Slovenská zdravotnícka univerzita v Bratislave
Fakulta zdravotníckych a špecializačných štúdií
Katedra psychiatrie

Arteterapia v psychiatrii

Písomná práca k špecializačnej skúške z psychiatrie

(doplnená verzia z júna 2009)

Apríl 2008

MUDr. Miroslav Grohol
Psychiatrické oddelenie
NsP Sv. Jakuba, n.o., Bardejov

OBSAH

ÚVOD 5

1 HISTÓRIA ARTETERAPIE 7

1.1 OD MORÁLNEJ LIEČBY K UMENIU ŠIALENÝCH 7
1.2 ARTETERAPIA V USA A VEĽKEJ BRITÁNII 13
1.2.1 USA 14
1.2.2 Veľká Británia 15
1.3 VÝVOJ ZÁUJMU O UMENIE DUŠEVNE CHORÝCH V EURÓPE 17
1.4 ARTETERAPIA V ČECHÁCH A NA SLOVENSKU 20
1.4.1 Vývoj odboru 20
1.4.2 Dejiny českej a slovenskej arteterapie v psychiatrii (prehľad literatúry) 21
1.4.3 Súčasný stav arteterapie na Slovensku 24

2 DEFINÍCIA A VYMEDZENIE POJMU ARTETERAPIA 26

2.1 UMENIE + TERAPIA = ? 26
2.2 PRODUKT VS. PROCES 30
2.3 BUDÚCNOSŤ ARTETERAPIE 33

3 FORMY, CIELE, TECHNIKY ARTETERAPIE 34

3.1 FORMY ARTETERAPIE 34
3.2 FUNKCIE A CIELE ARTETERAPIE 34
3.3 VÝTVARNÉ MATERIÁLY A MÉDIÁ 35
3.4 TECHNIKY A METÓDY ARTETERAPIE 36

4 TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ ARTETERAPIE 39

4.1 TRADIČNÉ – PSYCHOTERAPEUTICKÉ VÝCHODISKÁ 39
4.1.1 Psychodynamické prístupy v arteterapii 39
4.1.2 Humanistické prístupy v arteterapii 50
4.1.3 Arteterapia a kognitívne-behaviorálna terapia 51
4.1.4 Na riešenie zamerané a naratívne prístupy 53
4.1.5 Vývinová arteterapia 54
4.1.6 Systemická a rodinná arteterapia 59
4.1.7 Multimodálna a expresívna terapia 60
4.2 INÉ POHĽADY NA ARTETERAPIU 63
4.2.1 Prehľad teórií umenia 64
4.2.2 Dejiny umenia a umelecká kritika 65
4.2.3 Kreativita 72
4.2.4 Fylogenéza a ontogenéza výtvarnej tvorby (výrazu) 117
4.2.5 Umenie z pohľadu etológie 154
4.2.6 Arteterapia a neurovedy 157

5 ARTETERAPIA V PSYCHIATRII 207

5.1 ARTETERAPIA A VEDA 207
5.2 ARTETERAPIA AKO LIEČEBNÁ METÓDA 209
5.2.1 Predpokladané mechanizmy účinku arteterapie 209
5.2.2 Výskum účinnosti arteterapie 211

5.3 ARTETERAPIA AKO DIAGNOSTICKÁ METÓDA 213
5.3.1 Projektívny aspekt tvorby (projekcia, interpretácia, symbol)..... 213
5.3.2 Symbolizmus v umení 220
5.3.3 Diagnostický potenciál výtvarnej tvorby 222

ZÁVER.....232

LITERATÚRA.....234

ZOZNAM ZDROJOV ILUSTRÁCIÍ.....252

OBRAZOVÁ PRÍLOHA.....258

ÚVOD

„Proces tvorby možno pokladať za najzákladnejšiu komponentu vesmíru.“
Nancy Andreasenová

Arteterapia nie je iba metóda. Je to samostatná disciplína, ktorá sa historicky vyvíjala na rozhraní psychoterapie a umenia. Má celosvetovo širokú členskú základňu, združenú do národných i nadnárodných inštitúcií. Jej teoretické východiská sa postupne rozširujú. Jej prax je kompatibilná s vedeckými aj humanistickými princípmi. Má svoj výskum, má metódy práce, vždy je ale orientovaná na pomoc človeku. Pôsobí nielen na poli psychiatrie, ale takisto školstva, špeciálnej pedagogiky, sociálnej práce, rehabilitácie, resocializácie. Arteterapia sa stále vyvíja a v súčasnosti sa zameriava na validizáciu svojich postupov.

Súčasný koncept arteteterapie je do značnej miery anglo-americký. Zámorské terapeutické nadšenie súviselo pravdepodobne s implantáciou psychoanalytických teórií a vyústilo v r.1964 k vytvoreniu arteterapeutickej spoločnosti vo Veľkej Británii a v r.1969 v USA. Počas takmer polstoročia jej existencie ako samostatnej profesie v týchto krajinách sme mohli paralelne zaznamenať enormný pokrok celosvetovej psychiatrie, zvlášť na poli psychofarmakológie a na poli moderných zobrazovacích metód. Rozmach virtuálnej reality je naproti tomu sprevádzaný potrebou pátrania po zmysle, a preto nevyhnutne oživením záujmu o umenie a evolučné témy. Sme svedkami rastúceho záujmu neurovied o témy v minulosti vyhradené humanitným odborom a transformácie konceptov štrukturalizmu, na ktorých základe sa psychiatria, rovnako ako záujem o tvorbu duševne chorých, v 20. storočí vyvíjali. Súčasťou týchto premien je potreba profilizácie nových odborov, spravidla na interdisciplinárnej úrovni, ako je to u paleoarteológie, ktorá chce k evolúcii ľudského druhu pristupovať cez štúdium umenia, alebo neuroestetiky, ktorá je aplikáciou neurovedeckých poznatkov do oblasti estetiky, alebo výtvarnej tvorby konkrétne.

