkou koherencí a korespondencí se řadí schizofrenické bludy. Konečně vzpomínky s vysokou koherencí i korespondencí jsou ty, které využíváme nejčastěji.

Zajímavé je, že charakteristiky vzpomínek se mohou proměňovat v čase. Mohli bychom očekávat, že korespondence vzpomínek bude postupně klesat, analogicky například s VHS kazetou, která se postupně ohrává, a záznam tak ztrácí na původní kvalitě. Situace je však o něco složitější – ukazuje se, že vzpomínky se mohou měnit pokaždé, když si je vybavíme. Mozek má tendenci zaplňovat slepá místa vzpomínek za pomoci informací, které má k dispozici [13]. Korespondence tak skutečně postupně klesá; na rozdíl od zážitku při sledování ohrané VHS kazety však můžeme mít pocit, že je stále stejně detailní. I koherence se může vyvíjet v čase, tak jak jsou vzpomínky opakovaně přepracovávány při jejich vyvolávání. Existuje přitom tendence přepracovávat původní fakta události nebo zážitku takovým

způsobem, který je v souladu s přáními a hodnotami člověka, který si vzpomínky uchovává [6], což vede ke zvýšení koherence vzpomínky.

Příklady zaznamenaných vzpomínek s různou mírou korespondence a koherence lze nalézt i v umělecké tvorbě. Například Joseph Beuys opakovaně zpracovával vzpomínku na své působení u Luftwaffe během druhé světové války. Podle Beuyse byl jeho letoun sestřelen nad Krymem, kde ho následně těžce raněného našli příslušníci kočovného kmene Tatarů. Beuys přežil jen díky tomu, že ho Tataři namazali sádlem a zabalili do filcových dek. Tyto materiály se následně staly charakteristickými pro jeho tvorbu. Přestože to Beuys nikdy veřejně nepřiznal, historické prameny jasně ukazují [43], že si tuto vzpomínku musel kompletně vymyslet. Beuysův letoun sice skutečně havaroval, ale stalo se tak na území tehdy ovládaném třetí říší a Beuys se zotavoval v německé polní nemocnici. Jedná se tedy o vzpomínku s nízkou mírou korespondence. Naopak vzpomínky Tracey Emin na sexuální zneužívání během jejího mládí v Margate (které tvořily součást *Stanu*) nebo problematické životní období zachycené v práci *Bed* přinejmenším budí zdání vysoké faktické přesnosti (i díky použitým detailům), ale evidentně nejsou v souladu s přesvědčením autorky, a mají tedy nízkou koherenci.

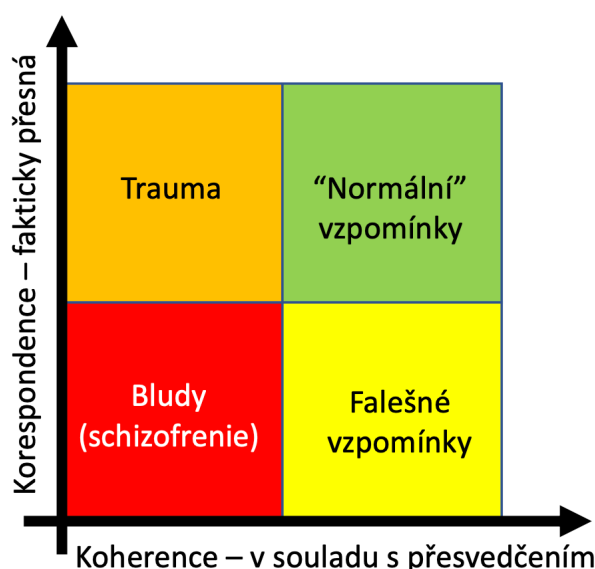


Fig. 13: Korespondence a koherence autobiografických vzpomínek.

6.7 Můj vztah ke vzpomínkám

Autobiografické vzpomínky pro mne byly vždy důležité. Během dospívání se u mě vyvinula podivný, až obsedantní zvyk, který dost možná hraničil s grafomanií. Když mě někdo přitahoval, chtěla jsem si jakýkoliv zážitek spojený s ním zapamatovat – do posledních detailů a velmi systematicky. Nejednalo se pouze o přitažlivost sexuální, šlo i o osoby, které mne prostě něčím zaujaly. Začala jsem si psát texty o tom, jací daní lidé jsou, jak se oblékají, co mi pověřili, jaké bylo počasí, když jsme se potkali, a vlastně jaký byl celý den, kdy naše setkání proběhlo. Pro účely této práce budu tento druh psaní označovat jako *psaní beze zbytku*. Styděla jsem se za tyto texty. Působilo to divně, když člověk veškeré tyto informace přenesl na papír. Bylo zvláštní, že tyto texty jsem po sobě už sama nečetla. Vznikly proto, abych nemusela tyto informace a zážitky s nimi spojené nosit v hlavě. Toto moje chování nejspíš souviselo s mou malou důvěrou ve vlastní paměťovou schopnost. Již Freud pozoroval, že nedostatek důvěry ve vlastní paměť je jedním z iniciátorů obsesivních poruch [44]. Stejný poznatek se objevuje i u studia obsedantně-kompulzivní poruchy [45].

Když jsem ty texty po letech našla – tehdy již zapsaná životní etapa skončila –, přečetla jsem je a kroutila jsem hlavou nad tím, co jsem zde psala, proč jsem chtěla tyto informace držet nejdřív v mysli a následně na papíře. Odmalička jsem měla potřebu si zapisovat vzpomínky patřící k epizodické paměti. Ovšem zpětně se jeví zbytečné vědět, že jsem měla v úterý volejbal a jakým způsobem se kdo pohupuje při chůzi. Pokud jsem v textu narazila na popis vzpomínky, která mi přišla nepostradatelná v daný moment, tak jsem ji přepsala na čistý papír a zbytek textu jsem bez jakéhokoliv zármutku vyhodila. Toto jsem si nepotřebovala zapamatovat, okrajové detaily nebyly důležité. Proč jsem to tedy psala, když jsem to jednak nevyužívala v každodenním životě, jednak jsem to po letech vyhodila (s výjimkou pár řádků) jako něco, co mě spíše zatěžovalo a co jsem neměla potřebu opatrovat a střežit? Bergson se domníval, že dané vzpomínky se nám vynořují na mysl díky své užitečnosti v naší přítomné situaci [12]. To se také projevovalo v mém pozdějším třídění těchto textů. Přesně ty věty, které jsem přepsala na čistý papír, jsou stále aktivní ve vztahu k mému aktuálnímu prožívání. Během práce na praktické části doktorátu jsem se vracela více k minulosti a kromě „zapisování“ přítomných událostí do soch jsem se pustila také do zpracování starších vzpomínek. Vpozorovala jsem, že ty vzpomínky, které mi zůstaly v paměti i přesto, že jsem je nepromítla do svých prací, vesměs vnímám jako problematické. To odpovídá obecnému pozorování, že vzpomínky, které mají výrazný emocionální náboj (ať už kladný, nebo záporný), jsou trvanlivější než ty, které ho nemají [46]. Některé se mi vracejí na mysl a zatěžují přítomnost, proto mám potřebu se jich zbavit. To naznačuje, že se mi nepodařilo se s daným prožitkem plně vyrovnat, a to mě nutí hledat „*opožděné a symptomatické nebo náhražkovité způsoby, jak znovuoživit krizi za účelem rozpomenutí se*“, jak to popsala Joan Gibbons v knize *Contemporary Art and Memory* [6]. Bergson v souvislosti s tímto stavem mysli tvrdil, že obrazy z minulosti, které jsou schopné promítnout do přítomného postoje, mají z repertoáru vzpomínek ty nejmenší překážky proto, aby se nám vybavily. Dále operoval s mechanismem zániku starých obrazů díky jejich potlačení přítomným postojem [12]. Ten se v zásadě shoduje s mojí potřebou znovuoživit a konfrontovat vzpomínky se současným stavem. Tento proces popisoval i Sigmund Freud jako *Nachträglichkeit* (do češtiny se dá přeložit zhruba jako *zpětný pohled*). Během tohoto procesu je *původní zážitek „znovu-vytvořený, přetvořený nebo předělaný ve vztahu k aktuálním okolnostem – nejen za účelem přehrání si původního zážitku, ale za účelem získání nových významů a vybavení psychickou efektivitou, která byla ztracena skrze potlačení zážitku“* [6].

V kontextu moderní neurovědy se tento proces nazývá *rekonsolidace vzpomínek*. Stručně řečeno – pokud si člověk vybaví danou vzpomínku, uvede ji znovu do tvárného stavu, ve kterém je možné ji ovlivnit a do určité míry modifikovat pro další použití. Tento proces lze navodit medikamenty [60], ale mohou do něj vstupovat i aktivity motorické povahy, které převážně vycházejí z procedurální paměti. V hojně citované studii Elly James [61] byli účastníci experimentu vystaveni drastickému krátkému filmu plnému záběrů autonehod, úmrtí apod. Po nějaké době jim byl tento film připomenut (zobrazením statického záběru z momentu těsně před tragickou událostí) a následně dostali za úkol hrát počítačovou hru Tetris. Po týdnu hlásila tato skupina výrazně menší množství intruzivních vzpomínek na drastický film než kontrolní skupina, která Tetris nehrála. Domnívám se, že modelování pro mne vyžaduje podobnou míru zatížení optickoprostorového náčrtníku jako hraní Tetrisu, a proto má na mě pravděpodobně i podobný účinek.

6.8 Využití autobiografické paměti v procesu mé tvorby

Autobiografické vzpomínky využívám ve své tvorbě již nejméně deset let. Zpětně se tak mohu vrátit i k pracím, které vznikly dlouho před začátkem doktorského projektu, a pokusit se zhodnotit, jak se mi do nich podařilo externalizovat svoji paměť. Ve svých pracích jsem používala podobný systém jako dříve ve školních tahácích – pomocí indicí jsem byla například schopna do výtvarného díla zahrnout informaci o místě, kde se připomínaná situace udála. Velikost prací jsem někdy využila k zakódování toho, jak dlouho situace trvala, což se pokusím popsat na následujícím příkladu práce *Cape et Donna* (viz Fig. 14). Chtěla jsem zobrazit počet svých vztahů a jejich trvání – to znamená, že tam musely být přítomné figury znázorňující vztah a počet lidí. Bylo by zdouhavé a zbytečné vyobrazovat všechny figury, a tak jsem použila symbolickou zkratku. Smyslem mileneckých vztahů pro mě tou dobou bylo, co si člověk bere a co dává. Použila jsem tedy systém, ve kterém každou figuru představovala pouze jedna ruka. Délka trvání vztahu byla znázorněna pomocí její délky.



Fig. 14: Detail práce *Cape et Donna* (2016).

Podle charakteristiky vztahu – jestli byl přímý, nebo komplikovaný –, byl tvar končetiny například rovný či strohý, útlý, masitý či křivolaký, oblý či ostrý. Ruka, která prochází od pravého ramene zezadu figury, pak připomínala můj první vztah, který jsem tajila před rodiči. Podle gesta ruky si potom mohu zpětně vybavit, jak jsem se ve vztahu cítila. Například čtvrtá ruka odshora na pravé straně figury je na první pohled napřažená k přátelskému podání.

Podobně mohu u jiných svých prací popisovat důležitost či vztahy barvou – veselé, smutné, vřelé, agresivní, pestrobarevné nebo monotónní. Pokud si něčeho na dané situaci velmi vážím, pak využiji zlacení (jako u *Vanished Gemini*, viz Fig. 18).

Tímto způsobem vznikají plastiky, které nemám promyšlené do všech detailů – stačí mi, že mi kód v dané práci připadá smysluplný. Navíc do takových soustav „obrázků“ si pak mohu zapsat těch pár detailů, které si chci zapamatovat. Například větu – na první pohled vytrženou z kontextu –, kterou jsem napsala na stejnojmennou práci *Hlavně že je teplo, kočička* (viz Fig. 17). Tyto klíčové detaily mi zpřítomňují celý kontext, stejně jako tomu bylo v případech zmíněných taháků. Takto si mohu celou situaci prohlédnout s odstupem času. A věci, které se nedají vyjádřit beze slov, si mohu přečíst z povrchu sochy.

Během modelování jsem zpočátku úplně nasycená epizodickou pamětí. Moje vzpomínka je všude a nedokážu ji z vědomí nijak vytěsnit. Začnu vyrábět konstrukci pro sochu – pravda, k tomu musí mít člověk určitou zkušenost, možná by se tedy dal tento proces nahradit prací v menším měřítku pouze s hlínou, jelikož je jednodušší na pochopení než například technologický postup se sádrou. Výběr kompozice totiž neprobíhá na začátku pracovního procesu; socha se mi postupně vrství a já mám ze začátku jen velice přibližný pocit z toho, co v ní nakonec bude.

V kontextu mé práce s autobiografickými vzpomínkami za posledních deset let vím, že tam pravděpodobně bude jedna osoba – já. U toho začínám. Co je na mně v dané vzpomínce, v dané situaci důležité? Postupuji velmi intuitivně. Byla jsem tehdy plně vědomá, či jen tělesně přítomná? V druhém případě tam mohu být jen jako torzo. Cítila jsem se tam přítomná v rámci svého racionála? Pokud ano a převažuje, tak může ve výsledné práci zůstat jen má hlava. Rozhodnutí, jestli v soše zůstane jen hlava, ovšem není provedeno na začátku tvorby. Spíše v tu chvíli hlavou začnu, protože je důležitá. Následně udělám tělo, ale to nakonec například do konečné kompozice neumístím. V rámci tohoto způsobu práce mi tedy v garáži zůstává spousta torz a jiných komponentů. A občas mi nějaké vyplavou na povrch myslí, když zpracovávám jinou nutkavou myšlenku. Takový kus se pak v další práci objeví bez předchozího kontextu – rozhodnutí umístit ho do určité konstelace totiž zaleží na tom, jestli v něm vzpomínku cítím. Jde mi o pocit, že tento kus neživého předmětu je úzce svázán s mým životem, s minulostí, i když byl vyroben teprve nedávno. Najednou si tedy na ten kus vzpomenu a vím, že je přesně dělaný pro určitou vzpomínkovou situaci, a proto mi nešel zařadit do předešlé vzpomínky.

Poté, co mám rozpracované části sochy, které reprezentují mne, tak mi většinou současně začínou vznikat další předměty a osoby vyskytující se ve vzpomínce.

Když modeluji, využívám znalosti ohledně procedurální paměti, která mě navádí, abych tam či tam ubrala hlínu nebo někde přidala sádro. Nedělám to s vědomým cílem dosáhnout estetického výsledku, ale pravděpodobně mi moje vnitřní „naučení“ našeptává, co a jak udělat, abych byla sama se svou prací vizuálně spokojena a vnitřně uspokojena. Podle Bergsona si člověk nepamatuje přesné okamžiky, kdy se činnost učí, znatelná je jen výsledná schopnost: umím modelovat. Nicméně já si pamatuji desítky a stovky hodin, kdy jsem se snažila pozorovat a přimět svou ruku, aby vytvořila tvar, který by napodobil pozorovaný objekt. Tyto hodiny však moji hlavu nezaměstnávají. Opravdu pro mě nejsou důležité a jsou pohřbené někde hluboko – přesně tak, jak tvrdí Bergson –, a to i když zrovna modeluji. Během tvorby se už po pár minutách uplatňuje procedurální paměť získaná z prvních minut činnosti, což je v souladu s experimenty Willinghama, Nissena a Bullemera [22]. Modelování tak ode mne nevyžaduje vědomé soustředění se na manuální činnost; s každou modelovanou prací je to snazší a snazší.



Fig. 15: Vlevo: detail reliéfu z Rani Ki Vav; vpravo: detail z práce *Cor est templum sacrum*.

Po straně práce *Cor est templum sacrum* je reliéf, v němž jsem vyobrazila svou vzpomínku, kterou jsem cítila z již existujícího reliéfu, jež jsem před lety našla na stěně stupňovité studny Rani Ki Vav v Indii. Reliéf zpodobňoval výchovu člověka a výjevy pokrývaly celý povrch stavby. Protože se zabývaly tématem mravnosti, byly koncipované tak, aby byly čitelné pro všechny diváky včetně těch, kdo neuměli číst. Na tomto konkrétním reliéfu byly figury dospělých, kteří nesli na zádech své děti (viz Fig. 15). Na první pohled mne na reliéfu zaujal detail čtyř figur – dvou dospělých a dvou dětí. V dětské figure jako bych poznávala sebe a viděla jsem tam i dva dospělé – mé spřízněné duše, jež se kolem mne v té době pohybovaly. Reliéf jsem přemodelovala a výřezem a drobnými změnami jsem docílila větší podobnosti s mou vzpomínkou. Změnila jsem rysy figur, aby se biologicky více podobaly mým blízkým. V jednu chvíli jsem přistupovala k celé práci až urputně racionálně – snažila jsem se přepsat druh vztahu do reliéfu. Po rozvaze ohledně zakončení jsem reliéf odlila do betonu. V rámci práce na celém projektu jsem mu už nevěnovala větší pozornost.

Když byla práce na výstavě, vzniklo propagační video určené na sociální síť. V jednu chvíli se v něm kamera přibližuje k mé práci a detailně zaostřuje na figury na tomto reliéfu. Uvědomila jsem si, že vidím něco jiného, než jsem chtěla. Zjistila jsem, že přes veškerou mou snahu, co se týká rysů, působí ty dospělé osoby na reliéfu, jako bych je vzájemně vyměnila. Když se po dvou letech na tento fragment podívám, vidím ho pořád opačně, a navíc s odstupem času poznávám, že přesně toto byl stav vztahů, které jsem se snažila zachytit. Co jsem se původně snažila zafixovat, byla jen moje tužba – odraz toho, jak jsem dané vztahy tehdy chápala, ale neodpovídalo to realitě.

V řadě případů mi takto „náhodně“ vznikne nějaká konstelace tvarů, ve kterých si uvědomím, že přesně toto byla či je moje realita. Například do sochy se nevejdou ruce, a tak si uvědomím, jak jsem v té situaci byla bezmocná – tak je k soše prostě nepřidám. Pokud ovšem v té konstelaci bezmocnost necítím, ruce tam dám, ale třeba někam jinam. Čtení těchto vizualit v různém odstupu je součástí přemýšlení nad mými vzpomínkami a pomáhá mi skládat mozaiku situací, ze kterých vyplývá moje jednání a chování.

Právě proto mi připadá vhodnější vyjadřovat se jiným médiem než jenom textem, který je příliš jasně definovaný. Když se na reliéf podívám, je mi úzko, protože si vybavím půl roku svého života, kdy jsem se cítila šťastná, ale ve zpětném ohledu toto období pozitivně nevnímám. Z práce na tomto reliéfu jsem se poučila: nejdůležitější je dílo příliš „nepřemyslet“ a nechat své ruce a mysl ubíhat různými směry. Snadněji se v tomto stavu ukážou věci pravdivě. Zřídka se mi stane, že začnu během tvorby myslet na něco jiného. Když se to stane, značí mi to nedostatečnou nasycenost onou myšlenkou, malou zainteresovanost, což může podle mě vest k tomu, že výsledek je potom pouze formální.

7 Výhody sochařství pro zpracování autobiografických vzpomínek

Prostorové sochařské práce se zdají být oblíbeným médiem pro zpracování vzpomínek, zejména těch, které autoři či zadavatelé považovali za zvláště významné. Jako přirozené zdůvodnění této preference se jeví trvanlivost soch, která je oceňovaná zvláště u pomníků. Má ale práce se sochami i nějaké zvláštní postavení v procesu transformace vlastních, autobiografických vzpomínek autorů?

Louise Bourgeois prohlásila: „*Každý den se musíte zříct své minulosti nebo ji akceptovat, a jestliže ji člověk nedokáže akceptovat, stane se sochařem*“ [36]. Pozorování v oblasti arteterapie skutečně naznačují, že cílená práce s hlínou má skutečně specifický přínos v tom smyslu, jak dokáže zlepšit náladu nebo ulevit pacientům s různými psychickými problémy. Studie Elizabeth Kimport a Stevena Robbinse [47] například srovnávala účinek krátkého cvičení, během kterého měli lidé vymodelovat z hlíny objekt podle zadání, hrát si s antistresovými míčky a modelovat z hlíny bez zadání. Výsledky kontrolních experimentů ukázaly, že cílená práce s hlínou měla na krátkodobé zlepšení nálady nejlepší účinek. Jedním z důležitých aspektů modelování s hlínou je hmatový kontakt s daným materiálem. Při jednom souvisejícím experimentu měla polovina účastníků zadáno modelovat v rukavicích a druhá polovina holýma rukama. Statisticky významné zlepšení nálady se projevilo pouze u druhé skupiny [48]. Dafna Regev a Sharon Snir [49] srovnaly účinek pěti různých uměleckých technik na náladu účastníků experimentu a zjistily, že modelování v hlíně je specifické tím, že umožňuje snadné osobní propojení s materiálem, což účastníkům experimentu umožnilo oprostit se od vtíravých myšlenek a soustředit se na cvičení.

U schizofrenických pacientů v některých případech indukoval prvotní kontakt s třídimenzionálním médiem v arteterapii „extrémně děsivé psychotické fantazie“. Po této kritické úvodní fázi byl však v průběhu terapie u pacientů pozorován kýžený pokrok v seberozvoji [50]. To naznačuje spojení mezi haptickou prací s 3D objekty a identitou člověka. Hmat je jedním z prvních smyslů, které využívají malé děti po narození, umožňuje jim neverbální komunikaci s okolím.

Psychoterapeuti dále oceňují tvárnost hlíny, která umožňuje celou řadu interakcí – škrábání, lisování, mlácení apod., aniž by se zničila. To podněcuje pacienty, aby si na hlíně vybili své agrese, zbavili se svých úzkostí a zlepšili své soustředění [51]. Bohužel modelování v arteterapii je prakticky výlučně zaměřené pouze na práci s hlínou, takže není jasné, jestli i jiné sochařské materiály (sádra, kámen, dřevo, papírmaš apod.) nemají stejné pozitivní účinky nebo jestli mezi nimi existují nějaké rozdíly. V neposlední řadě je modelování relativně fyzicky náročná činnost – a jako taková má obecně pozitivní vliv na zpracovávání pocitů úzkosti a stresu [62].

8 Výběr vzpomínky pro autobiografické zpracování

Člověk si při zpětném ohlédnutí na určitou událost může navodit pocity, které zažíval během původního prožitku. Stejně tak se mi vzpomínky vrací během procesu vytváření sochy, do které si chci danou událost uložit. Když je však práce hotová, poodstoupím a nechám ji na určitý čas bez povšimnutí – až do doby, kdy si ji zase budu chtít zblízka prohlédnout. V tomto mezičase je zafixovaná situace neaktivní a už mne nedráždí. Nemusím se obávat, že ji zapomenu, protože vím, že si ji dokážu vybavit při pohledu na danou sochu. Tato vzpomínka mi tak přestane blokovat mé prožívání současnosti. Dobře to vystihuje pojem „je to uložené k ledu“. Vzpomínka se však může po „rozmrazení“ znovu oživit.

Prošla jsem si všechny své autobiografické práce z posledních deseti let a vnímala, u kterých z nich mám pocit, že dokázaly dobře absorbovat mé vzpomínky, a které jsou jen objektem. Našla jsem shodu s tím, co popsala Louise Bourgeois:

„Mezi vzpomínkami je třeba rozlišovat. Vyvoláváte je, nebo se vám samy vybavují? Jestliže je vyvoláváte, marníte čas. Nostalgie není produktivní. Pokud se vám vybavují samy, jsou zárodkem soch“ [36].

Vzpomínky, které se nám samy vybavují, jak popisuje Louise Bourgeois, vlastně odpovídají téměř principu, o kterém uvažoval Bergson, tj. že vzpomínkám, které nám samy přicházejí na mysl, je kladen nejmenší odpor, protože jsou relevantní pro náš aktuální stav. V kontextu dnešního stavu poznání paměti se tyto vzpomínky nazývají nedobrovolnými, v kontrastu s těmi dobrovolnými.