V domácej psychiatrickej literatúre je arteterapii venovaná pomerne malá pozornosť. Príspevky do časopisov sa objavujú ako lastovičky nadšených jednotlivcov už najmenej štyridsať rokov. Do súčasnosti však nebola vydaná žiadna koncízna monografia, ktorá by zachytávala teoretický rámec arteterapie.

Ciele

Mojím osobným cieľom je predostrieť prácu ktorá môže slúžiť ako orientačný zdroj v tomto odbore a vypĺňa preto existujúcu informačnú medzeru, no zároveň reflektuje prudký vývoj príbuzných odborov a ponúka inšpiráciu pre ďalší rozvoj. Pokojne by sme túto prácu mohli nazvať aj „Arteterapia – časť prvá: teoretické základy“. Teoretické zameranie je výrazné. Dôvodom je práve to, že informačne kazuistický prístup, ako ho nazval v predslove k Šickovej-Farbrici *Základom arteterapie* Jan Slavík[1], historicky zlyhával vo vytvorení koherentnej teórie a prekvapivo aj v profesionalizácii arteterapie. Sústavná argumentácia, vysvetľovanie a dohľadávanie súvislostí alebo pravidelností, ktoré Slavík považuje z teoretického hľadiska za hodnotenejšie, sú v tejto práci výzvou. V mnohých ohľadoch však viac ako systematický prieskum ktorý umožňuje moderná technológia v geológii, pripomína metodika tejto práce manuálne úsilie jednotlivca sledovať priebeh rudonosnej žily. Nárast počtu relevantnej literatúry, diverzifikácia poznania a v niektorých prípadoch úzka špecializácia literatúry si vyžiadali na mnohých miestach celkom vedome prekročiť stanovený

[1] Slavík, J.: Předmluva. In: Šicková-Fabrici, J.: Základy arteterapie. Vyd. Portál, Praha, 2002, s.11-13.

rozsah. Nerovnomernosť obsahu a rozsahu jednotlivých kapitol je daná práve týmto. Verím, že odmenou trpezlivému čitateľovi budú zaujímavé poznatky z oblastí, ktoré sú inak iba ťažko dostupné a navyše iba z veľmi odlišných zdrojov. Práca ale nie je celostným prehľadom arteterapie. Nevenuje sa témam výchovy či rehabilitácie mimo oblasť psychiatrie.

Úvodné poznámky k prekladu a terminológii

V anglo-americkej literatúre sa často stretávame s pojmami, pre ktoré slovenčina nemá zaužívaný ekvivalent. Na viacerých miestach preto uvádzam navrhovaný preklad a originálny výraz v zátvorke. Už jestvujúce české ekvivalenty sú niekedy pomôckou a v snahe nevnášať terminologický zmätok preferujem spravidla obdobné slovenské slová a významy. V súčasnej anglicky písanej literatúre sa pojmy často používajú bez nároku na vymedzenie, často v najjednoduchších formách. Takto napr. pojem „making art“ („robenie umenia“) v slovenčine znie nekultivovane a neprimerane a je prekladané spravidla ako výtvarná tvorba. Pojem „expression“ („výraz“) je niekedy ponechaný v pôvodnej forme „expresia“, a ako adjektívum „expresívny“. Citované pasáže uvedené v úvodzovkách z anglickej literatúry nie sú oficiálnymi prekladmi, pokiaľ jestvuje oficiálny preklad do češtiny, väčšinou je ponechaný v češtine, najmä tam kde by preklad mohol výraznejšie zasahovať do významu informácie. Citácie uvedné ako poznámky pod čiarou, pokiaľ pochádzajú z anglicky písanej literatúry, sú z praktického hľadiska ponechané v približne pôvodných formách. Priezviská zahraničných autoriek sú v texte uvádzané v slovenskej forme s koncovkou „-ová“. Citácie rozsiahlejších zdrojov, najmä ak sú citované viac krát a na rôznych miestach práce, obsahujú aj citácie strán.

Poďakovanie

Táto práca by bez prispenia mnohých asi nikdy nenašla súčasnú podobu. Moja vďaka patrí doc. PaedDr. Jaroslave Šickovej-Fabrici, PhD, ktorej 2. ročníka kurzu arteterapie som absolventom. Ďalej môjmu bratovi Milanovi, ktorý mi sprostredkoval väčšinu ťažko dostupnej literatúry. Najväčšia vďaka ale patrí MUDr. Ľubici Forgáčovej, PhD, ktorá ma pri písaní tejto práce sprevádzala s veľkou trpezlivosťou a cennými radami. Osobitné poďakovanie patrí pacientkám, ktorých práce sú uvedné v prílohe.

1 HISTÓRIA ARTETERAPIE

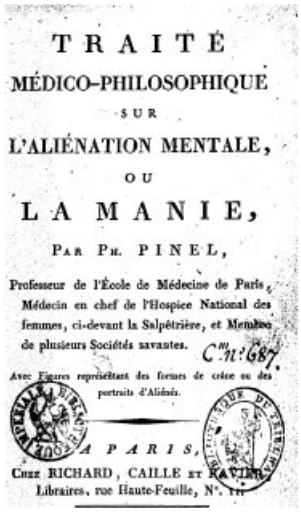
1.1 Od morálnej liečby k umeniu šialených



Obr. 1
Francisco Goya: *Azyl* (po r.1794)

Umenie a psychiatria nachádzajú v histórii spoločný priestor na rôznych úrovniach. Viacerí umelci: Hogarth, Goya, Géricault, Fuseli, sa nechali inšpirovať svetom „šialených" (Beveridge, 2001, s.597). Záujem o umenie duševne chorých v 19. storočí podnietili podľa Beveridgea (2001, s.595) dva hlavné faktory: romantické hnutie, ktoré svojim dôrazom na subjektivitu a individualizmus nahliadalo šialenstvo ako výsadu, ktorá umožňovala prístup k hlbokým pravdám; a objavenie sa azylov, ktoré zasa predstavovali priestor pre pacientskú umeleckú produkciu. Prvým medzi priekopníkmi v oblasti mentálnej alienácie (termín ktorý predchádzal vzniku psychiatrie a pojmu duševných porúch), ktorý písal o umení duševne chorých, bol zrejme Philippe Pinel (1745-1826) (Beveridge, 2001, s.595), od r.1795 vrchný lekár nemocnice *Hospice de la Salpêtrière* (zdroj: wikipedia); v r.1801 vyšlo prvé vydanie jeho *Traité médico-philosophique sur l´alienation mentale, ou la manie*[2], v ktorom spomína dvoch pacientov ktorí kreslili a maľovali (Beveridge, 2001, s.595).



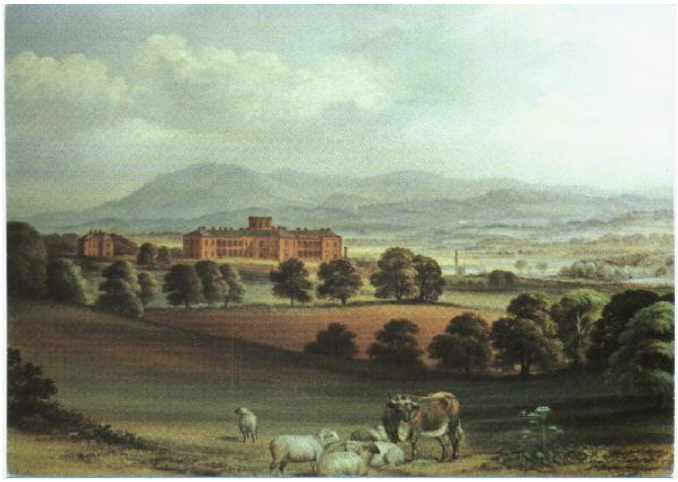


TRAITÉ
MÉDICO-PHILOSOPHIQUE
SUR
L'ALIÉNATION MENTALE,
OU
LA MANIE,
PAR PH. PINEL,
Professeur de l'École de Médecine de Paris, Médecin en chef de l'Hospice National des femmes, ci-devant la Salpêtrière, et Membre de plusieurs Sociétés savantes.
Avec Figures représentant des formes de crâne ou des portraits d'Aliénés.
A PARIS,
Chez RICHARD, CAILLE ET RAVIER,
Libraires, rue Haute-Feuille, N°. 111.

Obr. 2 Philippe Pinel (1745-1826) a jeho druhé vydanie pojednania o duševných poruchách z r.1807

[2] text prístupný na adrese francúzskej národnej knižnice: http://gallica.bnf.fr/

O niečo neskôr, píše Beveridge (2001, s.595), napísal Američan Benjamin Rush, že rozvoj šialenstva môže niekedy odhaliť skrytý umelecký talent. V nedávnej dobe vyšiel prehľad austrálskej autorky, Susan Hoganovej, veľmi podrobne spracúvajúci dejiny arteterapie, zvlášť v Británii. Hoganová (2001, s.32-50) kladie prvopočiatky arteterapie práve do obdobia „morálnej liečby" („traitement moral") 18. storočia v reformovaných azyloch. Morálna liečba, cituje D.Russellovú[3] (s.40), stála na súbore kultúrne a historicky špecifikovaných sociálnych noriem. V tých dobách, ako uvádza, mohli byť napr. ženy ktoré vstupovali do politiky internalizované ako deviantné (Hogan, 2001, s.40). Cieľom morálnej liečby bola umiernenosť mravov – dôraz na úctu k autorite, skromnosť, podrobivosť, pracovitosť, režim. Nekontrolované vyjadrenie imaginácie mohlo poškodiť morálne návyky. Hoganová ďalej cituje (s.45) francúzskeho kritika Michela Foucoulta (1965)[4], podľa ktorého boli duševne chorí vedení k akejsi sebareflexii či až „ponižovaniu" sledovaním svojej tvorby alebo dokonca svojich fotografií, zameranému na uznanie svojej choroby. Toto „zrkadlenie" malo viesť k prevládnutiu „rozumu". Paralelne sa však rozvíjali i iné tendencie, viac akcentujúce liečebný potenciál práce ako takej, ku ktorej umenie mohlo byť prostriedkom. Prvé známky o terapeutickom využití umenia nachádzajú Hoganová (2001, s.43) z Austrálie aj Park z Univerzity v Glasgowe (Park, 2003) v Škótsku v Crichton Royal Hospital v Dumfries, kde už v 19. storočí angažoval umelcov vtedajší prvý superintendant W.A.F. Browne (Hogan, 2001; Beveridge, 2001). Z r.1847 pochádza následovný zápis: „*Kreslenie bolo ordinované ako liek v štyroch prípadoch, s liečebným efektom vo dvoch*" (Hogan, 2001, s.44). Článok pod názvom „*Mad Artists*" z roku 1880 sa pripisuje práve jemu[5].