Dobrovolné vzpomínky jsou ty, které si aktivně vyhledáváme v paměti, například když popisujeme, co jsme dělali na loňské dovolené nebo jak vypadá vzdálená příbuzná, o které nám zrovna někdo vypráví. Naproti tomu nedobrovolné vzpomínky (někdy také nazývané implicitní) nám přicházejí na mysl zdánlivě samovolně, bez vědomé snahy. To ale neznamená, že by se nedobrovolné vzpomínky vyjevovaly zcela náhodně. Ve skutečnosti si však ve většině případů dokážeme zpětně odůvodnit, proč je zrovna tato vzpomínka pro naši situaci relevantní a přes jaký řetězec asociací jsme se ní dostali. Tyto asociace nemusí mít vždy verbální charakter, ale může se jednat o prakticky jakýkoliv smyslový vjem. Klasický případ vyvolání nedobrovolných autobiografických vzpomínek zaznamenal Marcel Proust, když popsal, jak mu chuť madlenky namočené do teplého čaje vyvolala náhlý příval vzpomínek na dětství [52]. Výzkum nedobrovolných vzpomínek je ze své podstaty velice náročný, ovšem kvůli jejich vlastnostem se jedná o velmi aktivní oblast neurovědního výzkumu. Bylo zjištěno, že četnost výskytu nedobrovolných vzpomínek se zvyšuje, když jsme ve stresu [53], což naznačuje, že mechanismus vzniku nedobrovolných vzpomínek slouží k tomu, aby nám pomohl vyřešit problémy, jimiž se aktuálně zabýváme. Zároveň nás ovšem nedobrovolné vzpomínky mohou chránit před aspekty současnosti nebo minulosti, které si raději nechceme uvědomovat [54]. Nedobrovolné vzpomínky se typicky asociují s výraznějšími emocemi [55] a při vybavování se méně deformují, naproti tomu dobrovolné vzpomínky více zobecňují a jsou důležité pro vnímání naší identity [56].

Nedobrovolné vzpomínky mohou být externě ovlivněny procesem zvaným *priming* [55]. Pokud jsou lidé vystaveni určitému druhu stimulu, ten může následně ovlivnit reakci na nějaký

následný stimulus (aniž by si to daný jedinec vědomě uvědomoval). Tento efekt má velké využití například v reklamním průmyslu, může se ale uplatnit i ve výtvarném umění.

Nedobrovolné vzpomínky jsou častým projevem posttraumatického syndromu. V rámci výzkumu tohoto fenoménu se etabloval „duální model“ reprezentace vzpomínek [57]. Ten vychází z teze, že traumatické vzpomínky se nám nekontrolovaně vracejí proto, že jsou doprovázené zvýšenými emocemi, jež brání tomu, aby byly tyto vzpomínky uloženy v běžné epizodické paměti (nazývané „verbálně dostupná paměť“ nebo také „kontextuální paměť“ – *C-memory*). Místo toho se nachází v „situačně dostupné paměti“ (*S-memory*), která je pevně svázána se smyslovými vjemy získanými při daném zážitku a které schází kontext. Cílem terapie posttraumatického syndromu by podle této teorie mělo být úspěšné překódování traumatických vzpomínek do kontextuální paměti.

V souvislosti s tímto modelem je zajímavé uvést komentář Louise Bourgeois, která ve stejnojmenném dokumentu z roku 2008 uvedla:

„Nejde jen o samotné emoce, ale o jejich intenzitu, která je na mne příliš velká. A proto ty emoce přenáším, přenáším jejich energii do soch“ [58].

8.1 Práce na základě dobrovolné vzpomínky

V rámci kurzu porcelánu v Dubí jsem hledala téma, které bych mohla znázornit. Práce v rámci nějakého kurzu mi nikdy moc nešla – obtížně se dostávám k práci na povel. Kurz probíhal nedlouho po tom, co jsem dokončila maloformátovou práci *Plaster Sacks*, ve které jsem se vyrovnávala s toxickým vztahem a která na mě měla hned po dokončení obrovský účinek. Rozhodla jsem se tedy, že ztvárním další svůj vztah z minulosti a že tím započnu celou sérii, ve které postupně zobrazím všechny své dosavadní partnerské a milenecké vztahy. A to jak ty pozitivní, tak ty negativní.

Vybrala jsem si k zobrazení svůj první vztah, protože jsem nevěděla, u čeho začít, tak jsem chtěla být alespoň systematická. Sedla jsem si s materiálem ke stolu a přemýšlela jsem, co prvního se mi vybaví, když si na daný vztah vzpomenu. Ihned se mi vybavil můj pohled do zrcadla v koupelně převoněného domu, když jsme se snažili zakrýt pach cigaretového kouře. Koukala jsem se na sebe a řekla jsem, jestli jsem stále stejná, i když jsem „o to“ právě přišla. Měla jsem smíšené pocity; byla jsem ráda, že už nemusím řešit, kdo bude ten první, ale zároveň jsem byla naštvaná a smutná, že to proběhlo poté, co jsem řekla, že to nechci. Partner mi nepřišel ani tenkrát dost dobrý na to, abych s ním zažila svoje poprvé. Dále se mi vybavil velký plastový kbelík plný oranžových křupek, který stál na zemi vedle matrace. Bylo mi 16. Znali jsme se tak čtrnáct dní.

Co to bylo za vztah, jak a proč začal, se mi začalo vybavovat až po tom, co jsem si to snažila zkonstruovat. Rozhodla jsem se tedy, že zobrazím něco z toho, co se mi vybavilo jako první. To, co bylo pro mě asi nejdůležitější. Udělala jsem svoje náctileté tělo a pak jsem začala modelovat toho dotyčného. Porcelán se mi pod rukama hroutil, a tak jsem udělala válec materiálu a vztyčila ho s tím, že ho budu postupně odebírat, jak bude materiál schnout. V jednom okamžiku při odebírání mi došlo, že válec začíná vypadat spíše jako vztyčený mužský úd (namísto mužské figury). Vlastně to v kontextu té vzpomínky znamenalo obojí, a tak jsem práci na mužské figurě dokončila. Na základnu celého tvaru-údu jsem napsala nejobyčejněji, jak jsem mohla: *„Nechtěla jsem to.“* Na jeho vršek jsem udělala kapku, na niž jsem napsala svoji krevní skupinu.

Dále jsem nevěděla, v jakém pohybu by měla být dívčina-moje hlava. Zkusila jsem dvě varianty a ponechala obě. Ambivalenci jsem přeci i po letech ze vzpomínky cítila. Po prvním výpalu

jsem tam přijela kvůli glazurám. Necítila jsem věc barevně, protože si ze vzpomínek nepamatuju žádné barvy, až na ty oranžové krupky, které tam ale zobrazené nebyly. Symbolicky jsem udělala kapku krve železitou barvou, jaká mi asociovala krev, a práci jsem nechala v Dubí k výpalu. Poté jsem ji zase pár týdnů neviděla. Když ji přivezli do Prahy, už jsem cítila, jak je ke mně práce inertní. Při pohledu na ni se mi nevybavilo nic.

Zpětně si myslím, že jsem ve vzpomínkách zvolila správnou variantu, srozumitelnou pro diváka. Postupem času mi to začalo vadit, protože je to jen vizuální fasáda, ale necítím z ní onu potřebu, že to v ní je všechno pro mne zakódované. V takových případech pak musím danou věc buď přepracovat, nebo ji nechat, jak je, ale brát ji jen jako sošku, která nemá žádný význam. Přesně jako to byl případ této práce (viz Fig. 16).



Fig. 16: *Práce Nechtěla jsem to* (2021).

Co vnímám z výsledku této práce s dobrovolnou pamětí, není jediný příklad, který dokazuje, proč je pro mě lepší respektovat své vzpomínky a nechat mozek, aby mi sám nabídl vzpomínku adekvátní mojí situaci. Podobně totiž dopadla i betonová práce *Klín klínem* (2021), moje další porcelánová práce *Kde jsi byla?* (2021) i betonové sousoší *Slož jí hlavu do klína* (2022). Samozřejmě jsem se při tvorbě zmiňovaných soch také bavila a některé z nich jsou pro mě pořád důležité – ale neslouží mi k uchování vzpomínek.

8.2 Práce na základě nedobrovolné paměti

Jiná vzpomínka se mi sama od sebe často vybavovala. Bylo to pravděpodobně kvůli tomu, že jsem místem, kde se odehrávala, chodila do práce. Pro moji vzpomínku byla důležitá obrovská hromada listů, ve které jsme leželi. Rozhlédla jsem se kolem a přemýšlela, z čeho udělat hromadu listů. Upoutala mě krabice, ve které mi nedávno přišlo nějaké zboží. Krabice byla vystlaná klubky skartovaného papíru – v ten moment jsem si uvědomila, že člověk, který se ve vzpomínce nacházel, sám tvořil pomocí skartovaného papíru. Rukama jsem z materiálu udělala hromadu. Vymodelovala jsem malou figurku, která představovala mě, a naaranžovala ji na kopku. Jenže tam chyběl on. Několika prohrábnutími se prstem v hromádce jsem vyhloubila prázdné místo s mužským obrysem. Aby se vzniklý tvar nezborčil, pomáhala jsem si sádkou. On ale se mnou v této vzpomínce být vlastně nechtěl, a proto jsem nechala místo

po něm prázdné, jen s tím obrysem. Na hromádku jsem napsala motto. Když jsem práci následně pozorovala, tak mi můj a jeho vztah asociovala. Chyběl mi však kontext místa. Po několika měsících jsem procházela kolem místa, z něž vzpomínka pocházela. Na zemi leželo spadané bukové listí – jako tenkrát. Hrst toho listí jsem si vzala do kapsy. A pak jsem ho nalepila na hromádku. Po pár kusech mi došlo, že právě toto tam chybělo. Od té doby už se mi vzpomínka nevybavuje – a to kolem místa, kde vznikla, stále často procházím. Hotovou práci jsem nazvala *Hlavně že je teplo, kočička* (viz Fig. 17).



Fig. 17: Práce *Hlavně že je teplo, kočička* (2021).

8.3 Příklad práce na základě krátkodobé paměti – *Vanished Gemini* (2022)

Někdy to nejsou vzpomínky, které ve mně přetrvávají dlouho. Někdy musím reagovat ihned. Čekala jsem dvojčata. Bylo to obrovské překvapení, protože nikdo v naší rodině dvojče neměl. Hned na začátku mi lékař řekl, že plody pravděpodobně nepřežijí a ať nikde neoznamuji, že jsem těhotná. Při kontrole během prvního trimestru se ukázalo, že jeden plod nepřežil, ale druhý se má k světu (tj. *syndrom mizejícího dvojčete*). Když jsem se od doktora vracela, cítila jsem strašný rozpor. Nevěděla jsem, jak se cítit: mám být šťastná, že jsem těhotná? Nebo mám být smutná, že to jedno umřelo? Tento pocit jsem měla několik týdnů.



Fig. 18: Práce Vanished Gemini (2022)

Najednou jsem měla bleskový nápad. Vzpomněla jsem si na fragment své starší práce s názvem *Klín klínem*, kterou jsem dělala na přelomu roku 2020/2021. Tento fragment vznikl po tom, co se originál po odlití formy rozpadl. Část jsem ho tehdy vyhodila, ale část jsem vyhodit nedokázala. Přinesla jsem si tuto práci domů a automaticky jí začala v sádře tvarovat břicho podle toho, jak konkrétně jsem ho v té době měla já. Moje pozornost se přenesla od mé situace k rukodělnému zpracovávání toho, jak vypadá moje břicho a kolik sádky je potřeba kam přidat. Nemyslela jsem na mrtvý ani živý plod.

Po celém dnu modelování jsem byla příjemně unavená prací. Zjistila jsem, že sádra a juta se v okolí klína zformovaly do jakýchsi dvou malinkých změtí, které na první pohled vypadaly jako schoulené pařátky drobného ptáka. Druhý den jsem na soše pokračovala. Tužkou jsem pařáty dokreslila a vzpomněla jsem si, že mi připomínají exponát ptačího fetiše, který visí zarámovaný v Britském muzeu. Tento opeřený artefakt jsem již použila jako předlohu pro svou grafiku v roce 2015. Našla jsem ji a podle ní domalovala do klína torzo celého ptáčka. Cítila jsem, že to je ono. Bylo to mrtvé dítě. Měla jsem potřebu tam dát i druhé dítě. Torzo bylo nahoře utržené a netušila jsem, jak ten vršek dopracovat. Zkoumala jsem kráter ve vršku práce a viděla jsem, co tam musí být. Udělala jsem velké sádrové vejce, usadila ho do tohoto hnízda a pozlatila plátkovým zlatem, protože jsem cítila, že tak podpořím důležitost toho, co vejce představovalo. Nechala jsem se vyfotit, tyto fotografie si vytiskla a aplikovala je na povrch sochy (viz Fig. 18). Hotovo. Tečka. Stalo se. Úleva.

Práce na této soše na mě působila jako očistný rituál. Zároveň bych si přála, aby mi připomněla tyto životní okamžiky konstatované v prostoru, kdykoliv se na ni podívám.

8.4 Detail, který oživuje vzpomínku – práce *Lilith Elena* (2023)

V prvních měsících života jsou děti každý týden jiné, těsně po porodu spíše každý den jiné a rodiče mají tendenci na to rychle zapomínat. Když sedím s dcerou na hrudi a pozoruji její rysy a její šedomodrý pohled, tak si uvědomuji, že nechci zapomenout žádný z těchto okamžiků, a tak se najednou upínám k těmto zvláštním, ale „bezvýznamným“ momentům a detailům; k událostem, které jsou vesměs pozitivní. Když se mi narodilo dítě, můj vztah k zaznamenávání

vzpomínek se změnil. Od toho okamžiku pociťuji potřebu zaznamenávat čerstvější vzpomínky než dříve. Zmenšil se můj odstup, postup mé práce však moc ne. Jsem zvědavá, jak se změní můj vztah k těmto pracím s časovým odstupem. Moje potřeba zaznamenávat aktuálnější vzpomínky pravděpodobně vychází z toho, jak se dítě rychle mění. Roste fyzicky i psychicky, ale zároveň se mění jeho zvyky. Některé z nich si člověk chce zapamatovat, jsou intenzivně vštěpované do mé paměti opakováním třeba po dobu dvou měsíců, a náhle tento zvyk úplně vymizí, z týdne na týden či ze dne na den.



Fig. 19: Práce Lilith Elena (2023)

V šestinedělí jsem začala modelovat hlavičku své dcery Lilith, protože jsem byla fascinována detailem jejího oka v okamžiku kojení. Neměla jsem však dost času na její dokončení. Odložila jsem tedy tuto práci, a když jsem ji po pár dnech opět rozbalila, zjistila jsem, že se daný detail neuvěřitelně změnil. Stále mě fascinovaly rysy její tváře, ale dynamika raných proporci byla pryč. Tvář mi původně přišla vhodnější pro zpracování v soše díky masivnějším svalům v okolí nosu, což mohl být ještě následek porodních otlaků.

Kvůli menšímu časovému odstupu od zaznamenávané vzpomínky se zážitek v naší paměti nestačí dostatečně vybrousit – ještě jsem nestačila zapomenout nepodstatné detaily. Musí tedy docházet k výrazné vědomé selekci toho, co se bude zobrazovat, místo aby člověk prostě zobrazil vše, co nezapomněl.

Následně jsem její hlavu znovu vymodelovala, ovšem pocit úlevy z uložené vzpomínky se nedostavil. Naopak mne ochromila panika – naléhavý pocit, že něco musím udělat, než bude pozdě. Odlila jsem tedy i její ruku a nohu a až pak jsem se konečně uklidnila – získala jsem otisk skutečnosti, přesnou kopii kusu jejího tělíčka.

Něco mi však stále chybělo, asi nějaké nastínění vztahu a vazeb, nějaké ukotvení i tohoto detailu. Odlila jsem tedy další nohu a ruku, tentokrát v propojení s mojí rukou a rukou mého manžela. Když bylo Lilith šest měsíců, vytvarovala jsem její tělíčko a přidělala jsem končetiny na jejich pravé místo. Bylo pro mne důležité zachytit délku jejích rukou a nohou. Připojila jsem hlavu, kterou jsem vymodelovala jako první. Hlava na mne působila sama o sobě neuspokojivě, ale teprve v kombinaci s realistickými detaily se stala ideální pro uchování mé vzpomínky (viz Fig. 19). Původně jsem plánovala, že k dítěti vytvořím i postavy obou rodičů. Když však jiní lidé zhodnotili tuto práci jako působivou, rozhodla jsem se nechat ji bez dalších postav. Vše důležité už bylo vlastně zobrazeno.

8.5 Způsob zobrazení vzpomínky – práce *Cor est templum sacrum*

Člověk nemusí být zobrazen jen jako tělo, může začít vznikat i z komponentů, které jsou spíše architektonické či objektové povahy. Může být zastoupen například zvířetem. V mé práci *Cor est templum sacrum* jsem dlouho zpracovávala sloup, jenž měl být součástí prostoru, který jsem vymodelovala. Tento sloup vznikl jednoduše proto, že se mi tam líbil a pociťovala jsem touhu ho tam mít. Navíc v daném kontextu začal po chvíli fungovat dobře staticky, a tak jsem o něj doopravdy opřela část stavby (viz Fig. 20).

V jedné chvíli jsem si uvědomila, že má proporce mého manžela. Že je to vlastně i v té situaci on. Celá svatyně se skládala z mých vztahů k sobě a okolí – a on mne opravdu v určitém životním období držel (i s tím vším) na svých bedrech, aniž to dával teatrálně najevo či aniž se to jakkoliv snažil usměrňovat. Přidala jsem na povrch sloupu pár indicií spjatých s jeho životem – čísla a symboly. Když se na ně podívám, vím, co znamenají, čímž je to pro mne jasné – ovšem běžný divák kolem projde a vidí jen sloup. Nemám nutkání na něj napsat: toto je můj manžel. Nechci být tak přímočará, a navíc slova vždy strhávají pozornost, což u některých prací považuji za nežádoucí.



Fig. 20: Detail sloupu z práce *Cor est templum sacrum* (2021).

Celkově mohu své zkušenosti s výše uvedenými sochami shrnout tak, že manuální zaneprázdnění a rekapitulace vzpomínky mohou působit úlevně v okamžiku, kdy pociťujeme větší potřebu zapamatovat si určitou výraznější životní zkušenost, přičemž nezáleží na délce časového odstupu od původního zážitku. Celková míra abstrakce není rozhodující; důležité je mít vodítko spjaté s původní situací. To koresponduje s komentářem Louise Bourgeois o vizuální stránce sochařského cyklu *Personnages*.

U některých prací mám intenzivní pocit, že dokážou absorbovat moji paměť. Po zhotovení takové fyzické „vzpomínky“ jsem pak plně uspokojená, jako bych si danou sochou vzpomínku uzavřela ve své mysli, a tím se mi stala méně neodbytnou. Znovu prožitá vzpomínka, která je

však uložená do objektu, jako by se odpoutávala od mé osoby a paměti. Existuje sama za sebe a já se na ní – když chci – mohu podívat. Zrodila se v mém hmatatelném světě a z mysli se „vyloupila“ do fyzického světa, kde může být vnímána spíše jako statický objekt, něčí majetek, zakonzervovaný stav. Když se na takové sochy s časovým odstupem podívám, vrací se mi pocit něčeho akutního – dokážou mne plně naplnit pocity s tím či oním vyobrazením spjatými. Jako bych něčeho ochutnala a v ústech se mi plně rozvíjela ona chuť spojená se všemi drobnými nuancemi podtónů. Když však od sochy zase odejdu, pocit akutnosti opět mizí. Takto se s ní po čase možná budu moci úplně rozloučit a v klidu se jí vzdát.

9 Vliv procedurální paměti na paměť epizodickou

Dalším logickým krokem po rozboru existujících prací bylo pokusit se nahradit subjektivní přístup nějakým přesnějším měřením a prozkoumat vazby mezi epizodickou a procedurální pamětí. Za tímto účelem jsem provedla průzkum existujících diagnostických metod, které jsou využívány v neurovědním výzkumu.

9.1 Diagnostické metody pro zaznamenávání mozkové aktivity a jejich využití při studiu paměti

Současný neurovědní výzkum využívá pro měření mozkové aktivity řadu diagnostických metod, které mohou být využity i pro studium ukládání a vyvolávání vzpomínek. Každá z těchto metod ovšem má svá specifická omezení.

Mezi invazivní metody zkoumání mozkové aktivity se řadí **Local Field Potentials** (LFP) [63] a **Elektrokortikografie** (ECoG) [64]. Obě metody dosahují dobré citlivosti a prostorového i časového rozlišení, ovšem pro umístění elektrod do blízkosti samotného mozku vyžadují odstranění nebo navrtání lebky. Z tohoto důvodu jsou tyto metody vhodné pouze pro specifický druh neurovědního výzkumu (např. při pokusech o propojení mozku a počítače) a pro účely mé práce se nedají využít.

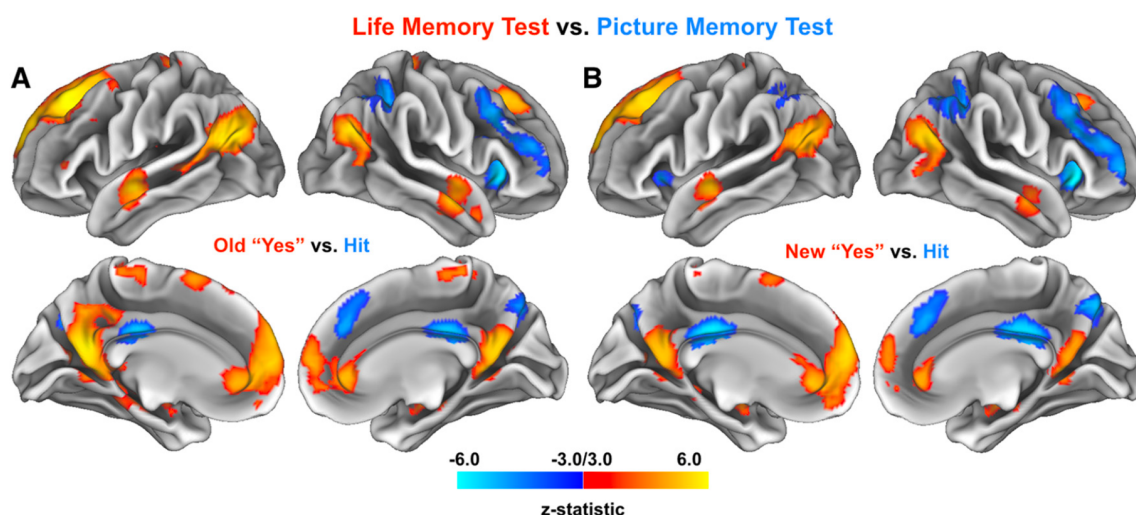


Fig. 21: Ukázka měření funkční magnetické rezonance za účelem studia paměťových procesů. Obrázek převzat z [65].

Standardní neinvazivní metodou je **funkční magnetická rezonance** (fMRI) [65]. Ta dokáže měřit průtok krve a jeho změny v jednotlivých částech mozku a od toho vyvozovat změny v mozkové aktivitě. Tato metoda dosahuje skvělé úrovně rozlišení na úrovni objemových pixelů, tzv. *voxelů*, o objemu několika kubických milimetrů. Díky tomu lze přiřadit naměřenou mozkovou aktivitu jednotlivým částem mozku, závitům apod. Značnou nevýhodou je nutnost fixace zkoumaného člověka do omezeného prostoru přístroje, ve kterém se nachází vleže obklopen rotujícím magnetem a nesmí hýbat hlavou. Dále se jedná o velmi nákladný přístroj, kterých je k dispozici pro výzkum jen velmi omezený počet. Pro moji práci je nejvíce omezující právě stísněný prostor přístroje, který neumožňuje například modelovat.

Velmi populární metodou je i **elektroencefalografie** (EEG) [66], která měří aktivitu různých částí mozku pomocí sady elektrod umístěných na hlavě. Elektrody dokážou odlišit rozdílné druhy elektromagnetických vln, které mozek produkuje, a ty lze dále přiřazovat k různým

procesům, jež v mozku probíhají. Měření pomocí elektrod je dostupnější i méně omezující metoda než fMRI, na druhou stranu prostorové rozlišení je výrazně horší a interpretace měření může být problematická. I v tomto případě je měřený člověk omezený v pohybu, protože je kvůli sběru dat připojený k přístrojům svazkem kabelů. To je opět významná bariéra ve využití této metody pro můj výzkum.

Novou diagnostickou metodou je **funkční infračervená spektroskopie (fNIRS)** [67]. Ta využívá faktu, že hemoglobin v krvi silně absorbuje světlo v infračervené oblasti a že toto záření dokáže proniknout několika centimetry tkáně (včetně lebky). Měřicí zařízení má tvar čelenky nebo čepice, která ukrývá sadu infračervených světél a detektorů. V poslední době se objevily i varianty, u nichž je přenos měřených dat bezdrátový, což značně rozšiřuje aplikační možnosti této metody. Technika fNIRS tak dokáže v principu dodat podobný typ dat jako fMRI, přičemž odbourává hlavní nevýhodu magnetické rezonance – nutnost ležet bez hnutí uvnitř přístroje. Nevýhodou je špatné prostorové rozlišení a nemožnost dosáhnout měření ze všech částí mozku. Typickým využitím fNIRS je měření mozkové aktivity v čelním laloku. Bohužel, pro ukládání a vyvolávání vzpomínek je klíčová oblast hipokampu, která je touto metodou obtížně dosažitelná.