Obr. 3 Crichton Royal Hospital, obrázok z r.1847

Hájek (1980, s.137) uvádza, že arteterapia je obzvlášť úzko spätá s psychoterapiou schizofrénie. Sama myšlienka terapeutického využitia výtvarnej produkcie sa zrodila zo záujmu o tvorbu schizofrenikov. Vychádzajúc z prác Badera (1972, 1975) a Anastaziho a Foleya sumarizuje Hájek (1979, s.208), že väčšina prameňov sa zhoduje, že prvé pozorovanie v danej oblasti zverejnil v r.1872 francúzsky psychiater Tardieu[6]. Od r.1876, keď vyšla prvá kniha o tvorbe duševne chorých od jeho krajana Paula Maxa Simona[7], tieto

[3] Russel, D. (1995): *Women, Madness and Medicine*. Cambridge. Polity. (in: Hogan, 2001)
[4] Foucault, M. (1965): *Madness and Civilisation: A History of Insanity in the Age of Reason*. London, Tavistock.
[5] Anonym (pripisovaný Brownovi) (1880): *Mad artists.* J Psychol Mad Ment Pathol, 5, s.33-75 (in: Beveridge, 2001, s.599).
[6] pravdepodobne ide o prvé vydanie diela *Étude médico-légale sur la folie*, autor: Tardieu Ambroise, vyd. Librairie J.-B. Baillière et fils, Paris, 1872 (viď http://gallica.bnf.fr)
[7] Simon P.M.: *L´imagination dans la folie: Etude sur les dessins, plans, descriptions, et costumes des aliénés.* Ann. méd.-psychol. 16, 1876, s.358-390 (in: Naumburg, 1950).

príspevky prestávajú byť iba popisom psychiatrickej rarity (Hájek, 1979). Nasledovali práce od rôznych autorov, jestvuje však nápadná nejednotnosť v uvádzaných rokoch publikácií, daná pravdepodobne tým, že autori v anglofónnom prostredí vychádzajú z dátumov prekladov (porovnaj: Lombroso 1882, Simon, 1888, Tardieu, 1886, Hrdlicka 1899 – údaje z Betts, 2005; Tardieu 1872, Simon 1876, Lombroso 1887 – údaje z Hájek, 1979). Rovnako Hoganová (2001, s.57), Beveridge (2001, s.595) aj Bettsová (2005, s.15) odkazujú na prácu umeleckého historika MacGregora (1989)[8]. Ako kritickú vo vzťahu k chápaniu umenia duševne chorých a duševných porúch vôbec, uvádza Hoganová historickú líniu vedúcu od biologického determinizmu, cez koncept degenerácie 19. storočia, až po psychopatologický prístup, odzrkadľujúci sa najmä v dielach Cesarea Lombrosoa a neskôr i psychoanalýzy (Hogan, 2001, s.51). Podľa Naumburgovej (1950, s.6) bol Simon prvým, ktorý si všimol podobnosť umenia šialených, primitívnych a detí, ale až Lombroso bol vo svojich popisoch „efektívny". Zvlášť upozorňoval na „abundanciu symbolov a hieroglyfov... pripomínajúcich japonské, indické a nástenné egyptské maľby".



Obr. 4

Cesare Lombroso (1849–1943)

Cesare Lombroso (1849-1943), psychiater, kriminológ a antropológ, rodák z Verony, vydal v r.1879 prácu *L´Uomo delinquente*, vychádzajúcu z antropometrickej tradície, v ktorej umenie slúži na potvrdenie patológie. V r.1891 (Hogan, 2001, s.57-58) vyšiel v Londýne anglický preklad 3. vydania jeho ďalšej knihy „*Man of Genius*"[9] (v originále vyšla pôvodne pod názvom *Genio e follia, 1864*[10], známejšie sú ale 5. a 6. prepracované vydania ktoré vyšli v Turíne pod názvom: *L´uomo di genio in rapporto alla psichiatria* v r.1888 a 1894[11]). Práca patrí medzi najčastejšie citované, Lombroso v nej identifikoval patologické elementy umenia duševne chorých (ulpievanie v detaile, komplikovanosť v nadpisoch, používanie symbolizmu, excesívne užívanie farieb, lascívne témy).