Velice nadějnou metodou z hlediska mé práce je metoda **Mobile Brain Imaging (MOBI)** [68]. Ta využívá stejného principu jako EEG, ale elektrody jsou zpravidla umístěné na vnitřní straně helmy (viz Fig. 22) a následně jsou signály ke sběru dat přenášeny bezdrátově. Typy elektrod využívané u MOBI jsou obvykle méně citlivé než u EEG, což vede k horší kvalitě naměřených signálů. Nicméně tato metoda v principu umožňuje provádět měření během sochařské práce.



Fig. 22: Systém Mobile Brain Imaging od firmy Brain Space. Obrázek převzat z webu společnosti.

Kvůli horší kvalitě signálu není triviální jednoznačně přiřadit vlny generované mozkiem ke konkrétním aspektům práce s pamětí (na rozdíl od fMRI). Obtížné je i prostorově lokalizovat zdroj těchto vln, zvláště u částí mozku, které jsou dále od lebky, což je případ většiny oblastí mozku klíčových pro práci s pamětí (viz Fig. 7).

Z uvedeného výčtu je patrné, že moje práce se bude muset obejít bez podpory měření mozkové aktivity. Další možností, jak zvýšit objektivitu mého výzkumu, bylo provést experimenty na větším počtu sochařů a sochařek, nebo je alespoň podrobit dotazníkovému šetření. Vytipovala jsem umělce a umělkyně, v jejichž tvorbě jsem rozpoznala stopy práce s pamětí; bohužel se ale ukázalo, že umělci v mém okolí až na velmi řídké výjimky neměli zájem na tomto výzkumu spolupracovat. Těm několika lidem, kteří o to zájem měli, jsem poslala základní dotazník týkající se toho, jak ve své tvorbě využívají autobiografické vzpomínky. Ukázalo se však, že tito respondenti spíše pracují s kolektivní pamětí, případně pamětí místa, než s vlastními vzpomínkami. Zůstala jsem proto odkázána na veřejná prohlášení sochařů a sochařek, kteří se autobiografickou pamětí prokazatelně zabývali (Louise Bourgeois, Tracey Emin apod.). Ti ovšem málokdy reflektovali svoji tvorbu tak podrobně, jak by bylo žádoucí pro moji práci. Zvažovala jsem i využití respondentů mimo sochařskou obec, ale u nich vyvstávala velká překážka v tom ohledu, že neměli návyk vytvářet prostorové věci, a tedy by neměli možnost využívat procedurální paměť.

Svůj výzkum tak budu muset opřít především o analýzu toho, jak vnímám svoje vlastní autobiografické vzpomínky a jak se toto vnímání vyvíjí následkem jejich zpracování v sochařském médiu. Doufám však, že poznatky zde získané mohou být vodítkem pro budoucí pilotní neurovědné experimenty, až diagnostické metody pokročí natolik, aby taková měření byla možná.

10 Postup pro zpracování autobiografické vzpomínky v soše

V rámci praktické části disertace jsem zpracovala několik dobrovolných a nedobrovolných vzpomínek. Cílem této činnosti bylo posoudit, jaký bude zpracování určité vzpomínky v soše mít dopad na mé vnímání daného prožitku, především na jeho emoční valenci, a jestli se mi nedobrovolné vzpomínky přestanou spontánně vybavovat.

10.1 Experiment s prací s hlínou za účelem zlepšení nálady

Výše zmíněná studie Kimport a Robbinse [47] ukázala, že modelování z hlíny je lepším prostředkem pro odreagování než mačkání antistresových míčků. Tato studie mne velice zaujala, jelikož mě zajímalo, jestli by se pozorovaný efekt projevil i při konfrontaci člověka s tíživou vzpomínkou. Zkusila jsem modelovat z hlíny malé kuličky o průměru 2–3 cm, zatímco jsem si vybavovala určitou vzpomínku, se kterou mám spojené velmi negativní emoce (viz Fig. 23). V průběhu experimentu jsem zjistila, že je velmi těžké udržet pozornost na danou vzpomínku – neustále jsem měla tendenci se zaměřovat na to, jestli jsou kuličky dokonale kulaté a navzájem podobně velké. Možná je to dané tím, že modelování je pro mne běžná činnost, a tak se místo soustředění na samotnou manuální aktivitu mám sklon soustředit na výsledný tvar.

Zkusila jsem pokračovat v experimentu s tím, že jsem se cíleně vyhýbala pohledu na již vytvořené kuličky, ale dívala jsem se do prázdna před sebe. V tomto nastavení se mi dařilo vybavit si danou vzpomínku velmi intenzivně, ovšem s tím, jak kuličky postupně přibývaly, se negativní emoce spojená s danou vzpomínkou nezlepšovala, naopak jsem měla pocit, že se ve vzpomínce topím. V jednu chvíli jsem musela experiment přerušit, protože jsem se rozbředla. Když jsem se k modelování vrátila a pokračovala v něm po delší dobu (cca jednu hodinu), přistihla jsem se, že jsem se snažila vzpomínku racionálně analyzovat. Samotné pochopení toho, co se stalo, však nestačilo. Druhý den jsem v tomto cvičení pokračovala, přičemž moje pocity byly tytéž jako první den, navíc jsem ovšem ve středu těla pociťovala horkost, kterou obvykle cítím, když prožívám nějakou negativní situaci.



Fig. 23: Experiment s modelováním kuliček z hlíny.

Závěr z tohoto experimentu je pro mne takový, že při modelování kuliček se mi aktualizovala tíživá vzpomínka a pociťovala jsem tytéž smyslové vjemy, které jsem prožívala ve vzpomínaném okamžiku. Místo aby vzpomínka ztratila svoji živost a emoční valenci, tak se naopak posílila.



Fig. 24: Experiment s mačkáním hlíny (vlevo) a modelování drobné práce na základě vzpomínky (vpravo).

10.2 Experiment s mačkáním hlíny v dlani

Jak již bylo popsáno výše, práce s hlínou má podle publikovaných studií pozitivní terapeutický efekt v arteterapii, protože snižuje úzkost, vylepšuje náladu, povzbuzuje kreativitu a pomáhá vypořádat se s traumaty. Zároveň je to typ terapie, který je dostupný i v rozvojových zemích, kde je např. léčba založená na medikaci pro velkou část populace příliš drahá [69]. Jedním ze zajímavých přístupů v arteterapii jsou hmatenky – válcovité útvary vzniklé stisknutím hlíny v dlani. Ty lze vytvářet jednotlivě či opakovaně, případně je seskupit do složitějších útvarů, jak bylo zdokumentováno ve studii provedené v Jižní Africe [69].

Tato disertace mne inspirovala k experimentu, v němž jsem chtěla využít úlevných pocitů, které přináší zážitek s plasticitou hlíny. Uchopila jsem kus hlíny o velikosti mé pěsti, vybavila jsem si danou vzpomínku a ve chvíli, kdy jsem cítila, jak mne zaplavují emoce se vzpomínkou spojené, jsem kus hlíny silně stiskla. Úlevný pocit se dostavil okamžitě už během stisknutí hlíny a vyvolal ve mne potřebu si hlínu znovu zpracovat a následně opět stisknout. Prodlevy mezi mačkáním hlíny byly pro mne byly srovnatelné s experimentem s výrobou kuliček, když jsem neomezovala svůj pohled na ruce. Úlevný pocit se však nepropojil s danou vzpomínkou, šlo jen o krátkodobý smyslový efekt.

10.3 Experiment se záměrným vybavováním vzpomínky se zapojením optickoprostorového náčrtníku

K tomuto experimentu mě inspirovala studie provedená britskou profesorkou psychologie Jackie Andrade a jejími kolegy [70]. Účastníci byli požádáni o to, aby si vybavili buď pozitivní, nebo negativní autobiografickou vzpomínku a následně během vzpomínání vyráběli z hlíny malé krychličky nebo pyramidy. Při opakovaných experimentech se postupně snižovala emoční valence vzpomínek (pozitivních i negativních), na rozdíl od kontrolní skupiny, která si měla vzpomínky pouze vybavit. Efekt byl ovšem pouze dočasný, kontrolní experiment po týdně ukázal systematické snížení emoční valence pouze u pozitivních vzpomínek. Studie byla motivovaná snahou přetížit oblasti mozku zodpovědné za prostorovou představivost (hipokampus). Tato část mozku je totiž také využívána optickoprostorovým náčrtníkem (jednou z komponent Baddeleyho modelu paměti). Pokud se hipokampus v průběhu vybavování vzpomínek přetíží, mělo by dojít ke snížení množství informací, které je optickoprostorový náčrtník schopen dodat, a tím i ke snížení emoční valence vzpomínek.

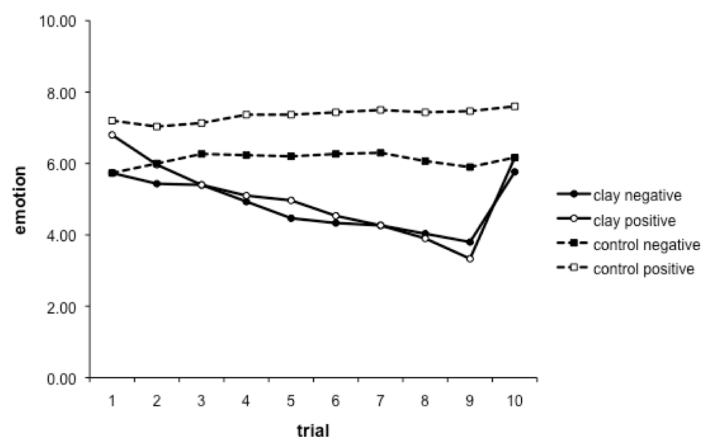


Fig. 25: Postupné snižování emoční valence vzpomínek při úkolu modelování z hlíny. Obrázek převzat z [59].

Rozhodla jsem, se, že budu zpracovávat tutéž vzpomínku jako v předchozím experimentu, abych mohla rozlišit mezi účinkem různých modelovacích cvičení. Vyráběla jsem tentokrát z hlíny krychličky. Zpočátku jsem bez omezení sledovala své ruce, přičemž jsem pociťovala prakticky to samé co při experimentu s vyráběním kuliček. Monotónní rukodělná činnost dobře podporovala vyvolávání a upevňování vzpomínek, avšak nepozorovala jsem žádný efekt na jejich emoční valenci.

Následně jsem krychličky vyráběla pod stolem, případně jsem se záměrně vyhýbala pohledu na své ruce. Tato činnost byla na soustředění již výrazně náročnější než předchozí cvičení s kuličkami i krychličkami. Výroba krychliček je totiž obtížnější pro prostorovou představivost než výroba kuliček. Cítila jsem, jak mi pozornost odbíhá od vzpomínky. Moji pozornost zaměstnávala snaha zrekonstruovat si vyráběný předmět, jako bych jej očima viděla uvnitř své hlavy. Cítila jsem, že vzpomínaný prožitek již není tak silný, ale tento pocit jsem měla jen během výroby krychličky. Když jsem v rámci cvičení například nabírala hlínu pro výrobu další krychličky, tak se vzpomínka částečně oživovala. V okamžiku, kdy jsem začala modelovat další krychličku, tak se vzpomínka opět utlumila. Tento experiment jsem zkusila i s vyráběním malých pyramid a výsledek byl stejný.

Z experimentu pro mne vyplývá ten závěr, že když člověk naplno zapojí mozkové centrum pro prostorovou představivost, tak optickoprostorový náčrtník nemá kapacitu dodávat vzpomínky v původní živosti a s původní emoční valencí. Tento efekt je však pouze krátkodobý (ve shodě s původní studií), což je podle mého názoru způsobeno odvedením pozornosti od vzpomínaného prožitku. Necítila jsem, že by to mělo efekt i po ukončení cvičení. Toto cvičení je tak vhodné spíše pro vyrovnaní se s určitou situací krátce po jejím prožitku či ve stavech panické ataky, ale nehodí se pro dlouhodobé vyrovnávání se s tíživou vzpomínkou.

10.4 Experiment s otiskem vzpomínky na základě opětovně vybaveného pohybu

Při své práci jsem se dostala do bodu, kdy jsem měla potřebu pustit se do tvorby, při níž nebudu zobrazovat prožitek, ale použiji hmotu hlíny jako médium, do kterého otisknu pohyby, jež si pamatuji přímo z dané vzpomínky. Otisk by pak měl stačit k tomu, abych nad danou věcí přestala uvažovat.

Aby to dávalo smysl, je potřeba větší množství hlíny, abych se v ní mohla bez omezení pohybovat, a proto jsem si nechala namlít takové množství, jímž bych vyskládala prostor, kde se vzpomínka odehrávala. Ve své paměti jsem měla v tu dobu kolem pěti nedobrovolných vzpomínek a z nich jsem tedy zvolila tu, která byla naprosto nejméně prostorově náročná.

Šlo o vzpomínku, ve které jsem se pohybovala na lavičce. Pro tento experiment jsem se svlékla donaha, protože jsem měla pocit, že jakýkoliv otisk oblečení by věrohodnost vzpomínaného prožitku zničil, jelikož oblečení, které jsem měla na sobě v ten den, již nevlastním. Navodila jsem si pocit spojený s danou vzpomínkou a začala opakovat pohyby, které si z oné vzpomínky pamatuji (viz Fig. 26). Překvapivě se hned na začátku ukázalo, že je velice těžké se v masě hlíny soustředit na svoje nitro. Materiál a kontakt s ním byl velice rozptylující. Hlína se lepila a vydávala mlaskavé zvuky, jak z ní vlivem mého pohybu unikal vzduch. Další problém pramenil z nekonzistentně připravené hlíny, která přestože byla velice měkká, některé její části vzdorovaly mému pohybu více než jiné. I u dobře připravené hlíny jsem měla spíše pocit zápasu s ní, než že by se mi lehce poddávala. Po dobu celého experimentu jsem se nedostala do rozpoložení, kdy bych se mohla nerušeně oddávat své vzpomínce, natož nad ní jakkoliv uvažovat. Problematický pro mne byl i výsledek pohybu. Prohlížela jsem si tu hromadu hlíny, ve které tu a tam zůstal jasnější otisk mého těla, a tato obrovská masa byla v jasném rozporu s mým zážitkem. Esteticky mě posouvala pomocí asociací k úplně jiným vzpomínkám a bylo těžké i v rámci zpětného pozorování toho, co zbylo, se ve vzpomínce pohybovat. Původně jsem práci plánovala odlít do sádky, ať by vzniklo cokoli, ale výsledná hromada pro mě byla příliš abstraktní a nekompatibilní, takže jsem se rozhodla ji neodlévat. Při tomto experimentu jsem si ovšem uvědomila, jak důležité je, aby z činnosti vznikl nějaký artefakt, ke kterému by se člověk mohl vracet při potřebě si vzpomínku opět vyvolat.



Fig. 26: Experiment s vybavením si vzpomínky na základě zapamatovaného pohybu.

10.5 Experiment s modelováním práce v hlíně související se vzpomínkou

Jako další experiment jsem se rozhodla vymodelovat drobnou práci v hlíně inspirovanou tou samou vzpomínkou, kterou jsem zpracovávala v předchozích pokusech. Když jsem při modelování sledovala své ruce, cítila jsem částečné zaneprázdnění myslí tím, jak jsem se snažila vytvořit kýžený tvar. Nebylo to tak intenzivní, jako když jsem předtím vyráběla krychličky pod stolem, takže jsem u toho mohla nad danou vzpomínkou přemýšlet. Myšlenkami jsem byla víc v minulosti než při ostatních pokusech, protože jsem měla pocit, že to, co jsem dělala, mělo souvislost a návaznost s tím, nad čím jsem přemýšlela. Začala jsem více vzpomínat na to, jak daný člověk v dané situaci vypadal, co měl a neměl na sobě, jak jsem vypadala já atd. Dostala jsem chuť prozkoumat další souvislosti, abych tok svých myšlenek nějak podepřela a v hlavě se mi vzpomínka prolнула s aktuálními poznatky. Našla jsem své fotografie z daného období a v aplikaci *Google Street View* jsem vyhledala pohled na místo, kde se vzpomínka odehrávala. Přemýšlela jsem, jak to dopadlo, proč to tak dopadlo. Toto rozjímání nad prací, které je spojené s manuální činností, na mne mělo daleko větší účinek, než když jsem nad vzpomínkou jenom volně přemýšlela. Zároveň jsem pozorovala určitou změnu perspektivy, v níž se mi vzpomínka vybavovala. Díky tomu jsem vzpomínku vnímala s větším nadhledem, a tím pádem se mi dařilo vzpomínku lépe logicky analyzovat.



Fig. 27: Modelovaná práce vzniklá na základě vzpomínky a 3D tisk připravený pro odlití do bronzu.

Při pohledu na místo, kde se vzpomínka odehrávala, pomocí *Google Street View* jsem si všimla lavičky, která byla pro vzpomínku klíčová. Rozhodla jsem se ve cvičení poodstoupit k dalšímu kroku – z práce v hlíně vytvořit trvalý artefakt. Artefakt jsem oskenovala a následně vytiskla v PLA plastu na 3D tiskárně. Na internetu jsem našla 3D model dané lavičky a i ten vytiskla v příslušném poměru (viz Fig. 27). Následně jsem celou práci nechala převést do bronzu.

Během celého tohoto procesu – což byla déletrvající činnost – se mi vzpomínka opakovaně vybavovala a docházelo k jejímu znovuoživení. S tím, jak jsem ke vzpomínce dohledávala další realie, jsem dospěla do momentu, kdy jsem měla pocit, že jsem ve své práci vyjádřila vše, co si pamatuji, a už jsem k dané situaci neměla co dodat. Tak jako jsem dříve měla nutkání sepisovat beze zbytku všechny detaily, které se vzpomínkou souvisely, tak nyní je pro mne důležité beze zbytku modelovat.

Tehdy byla pro mne vzpomínka zcela vyčerpaná a přestala se mi samovolně vybavovat jako vzpomínka nedobrovolná. Jestliže jsem později v přítomnosti zavedla o nějaké vodítko, při kterém se mi tato vzpomínka dříve vybavovala, tak nyní se mi nevybavují drobné detaily (které jsem si dřív pamatovala, protože jsem mívala pocit, že na každém z nich záleží), ale pouze celkový výsledek celé situace, který jsem brala jako cosi uzavřeného, co jsem neměla potřebu znovu obnovovat, protože jsem se z toho poučila.

Díky vzniklému artefaktu mám však možnost zpětného ohlédnutí, kdybych si vzpomínku znovu potřebovala obnovit; vím, že všechny aspekty dané vzpomínky jsou v práci uloženy. Mohu se podívat na svoji práci a oživit si vzpomínku skrze ni. Ale pokud se o to pokusím, už mi vzpomínka nepřináší tak extrémní emocionální reakci jako dříve – je to událost, kterou vnímám jako odžitou. Z práce se tedy stal svého druhu suvenýr, který skýtá nádech daných emocí, které však již nejsou tak syrové jako původně. Domnívám se, že důležitou součástí tohoto procesu je radikální upřímnost sama k sobě, bez níž by k dlouhodobé transformaci vzpomínky pravděpodobně nedošlo.

Během procesu modelování se postupně přesouvám od nasycení epizodickou pamětí do fáze, kdy začnu vnímat spíše materiál a tvorbu samotnou. V této fázi se tlumí emoční náboj

znovuprožívané vzpomínky a samotná tato činnost má pozitivní efekt na moji náladu, a dokáže tak tlumit negativní emoce spojené s některými vzpomínkami [59].

10.6 Experiment s prací vzniklou na základě vybavování vzpomínky s využitím modelování přímo v sádře

Další příklad práce vzniklé na základě nedobrovolné vzpomínky je drobná plastika *Summertime sadness* (viz Fig. 28). Byla jsem již ve čtvrtém měsíci těhotenství, když se mi začaly vracet vzpomínky na dětský letní tábor. Nikoliv jedna ucelená konkrétní vzpomínka, ale vizuální střípky. Rozhodla jsem se, že se tedy nechám těmito fragmenty vést, a byla jsem zvědavá, k čemu mě přivedou. Začala jsem pracovat se sádrou a nalévat z ní desky, které jsem kvůli pevnosti prokládala jutou. V mé představě se objevoval stan. Stan, ve kterém jsem trávila každé léto čtrnáct dní na dětském táboře – od svých čtyř let až do šestnácti. Část mé rodiny tam jezdila jako vedoucí, takže mě tam tolerovali i přes můj věk, který byl nižší než jiných dětí.

Během této mechanické práce jsem tedy na tento stan myslela. Vybavila se mi vzpomínka, jak jsem v něm zažívala první letní lásky a s nimi spojenou „skoro“ nevinnou erotiku, ze které dívka nic nemá. A tím, že jsem chvíli předtím pracovala na sérii svých mileneckých prací, jsem ihned nabyla dojmu, že právě kvůli tomuto se mi to začalo vybavovat. Jelikož nemám ráda plýtvání materiálem, ze zbylé stržené sádry, jež mi zbývala po jednotlivých deskách „stanu“, jsem začala utvářet rukou mačkané tvary, figurky. Tyto figurky někdy čekají až několik let na svoje vhodné použití.

Inspirovala jsem se tím, co mi přicházelo na mysl ve spojitosti s děním ve stanu. Polibky a první seznámení s mužským tělem, vzájemné svěřování se s mou letitou spolutábornicí Kačkou, usínání ve spacáku za bubnování deště, vyhánění škvara a strach, že mi vleze do ucha. Po chvíli se dokonce objevil výjev, který se ve stanu udál o mnoho let později – a navíc v úplně jiném stanu na jiném místě. Výjev, na nějž nejsem vůbec pyšná a dlouho jsem si ho vyčítala.

Dokončila jsem stan a natřela ho. Ihned jsem viděla ten správný odstín zelené na vchodovou celtu a žluté barvy na střechu. Prošla jsem si, co jiného mi ještě při práci pod rukama vzniklo. Z rychlých tvarů a hmatének jsem vybrala tu, již jsem v danou chvíli považovala za nejrelevantnější – ruku držící mužský úd. A postavila jsem ji do stanu. Chtěla jsem také ruku barevně pojednat, protože se do stanu nehodila. Netušila jsem jak, a tak jsem celou práci na čas odložila stranou.

Po pár týdnech jsem si nafotila svou ruku a fotografii jsem přenesla na malou sádrovou ruku. Práce s fotografií ve mně probudila zvědavost, a tak jsem začala pátrat po starých fotografiích z těchto táborů. Našla jsem jen pár fotek, ale změnilo se tím moje nahlížení na tuto práci. Z fotografií bylo evidentní, že stan byl jiný typ, než jsem zrekonstruovala po paměti. Stále to byl stan ve tvaru písmene „A“, ale celta ze střechy sahala až na zem, kde byla přikolíkovaná. Já však vyrobila malý stan do písmene „A“ i s bočnicemi.



Fig. 28: Práce Summertime sadness (2022).

Tato drobnost mě deprimovala pár dalších týdnů, kdy jsem bojovala s dilematem, jestli práci nechat, jak je, nebo jestli ji předělat. Najednou jsem cítila, že sádrový stan neladí s mým zážitkem, že se snižuje korespondence dané vzpomínky a že je to, jako bych ve své práci lhala sama sobě. Vzpomínky totiž nejsou jako video nebo fotka. Často obsahují details, které přibýly až v okamžiku jejich vybavení (ať už vědomě, nebo nevědomě) [13]. Překonala jsem svou lenost, stan jsem rozřezala a začala desky skládat znovu, do jiného tvaru. Dokončila jsem ho. Znovu jsem do něj usadila drobnou, teď už polychromovanou ruku. Najednou mi to celé přišlo nesmírně vulgární, a tak mě napadlo, že mohu přidělat vchodové dveře – tak aby se na ruku s údem dalo koukat jen škvírou mezi sádrovými celtami.