Šialený, divoký a degenerovaný sú si – ako už bolo naznačené - podľa Lombrosoa rovní, pre preferenčné využívanie symbolov, ktoré je vyjadrením primitívnej mentality (Hogan, 2001, s.59). Hoganová cituje niekoľko autorov, ktorí sledujú paralely tohto myslenia i u Freuda. Zatiaľ čo pre Lombrosoa bol symbol indikátorom primitívneho zvratu či degenerácie, Freud vnímal tvorbu symbolov ako „iracionálne" a „neinhibované" vyjadrenie nevedomia (Hogan, 2001, s.61). Freud sám využil kresbu v kazuistike Malého Hansa, rovnako ako Vlčieho muža (obr.5). Priam centrálnym sa obraz stal v psychológii C.G. Junga

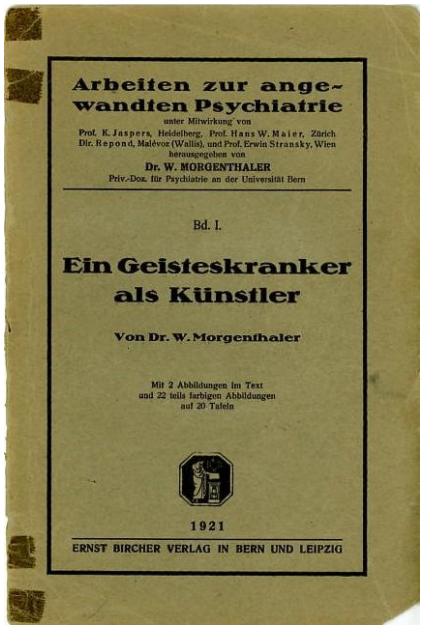
[8] MacGregor, J. (1989): *The Discovery of th Art of the Insane.* Princeton University Press. (in: Hogan, 2001)
[9] Lombroso, C. (1891): *The Man of genius.* Walter Scott, London, 422s. Prístupná v Torontskej univerzitnej knižnici na adrese: http://ia350643.us.archive.org/2/items/manofgenius00lombuoft/manofgenius00lombuoft.pdf
[10] Lombroso, C. (1864): *Genio e follia*. Chiusi, Milano.
[11] Lombroso, C. (1888): *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria: alla storia ed all'estetica*. 5. vyd., Fratelli, Turín, 486s.; Lombroso, C. (1894): *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria: alla storia ed all'estetica*. 6.vyd., Bocca, Turín, 491s.

(Henzell, 2006, s.187), ktorý sám bol talentovaný umelec a sochár. Černoušek (1987, s.88) v práci venovanej dejinám hystérie a mániomelanchólie uvádza, že slávny lekár z parížskej nemocnice Salpêtrière, Jean Martin Charcot, na sklonku svojho života spísal so svojim priateľom Paulom Richterom pozoruhodnú a dnes zabudnutú štúdiu[12] o démonických dimenziách v umení, v ktorej ako prvý podnikol vynikajúcu syntézu psychológie a dejín umenia a podal viacmenej základy arteterapie. Záujem o umenie duševne chorých na prelome 19. a 20. stor. narastal.



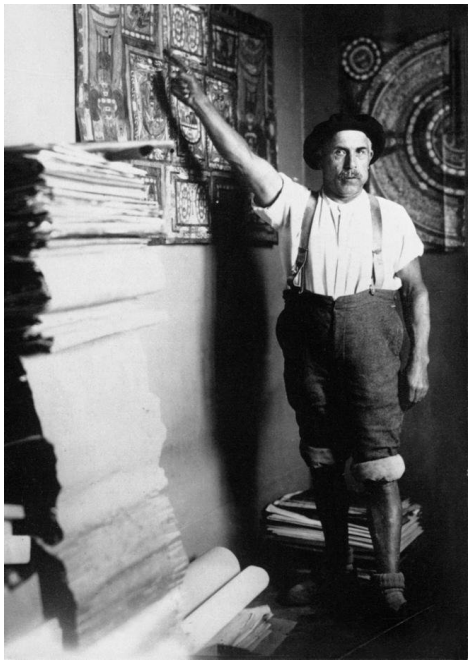
Obr. 5
Olejomaľba od Sergeja Pankejeffa (Freudov Vlčí muž), r.1964.
Freud Museum, London

V r.1907 publikoval v Paríži psychiater Marcel Meunier pod pseudonymom Marcel Réja ilustrované dielo[13], v ktorom dáva do súvisu detskú tvorbu, sny, tvorbu primitívnych národov (hlavne čiernej Afriky a Oceánie) a tvorbu psychotikov (Guimón, 2004, s.164; Beveridge, 2001). Podľa Beveridgea (2001, s.596) ide o prvé dielo ktoré nahliadalo tvoru duševne chorých pacientov skôr z estetického, nie klinického hľadiska. V r.1921 publikoval švajčiarsky psychiater z kliniky vo Waldau, Walter Morgenthaler, o pacientovi Adolfovi Wölflimu (1864 – 1930), ktorý sa stal najznámejším predstaviteľom umenia duševne chorých (Beveridge, 2001, s.596)[14].

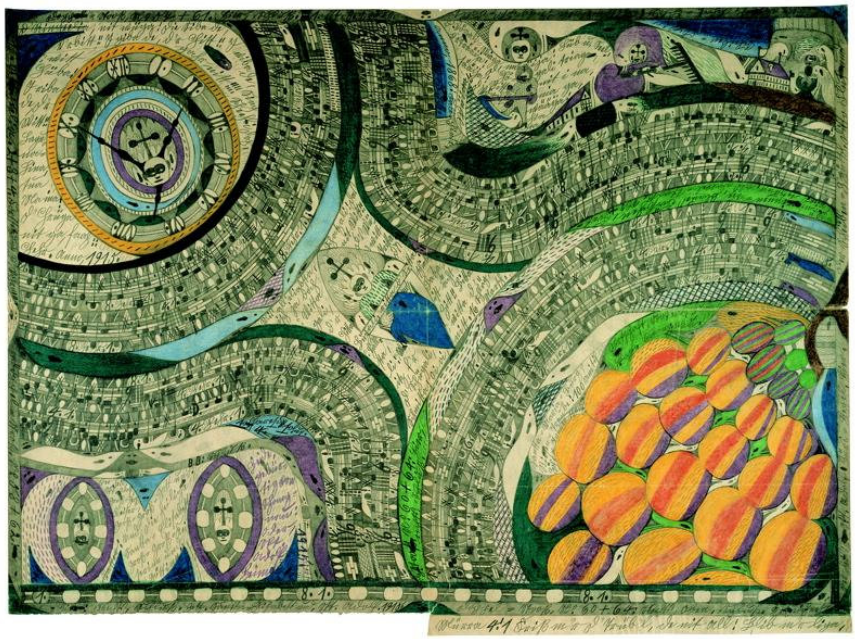


Obr. 6 Walter Morgenthaler: *Ein Geisteskranker als Künstler* (titulný list pôvodného vyd. z r.1921)

[12] Charcot, J.M., Richter, P. (1887): *Les démoniaques dans l´art*. Paris, Delhaye et E. Lecrosnier.
[13] Réja, M. (1907): *L´art chez les fous.* Paris, Mercure de France.
[14] Morgenthaler, W. (1921): *Ein Geisteskranker als Künstler (Adolf Wölfli).* Bern, E. Bircher, 126s., v nemeckej reedícii: Wien, Medusa-Verlag, 1985, 163s. (zdroj: https://portal.d-nb.de/), v anglickom vydaní: *Madness and Art. The Life and Works of Adolf Wolfli.* University of Nebraska, London, 1992, 131s. (in: Beveridge, 2001, s.599).



Obr. 7 Adolf Wölfli (1864-1930)



Obr. 8 Adolf Wölfli: *"Santta-Maria-Burg-Riesen-Traube: 100 Unitif Zohrn schwer" (1915),* z: *"Geographische und allgebräische Hefte" (1912-1916)*

Najväčší záujem, najmä v kruhoch expresionistov a surrealistov však vyvolalo dielo Hansa Prinzhorna (Beveridge, 2001, s.597), ktorý v r.1922 publikoval prácu *Bildnerei des Geisteskranken*[15] (obr.10), dokumentujúcu výber z bohatej zbierky diel duševne chorých

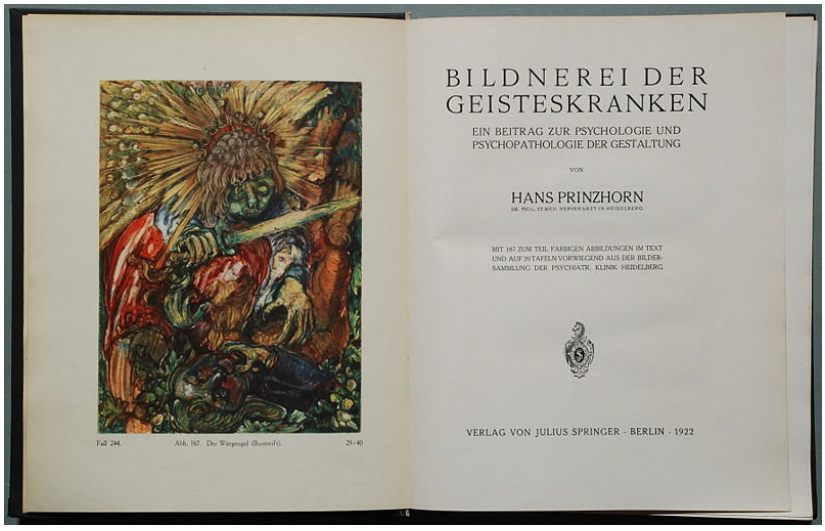
[15] Prinzhorn, H. (1922): Bildnerei der Geisteskranken. Berlin, Julius Springer, 361s. (zdroj: https://portal.d-nb.de/)

hospitalizovaných na klinike v Heidelbergu v dobe od r.1890 až 1920 (Guimón, 2004, s.162-164). Ako sa dozvedáme z práce Naumburgovej (1987, s.23), Prinzhorn sám bol veľmi kritický k vtedajším prístupom k umeniu psychotikov, ktoré označoval ako „psychiatrické“, „folklórne“ a „psychoanalytické“; svoj vlastný prístup, ktorý vnímal tvorbu ako vyjadrenie psyché (Hogan, 2001, s.163) a bol založený na Gestalt psychológii, obhajoval ako „estetický“ (Naumburg, 1987, s.23).