I po dokončení dveří jsem stále měla pocit, že dílu něco chybí, a tak jsem na celtu připsala text o svém nedostatku sebevědomí z těch let. Byl to můj současný pohled na své minulé já. Při psaní textu mi došlo, o čem tato práce je. A tak jsem text dopsala podle nově rozpoznané vzpomínky. Ten stan byl dějištěm tajného vztahu někoho z rodiny. Jako malá jsem se snažila uprostřed noci dostat k tomuto příbuznému do stanu a on mě tam nechtěl pustit. Tento stan byl stejný, jaký jsem obývala i já. Skrze pootevřenou škvíru zipu, který jsem stačila otevřít, než mi byla zaražena ruka, jsem zahlédla cigarety. U nás v rodině však nikdo nekouřil, a přestože jsem situaci nechápala, měla jsem pocit, že je s těmi cigaretami spojeno něco špatného, něco tajemného. Až po letech, když jsem byla starší, vyšlo všechno najevo. Mluvilo se o tom, ale stejně se to ve mně dusilo. Období, kdy jsem začala mít tyto vzpomínky na dětský tábor, bylo rovněž obdobím, kdy jsem kvůli svému těhotenství začala řešit i rodinné vazby. Nyní – snad i díky exterminaci této vzpomínky – se mi nesmírně ulevilo. Tento úlevný efekt tedy není omezen jen na práci s hlínou, ale lze jej docílit i při práci s jinými materiály – ovšem pouze pokud je minimalizována práce s nástroji a dochází k přímému kontaktu s materiálem.

10.7 Další práce s využitím modelování a znovuvybavování vypomínky a pozorování zpětného pohledu – práce *Hra*

Hru jsem začala zpracovávat v roce 2020, když jsem týden hlídala svoje mladší sestřenice (v té době sedm a devět let). Během pobytu se mi vybavovala jedna vzpomínka z mého dětství, z doby, když mi bylo jedenáct let a mé sestře devět. V té době jsem se začala zajímat o své tělo, včetně pohlavních orgánů. Vzpomínka se týkala okamžiku, kdy jsem do svých zjištění zasvětila i mladší sestru.

Dlouho jsem se za tuto vzpomínku styděla; měla jsem ji uloženou někde hluboko v paměti a přála si na ni zapomenout. Věděla jsem o tom jen já, má sestra a panenka Barbie. Snad právě kvůli věku sestřenic se mi vzpomínka po dlouhých letech vybavila.

Během pobytu jsem zrovna pracovala na větší sochařské práci pro svou první samostatnou výstavu a s dětmi se dalo v tvorbě pokračovat jen s velkými obtížemi; chtěly mi stále pomáhat a nemohla jsem se koncentrovat. Abych je nějak zabavila, začala jsem s nimi modelovat alespoň z moduritu. Nebrala jsem to nijak moc vážně, spíš jsem se jen tak bavila. Vymodelovala jsem jednu figurku, která se díky vlastnostem moduritu zvláštním způsobem zbortila – schoulila. Vymodelovala jsem druhou figurku, a ta se také zdeformovala. Když jsem na to hleděla, přišlo mi, že jedna figurka působí poněkud odevzdaně, a vzpomněla jsem si znovu na onu vzpomínku z dětství. Domodelovala jsem jedné figurce do ruky panenku Barbie a dotvořila jim můj dlouhý cop a mikádo, v určitém věku typický účes mojí sestry.



Fig. 29: *Práce Hra* (2020).

Sestřenice mezitím vytvořily svoje zvířátka a předměty z moduritu jsme upekly v troubě, aby se vypálily. Pozorovala jsem své dvě figurky a pořád jsem měla velmi znepokojivý pocit a výčitky svědomí. Všichni ostatní by viděli jenom dvě figurky.

Když jsem se na ně znovu dívala, dovybavily se mi detaily spojené se vzpomínkou, například náš pruhovaný rozkládací gauč. Ten jsem vymodelovala v negativu v hlíně a odlila do sádry.

Polychromovala jsem ho, ale situaci to stále nevystihovalo. Pořád jsem z toho necítila, jak moc jsem se styděla. Situace se změnila až v okamžiku, kdy jsem drobnou práci vzala a svařila si na ni kovový poklop, který jsem nechala zasklít. Na sklo jsem napsala „Hra“, ale v šifrované abecedě, kterou jsme si vytvořili na základní škole (viz Fig. 29). V tu chvíli to vystihovalo úplně všechno a já jsem byla připravená začít o vzpomínce mluvit se svou sestrou. Překvapilo mne, že ona vzpomínku nebrala tak traumaticky, jako jsem ji brala já.

11 Shrnutí

Lidská paměť je stěžejní součástí vědomí, která významným způsobem ovlivňuje naše každodenní rozhodování i interpretaci minulosti. Její nespolehlivost a selektivnost je trvalou motivací pro její externalizaci v jiných médiích, ať už ve formě literární, pomníkové, či nejnověji v paměti počítačů. Ovšem snaha uchovávat vzpomínky je stejně stará jako snaha je upravovat, vymazávat či rozličně interpretovat. Přetváření vzpomínek nemusí být jen projev snahy sladit minulost s naším aktuálním osobním nebo kolektivním přesvědčením; může jít i o prostředek, jak se vyrovnat s vtíravými vzpomínkami, které samovolně zaměstnávají naši mysl.

V této práci jsem prozkoumala jednak možnosti externalizace autobiografických vzpomínek v sochařském médiu, jednak schopnost sochařské práce napomoci při vyrovnávání se s tíživými, nedobrovolnými vzpomínkami. Moje zkušenosti z praktických experimentů, výsledky bádání v oblasti neurovědy i arteterapie a reflexe některých sochařů a sochařek naznačují, že trojdimenzionální a „pomalé“ médium sochy skutečně má k práci s pamětí specifické předpoklady. Zároveň mají výsledné sochy schopnost působit na diváky a pomoci jim vyvolávat vlastní vzpomínky a rozjímat nad nimi.

V rámci této disertace jsem vyzkoušela několik odlišných přístupů při zaznamenávání autobiografických vzpomínek v sochařském médiu. Zjistila jsem, že otisk a vzpomínání na pohyb, který byl učiněn ve vzpomínce, je pro mne příliš abstraktní na to, aby se socha stala úložištěm mých vzpomínek. Při tomto přístupu si vybavuji spíše proces vzniku práce a chybí mi vizuální vodítka k tomu, abych si vzpomínku znovu vybavila. Sádrový odlitek, do kterého jsem vkládala naděje pro jeho schopnost přesně kopírovat originál, dokáže vzpomínku dobře absorbovat, ale jen na doplnění práce, která už obsahuje vodítka pro vybavení určitých vzpomínek (viz práce *Lilith*). V tomto případě se totiž přidáním odlitku zvyšuje moje vnímání korespondence vzpomínky s realitou. Odlitek sám o sobě však tímto způsobem nosný není – působí inertně a prázdňě.

Pozorování z mé vlastní sochařské tvorby ukazují, že je skutečně možné se zbavit nedobrovolné vzpomínky a významně ovlivnit její emoční valenci. Míra abstrakce vznikajícího díla přitom není významným faktorem. Důležitá je kromě déletrvající manuální činnosti i spojitost modelovaného předmětu se vzpomínkou (v kontrastu s obecným cvičením) a také fakt, že z této činnosti vznikne trvalý artefakt.

Zobrazování vzpomínek v soše používám zhruba deset let (tj. i mimo rámec doktorského projektu), což mi umožňuje zhodnotit, jakým způsobem se v delším časovém horizontu proměnily moje potřeby v souvislosti s ukládáním vzpomínek. Podle mého pozorování je zásadním faktorem při zpracování vzpomínek využití modelování. Tento přístup vedl k prakticky úplnému potlačení mého dřívějšího obsedantního zapisování každodenních zážitků. Moje psaní se proměnilo do podoby jen velice vzácně psaných krátkých poznámek, do kterých později nahlížím v případě, že danou vzpomínku zpracovávám. V určitém životním období se mi vybavovalo velké množství nedobrovolných vzpomínek – a ty se po důkladném zpracování v soše objevují stále řidčeji. Také cítím, že pokud zpracuji vzpomínku propojenou s nějakým obecným problémem, například nedůvěrou v určitou schopnost, strachem z odmítnutí, kolektivní komunikací atd., nemám už pak většinou potřebu zpracovávat další vzpomínky spojené se stejným problémem, protože tento typ vzpomínek už pro mne přestane být intruzivní.

Ne všechny práce, které dělám, se týkají zpracovávání nedobrovolných vzpomínek. Uvědomuji si, že účelem umění není jen nějaká terapie. Umění je však velice intuitivní a osobní

záležitost, a proto se už kvůli své povaze a svým potřebám nevyhnu tomu, že je součástí umění občas i terapie.

Když následně některé z těch prací, které podle mého názoru jsou vhodné i pro širší publikum, vystavuji a lidé se mne na ně ptají, nemám problém o zážitcích v nich uložených hovořit. V ten moment už pro mne nepředstavují nic palčivého. Mnohdy tyto práce ani nevyžadují autorský komentář, protože diváci v nich vidí symboly, které jim vyvolávají jejich vlastní asociace, jak je u umění běžné. Stejně jsem ale vždy překvapená, když za mnou přijdou cizí lidé, kteří mi vypráví svoje tíživé zážitky, aniž by věděli, proč jsem dané dílo vytvořila. Mám radost, když mi někdo řekne, že interakce s mou prací je úlevná i pro něj.

Moje experimenty mají samozřejmě omezenou statistickou validitu, protože jde o subjektivně získané poznatky jedné osoby. Nepředpokládám, že každý, kdo by zopakoval moje pracovní postupy, by došel ke kýženému výsledku. Ale pokud se člověk tímto tématem důkladně zabývá a přidá k tomu i dlouhodobou manuální činnost, tak věřím, že to na něj alespoň krátkodobý vliv bude mít.

Věřím také, že moje závěry mohou sloužit jako vodítko pro budoucí výzkum v této oblasti. K tomu ale bude potřeba i další rozvoj vhodných diagnostických metod, aby bylo možné pozorovat dané efekty s objektivní přesností.

12 Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. V rámci rešerše literatury jsem použila model ChatGPT pro vyhledávání vhodných zdrojů citací umělců týkajících se využívání autobiografických vzpomínek v jejich tvorbě. Po validaci odpovědí jsem ale většinu zdrojů musela vyřadit, protože nebyly relevantní mému tématu. Modely umělé inteligence jsem nevyužívala při psaní nového textu.

MgA. Kateřina Komm

13 Výstavy, na kterých byly práce z disertačního projektu vystaveny

Viteál, Galerie Jilská 14, Praha, 2021 (samostatná výstava)
In vivo, galerie Emila Filly v Ústí nad Labem, 2021 (skupinová výstava)
Pars pro toto, Rabasova galerie, Rakovník, 2021 (skupinová výstava)
Rozcestí erotiky a spirituality, divadlo Komedie, 2022 (společná výstava s Michalem Nagypálem)
Narovnám záda, prorazím strop, Slaný, 2022 (skupinová výstava)
V tuhle chvíli jsi dítě, galerie (A)VOID, Praha, 2023 (samostatná výstava)
Sculptura #1, Gare Maritime, Brusel, 2023 (skupinová výstava)
Srdce je chrám, Císařská konírna Pražského hradu, 2024–2025 (společná výstava s Ivanem Pinkavou a Alenou Kučerovou)
Jaroslav Róna a jeho žáci v Portheimce, Galerie Portheimka, 2025 (skupinová výstava)

14 Seznam příloh

Příloha 1: seznam prací vytvořených v rámci praktické části práce

15 Bibliografie

- [1] Z. Benešová, *Pracovní paměť a dyslexie*, Praha: bakalářská práce, 2016.
- [2] J. Tovell, Director, *Secrets of the Saqqara Tomb*. [Film]. 2020.
- [3] C. Reader, "The Sphinx: Evolution of a Concept," *Ancient Egypt Magazine*, vol. 14, s. 34–39, 2014.
- [4] I. Charleux, "On Worshipped Ancestors and Pious Donors: Some Notes on Mongol Imperial and Royal Portraits," *National Palace Museum Bulletin*, vol. 40, s. 17–36, 2007.
- [5] B. Metasebia, "The Memory of Heroes: the Konso Experience," *Annales d'Ethiopie*, vol. 31, s. 161–177, 2016.
- [6] J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, Bloomsbury Publishing, 2019.
- [7] J. Jones, "'He punched you in the stomach with horror': the genius of Christian Boltanski," 2016. [Online]. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jul/15/genius-of-christian-boltanski>.
- [8] K. Ruchel-Stockmans, "Image and Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative," 2006. [Online]. Dostupné na: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/kasia_ruchel.htm.
- [9] A. Weiwei, "Ai Weiwei: The artwork that made me the most dangerous person in China," 2018. [Online]. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake>.
- [10] A. Cohen, "Rachel Whiteread's 'House' was unlivable, controversial and unforgettable," 2018. [Online]. Dostupné na: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>.
- [11] R. Juliao, "Galen on Memory, Forgetting and Memory Loss," in *Mental Illness in Ancient Medicine*, Brill, 2018.
- [12] H. Bergson, *Hmota a paměť* (český překlad Alan Beguivin), Praha: OIKOYMENH, 2003.
- [13] M. Conway and C. Loveday, "Remembering, imagining, false memories & personal meanings," *Consciousness and Cognition*, vol. 33, s. 574–581, 2015.
- [14] E. Tulving and D. Schacter, "https://www.science.org/doi/abs/10.1126/science.2296719," *Science*, vol. 247, s. 301–306, 1990.
- [15] S.-Å. Christianson, "Flashbulb memories: Special, but not so special," *Memory & Cognition*, vol. 17, s. 435–443, 1989.
- [16] B. Straube, "An overview of the neuro-cognitive processes involved in the encoding, consolidation, and retrieval of true and false memories," *Behavioral and Brain Functions*, vol. 8, no. 35, 2012.
- [17] B. Zhu, "Individual differences in false memory from misinformation: Cognitive factors," *Memory*, vol. 18, s. 543–555, 2010.