Obr. 9

Hans Priznhorn (1886 – 1933)



Obr. 10 Hans Prinzhorn: *Bildnerei der Geisteskranken*
(pôvodné vydanie z r.1922, Springer Verlag, Berlin)

Günter z Univerzity v Tübingene dáva rastúci záujem o kresby psychiatrických pacientov v 19. storočí do súvisu so zmenami v teórii psychiatrie a prechodom od „morálnej liečby“ k „deskriptívnej psychiatrii“ (Günter, 1990). Uvádza, že do 1. svetovej vojny vzniklo ako súčasť pracovnej terapie v nemeckých privátnych klinikách 11 umeleckých dielní, ktoré pre pacientov vyššieho sociálneho rangu predstavovali alternatívu pravidelnej činnosti k prácam v záhrade a na poli (Günter, 1990). Paradigmatické zmeny ktoré prinieslo moderné umenie v oblasti zmyslu umenia, umožnili vnímať kresby ako bezprostredné vyjadrenia pacientovho vnútorného sveta. Odrážaujú sa i v Prinzhornovej práci. Prvé terapeutické pokusy uskutočnili psychoanalytici, zvlášť v liečbe detí (viď neskôr), a na ich základe neskôr vznikali

podľa Güntera (1990) umelecké triedy v nemocniciach. Výtvarná produkcia tak predstavuje prostriedok k skrytému nevedomiu. Podľa Güntera (1990) terapeutická aplikácia arteterapie závisela na konvergencii pohľadov v oblasti estetiky a liečebnej teórie.

V 1930-ych rokoch Guttmann a Maclay[16] (in: Hogan, 2001, s.163) identifikovali teda už tri odlišné prístupy k umeniu duševne chorých: 1. klinický prístup (klinicko-deskriptívny), v ktorom sú kresby či maľby vnímané ako symptóm, odhaľujúci patológiu (ako u Lombrosa), 2. psychologický, zameraný na tvorbu diela (ako u Prinzhorna), a 3. umelecký. V r.1937 publikovali títo autori, ku ktorým sa neskôr pridal Francis Reitman z Maďarska, prácu venovanú kresbe schizofrenikov v *British Journal of Medical Psychology* (tamtiež). Bader (1980) zužuje vývoj prístupu k obrazovej expresii v psychiatrickom kontexte na dva hlavné prúdy, jeden, reprezentovaný Mohrom v Nemecku, ktorý vnímal produkty ako symptómy choroby, pripisujúc im negatívnu hodnotu, druhý, reprezentovaný Réjom vo Francúzsku, ktorý ich vnímal ako autentické tvorivé produkty. Günter (1990) uvádza, že v 30. a 40. rokoch 20.stor. až do r.1950 vzniklo po celom svete 34 umeleckých tried v psychiatrických nemocniciach.

Blížiaci sa fašizmus (do ktorého vyústilo obsedantné zaujatie myšlienkami degenerácie a pokroku) bol tragickou udalosťou v živote mnohých, najmä židovských umelcov a intelektuálov, ktorí pred nastupujúcim režimom emigrovali predovšetkým do USA a Veľkej Británie. Podľa Wallerovej (in: Hogan, 2001, s.164) zohrala táto imigrácia kľúčovú úlohu v rozvoji psychoanalýzy a medicíny týchto krajín.

1.2 Arteterapia v USA a Veľkej Británii



Obr. 11

Margaret Naumburgová (1890-1983)

Vo všeobecnosti panuje zhoda, že pojem *arteterapia* zaviedla v USA v 1930-ych rokoch **Margaret Naumburgová** a v Európe sa začal používať až po roku 1940 (Šicková, 2002). Na prácu Naumburgovej mal veľký vplyv Nolan Lewis, ktorý ako prvý analytik v USA používal výtvarné produkcie ako doplnok liečby (Hogan, 2001, s.86). Naumburgová dala arteterapii základnú definíciu, a v dielach venovaných výtvarnému prejavu pacientov so schizofréniou a neurotickými poruchami aj základnú formu (Naumburg, 1950, 1953) a teoretický rámec (1966, 1987). Je preto nazývaná „matkou arteterapie“ (Vick, 2003, s.9). V 30. rokoch 20.stor. zaviedli arteterapeutický program aj Carl, William a Charles Menningerovci v psychiatrickej nemocnici v Kansase, dnes nazývanej *Menninger Clinic*,

[16] Guttmann, E., Maclay, W.S. (1937): Clinical observations on schizofrenic drawings. *Journal of Medical Psychology,* 16, s.184.

ktorá zamestnávala v nasledujúcich rokoch početných umelcov, a stala sa vedúcim pracoviskom v oblasti arteterapie i v priebehu 50. a 60. rokov (Ford-Martin, 2005). Podrobný prehľad predstaviteľov arteterapie v USA podáva kniha *Architects of Art Therapy* (Borowsky Junge, Wadeson, 2006).