- [18] K. Mitchel a K. Marcia, "Source monitoring 15 years later: what have we learned from fMRI about the neural mechanisms of source memory?," *Psychological Bulletin*, vol. 135, s. 638–677, 2009.
- [19] G. Miller, "The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information," *Psychological Review*, vol. 101, s. 343–352, 1956.
- [20] A. Baddeley, "The episodic buffer: a new component of working memory?," *Trends in Cognitive Sciences*, no. 11, s. 417–423, 2000.
- [21] N. Cohen, "Preserved learning capacity in amnesia: Evidence for multiple memory systems.," *Neuropsychology of memory*, s. 83–103, 1984.
- [22] D. Willingham, M. Nissen a P. Bullemer, "On the Development of Procedural Knowledge," *Journal of Experimental Psychology*, vol. 15, s. 1047–1060, 1989.
- [23] L. Squire, "Declarative and Nondeclarative Memory: Multiple Brain Systems Supporting Learning and Memory," *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 4, s. 232–243, 1992.
- [24] R. Brown a E. Roberson, "Off-Line Processing: Reciprocal Interactions between Declarative and Procedural Memories," *The Journal of Neuroscience*, vol. 27, s. 10468–10475, 2007.
- [25] M.-H. Gagne a H. Cohen, "Interference effects between memory systems in the acquisition of a skill," *Experimental brain research*, vol. 234, s. 2883–2891, 2016.
- [26] T. Xie, T. Wang, Y. Wei a E. Ye, "Declarative memory affects procedural memory: The role of semantic T association and sequence matching," *Psychology of Sport & Exercise*, vol. 43, s. 253–260, 2019.
- [27] E. Robertson, "Memory leaks: information shared across memory systems," *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 26, s. 544–554, 2022.
- [28] J. Chen, M. Roig a D. Wright, "Exercise Reduces Competition between Procedural and Declarative Memory Systems," *Cognition and Behavior*, vol. 7, s. ENEURO.0070–20.2020, 2020.
- [29] QBI, "Where are memories stored in the brain?," [Online]. Dostupné na: <https://qbi.uq.edu.au/memory/where-are-memories-stored>.
- [30] C. Malchiodi, *Handbook of Art Therapy*, The Guilford Press, 2003.
- [31] A. Hupbach, R. Gomez, O. Hardt a L. Nade, "Reconsolidation of episodic memories: A subtle reminder triggers integration of new information," *Learning & Memory*, vol. 14, s. 47–53, 2007.
- [32] C. Higgins, "Bish-bash-bosh: how Phyllida Barlow conquered the art world at 73," 2017. [Online]. Dostupné na: <https://amp.theguardian.com/artanddesign/2017/may/09/bish-bash-bosh-how-phyllida-barlow-conquered-the-art-world-at-73?>
- [33] T. Emin, *Strangeland*, Spectre, 2006.
- [34] BBC, "BBC," 2005. [Online]. Dostupné na: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/kent/3761851.stm.
- [35] S. Hattenstone, "The Guardian," 2024. [Online]. Dostupné na: <https://www.theguardian.com/artanddesign/article/2024/may/29/the-radical-ravishing-rebirth-of-tracey-emin-i-didnt-want-to-die-as-some-mediocre-yba>.

- [36] C. Kotíková, *Louise Bourgeois: sídlo paměti*, Praha: Galerie Rudolfinum, 1995.
- [37] E. Tulving, "Episodic memory: From mind to brain," *Annual Review of Psychology*, vol. 53, s. 1–25, 2002.
- [38] E. Reese, "The Development of Autobiographical Memory: Origins and Consequences," *Advances in Child Development and Behavior*, vol. 37, s. 145–200, 2009.
- [39] S. Klein, G. T.P., L. Cosmides a R. Gabriel, "A Theory of Autobiographical Memory: Necessary Components and Disorders Resulting from their Loss," *Social Cognition*, vol. 22, s. 460–490, 2004.
- [40] M. Conway, "Memory: Autobiographical," in *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Elsevier Ltd., 2001.
- [41] A. Conway a C. Pleydell-Pearce, "The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System," *Psychological review*, vol. 107, s. 261–288, 2000.
- [42] G. Nigro a U. Neisser, "Point of view in personal memories," *Cognitive Psychology*, vol. 15, s. 467–482, 1983.
- [43] U. Knöfel, "New Letter Debunks More Wartime Myths," 12 7 2013. [Online]. Dostupné na: <https://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html>.
- [44] S. Freud, *Kryší muž a Vlčí muž* (překlad Miloš Kopal, Grada, 2022).
- [45] M. Nedeljkovic a M. Kyrios, "Confidence in memory and other cognitive processes in obsessive–compulsive disorder," *Behaviour Research and Therapy*, vol. 45, s. 2899–2914, 2007.
- [46] E. Kensinger a S. Corkin, "Two routes to emotional memory: Distinct neural processes for valence and arousal," *Proceedings of the National Academy of Sciences, USA*, vol. 101, s. 3310–3315, 2004.
- [47] E. Kimport a S. Robbins, "Efficacy of Creative Clay Work for Reducing Negative Mood: A Randomized Controlled Trial," *Art therapy*, vol. 29, s. 74–79, 2012.
- [48] T. Wong a W. Au, "Effects of tactile experience during clay work creation in improving psychological well-being," *Art Therapy*, vol. 0, s. 1–8, 2019.
- [49] S. Snir a D. Regev, "A dialog with five art materials: Creators share their art making experiences," *The Arts in Psychotherapy*, vol. 40, s. 94–100, 2013.
- [50] F. Foster, *Fear of three-dimensionality Clay and plasticine as experimental bodies*, London, Routledge, 1997.
- [51] O. E. Jonathan a T. Gurayah, "Therapeutic implications of clay palm press ceramic art practice," *Cogent Arts & Humanities*, vol. 12, no. 1, s. 2442833, 2024.
- [52] M. Proust, *Hledání ztraceného času* (překlad Prokop Voskovec a Jiří Pechar), Rybka publishers, 2020.
- [53] D. Berntsen, "Involuntary Autobiographical Memories," *Applied Cognitive Psychology*, vol. 10, s. 435–454, 1996.
- [54] D. Spence, "12 - Passive remembering," in *Remembering reconsidered. Ecological and traditional approaches to the study of memory*, New York, Cambridge University Press, 1988, s. 311–325.
- [55] J. Mace, "Priming involuntary autobiographical memories," *Memory*, s. 874–884, 2010.

- [56] L. Watson, D. Berntsen, W. Kuyken a E. Watkins, "The characteristics of involuntary and voluntary autobiographical memories in depressed and never depressed individual," *Consciousness and Cognition*, vol. 21, s. 1382–1392, 2012.
- [57] C. Brewin, J. Gregory, M. Lipton a N. Burgess, "Intrusive Images in Psychological Disorders: Characteristics, Neural Mechanisms, and Treatment Implications," *Psychological review*, vol. 117, no. 1, s. 210–232, 2010.
- [58] C. Guichard, Director, *Louise Bourgeois*. [Film]. 2008.
- [59] A. Dalebroux, T. Goldstein and E. Winner, "Short-term mood repair through art-making: Positive emotion is more effective than venting," *Motivation and Emotion*, vol. 32, s. 288–295, 2008.
- [60] T. Agren, "Human reconsolidation: A reactivation and update," *Brain Research Bulletin*, vol. 105, s. 70–82, 2014.
- [61] E. James, M. Bonsall, L. Hoppitt, E. Tunbridge, J. Geddes, A. Milton a E. Holmes, "Computer Game Play Reduces Intrusive Memories of Experimental Trauma via Reconsolidation-Update Mechanisms," *Psychological Science*, vol. 26, s. 1201–1215, 2016.
- [62] G. Asmundson, M. Fetzner, L. Deboer, M. Powers, W. Otto a J. Smits, "Let's get physical: a contemporary review of the anxiolytic effects of exercise for anxiety and its disorders," *Depression and Anxiety*, vol. 30, s. 362–373, 2013.
- [63] O. Herreras, "Local Field Potentials: Myths and Misunderstandings," *Frontiers in Neural circuits*, vol. 10, s. 00101, 2016.
- [64] K. Miller, D. Hermes a N. P. Staff, "The current state of electrocorticography-based brain–computer interfaces," *Journal of Neurosurgery*, vol. 49, no. 1, 2020.
- [65] H.-Y. Chen, A. Gilmore, S. Nelson a K. McDermott, "Are There Multiple Kinds of Episodic Memory? An fMRI Investigation Comparing Autobiographical and Recognition Memory Tasks," *The Journal of Neuroscience*, vol. 37, s. 2764–2775, 2017.
- [66] W. Klimesch, "EEG alpha and theta oscillations reflect cognitive and memory performance: a review and analysis," vol. 29, s. 165–169, 1999.
- [67] G. Kaimal, H. Ayaz, J. Herres, R. Dieterich-Hartwell, B. Makwana, D. Kaiser a J. Nasser, "Functional near-infrared spectroscopy assessment of reward perception based on visual self-expression: Coloring, doodling, and free drawing," *The Arts in Psychotherapy*, vol. 55, s. 85–92, 2017.
- [68] E. Jungnickel, L. Gehrke, M. Klug a K. Gramann, "Chapter 10 - MoBI—Mobile Brain/Body Imaging," *Neurergonomics*, Vols. 59–63, 2019.
- [69] O. Jonathan a T. Gurayah, "Therapeutic implications of clay palm press ceramic art practice," *Cogent Arts & Humanities*, vol. 12, s. 2442833, 2025.
- [70] J. Andrade, S. Bosworth a S.-J. Baugh, "Effect of clay modelling on vividness and emotionality of autobiographical memories," *Journal of Experimental Psychopathology*, vol. 3, s. 146–157, 2011.

Příloha 1

Dokumentace praktické části disertační práce

1. Cor est templum sacrum

Beton, 250x360x220 cm, 2020-2021





2. Hlavně že je teplo kočičko
20x20x30 cm, sádra, listí, karton, 2021



3. Hra

24x20x19 cm, *sádra, sklo, kov*, 2020



4. Childbed

30x20x75cm, *sádra, kámen*, 2023



5. Josef a Božena

20x20x60 cm, sádra, dřevo, 2022



6. Just be a friend

60x40x200, sádra, 2020



7. Kde jsi byla?

25x25x20 cm, keramika, 2021



8. Klín klínem

Cca 200x150x350 cm, beton, 2021



9. La Vierge à l'enfant

15x10x40 cm, varianta 2, bronz, 2024



10. Lilith

50x50x30 cm, sádra, 2023



11. Nechtěla jsem to

16x9x20 cm, směs porcelánu a keramické hlíny, 2021



12. Plaster sacks

20x20x30 cm, sádra, 2021



13. Pulpito
46x50x45 cm, sádra, 2020



14. Punčoška
70x50x300 cm, sádra, 2020



15. Relikvie

40x40x30 cm, sádra, kůže, vlasy 2020



16. Rod mužský životný

100x70x200 cm, sádra, 2021



17. Sternum

83×100×16 cm, sádra, 2020



18. Summertime sadness

45x25x28 cm, sádra, 2022



19. Úzkost

13x15x32 cm, sádra, 2021



20. Vanished gemini

25x35x75 cm, sádra, 2022



21. Ztraceno v překladu
140x100x120 cm, sádra, 2022



22. Jsou moc dobrý, řekla a nacpala si růži do úst
20x15x25 cm, 3D tisk/bronz, 2025, rozpracováno