1.2.1 USA

Randy Vick (2003) pristupuje k dejinám arteterapie v USA skrze literatúru. Na základe jej analýzy odlišuje tri obdobia:

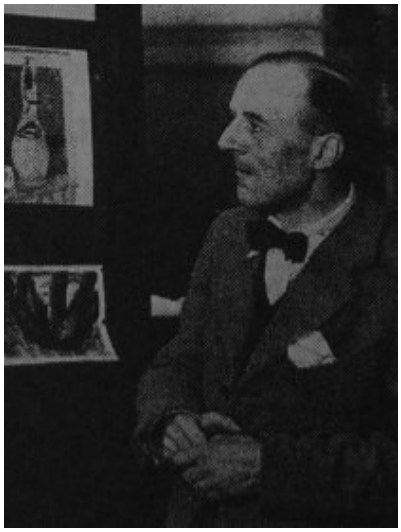
1. *klasické obdobie* (1940e-1970e roky), ktorého predstaviteľkami sú **Margaret Naumburgová (1890-1983), Edith Kramerová (1916-) , Hanna Yaxa Kwiatkowska (+1980) a Elinor Ulmanová (1910-1991)**. V tomto období, ktoré je typické ideologickou spätosťou s psychoanalytickým hnutím, sa iba zakladali oficiálne vzdelávacie aktivity. Naumburgová spolu so sestrou Florence Cane založila v r.1915 Waldenskú školu, začala prax v psychiatrických zariadeniach (Naumburg, 1987, s.31), písala prvé knihy, a začala s prvými kurzami na Department of Art Education v New York University (Naumburg, 1987, s.32) a Washington School of Psychiatry, D.C. (Wadeson, 1980, s. 23). Kramerová rozbehla v r.1950 v škole pre chlapcov vo Wiltwycku *„art as therapy"* prístup, v r.1959 začala s prvými kurzami na Norwich Univrsity (Kramer 2000, s.20), Ulmanová založila v r.1961 *The Bulletin of Art Therapy*, (od r.1970 premenovaný na *American Journal of Art Therapy*), Kwiatkowska, rovnako ako Kramerová imigrantka (Vick, 2003), pracovala v Klinickom centre Národného inštitútu pre duševné zdravie (NIMH) (Wadeson, 1980, s.14), a položila základy arteterapeutickej práce v oblasti rodinnej terapie. Prvé štúdium arteterapie bolo v 1960-ych rokoch ponúkané na Hahnemann Hospital univerzity vo Filadelfii – Šicková, 2002, s.26, Wadeson, 1980, s.23) a do r.1970 bolo ich po celých USA asi 20.

2. *stredné obdobie* (1970e-1980e roky), na prahu ktorého v r.1969 vznikla American Art Therapy Association (AATA). V tomto období narastal počet literatúry, rozširoval sa koncept, hoci pretrvávala dominancia psychoanalytickej orientácie. Boli založené dva nové časopisy: v r.1973 *Arts Psychotherapy* (od r.1980 *The Arts in Psychotherapy*), v r.1983 oficiálne periodikum arteterapeutickej spoločnosti *Journal of the American Art Therapy Association*. Tvorila sa profesná identita, začali sa pripravovať postgraduálne PhD štúdijné programy. Hlavnými predstaviteľkami boli **Mala Betensky, Janie Rhyneová, Judith Rubinová, Harriet Wadesonová.**

3. *súčasné obdobie* (1980e roky po súčasnosť), v ktorom počet literatúry ďalej narastá. Hoci 27,6% arteterapeutov sa identifikuje v rámcoch psychodynamických prístupov, 21% tvoria tzv. eklektické smery, a vznikajú ďalšie, humanistické, vývinové, smery rodinnej terapie. Záujem sa presúva na výskum, vývoj originálnych štandardizovaných diagnostických nástrojov, vedeckú metodiku práce a odklon od iba psychoterapeutických prístupov.

1.2.2 Veľká Británia

Niečo odlišná situácia bola vo Veľkej Británii, hoci, i tu je arteterapia úzko spájaná s históriou psychoanalýzy. Britská psychoanalytická spoločnosť bola založená v r.1919 Ernstom Jonesom (Hogan, 2001, s.65). Británia sa stala exilom pre Freuda, jeho dcéru Annu, pre Melanie Kleinovú a mnoho iných, vrátane Ernsta Krisa a Marion Milnerovej, a takisto už spomínaného Guttmanna. Hoganová (Hogan, 2001,s.132) však polemizuje s dielom Diane Wallerovej (1991)[17], ktorá si všíma iba obdobie profesionalizácie arteterapie v Británii spojené s psychoanalytickým hnutím, a ignoruje dovtedy existujúce arteterapeutické snahy.



Obr. 12

Adrian Hill (1895-1977)

Podľa Hoganovej zaviedol v Británii pojem arteterapia v r.1942 **Adrian Hill** (1895-1977), a tvrdí, že diela Margaret Naumburgovej boli v Británii známe až po r.1950 (Hogan, 2001, s.133). Hill bol vyškolený umelec, neúnavný popularizátor arteterapie, ktorý objavil v r.1938 priaznivé účinky umeleckej tvorby počas rekonvalescencie z tuberkulózy (Hogan, 2001, s.135). Nezávisle od psychoanalytického hnutia začal s podporou Britského červeného kríža a Národného združenia pre prevenciu tuberkulózy užívať arteterapiu ako súčasť rehabilitačného programu v liečbe tuberkulózy. Arteterapiu vnímal ako skutočnú liečbu, nie iba ako prostriedok na rozptýlenie, alebo ako súčasť činnostnej terapie. Termín terapia samotný však neobľuboval, iba veril, že tým získa podporu lekárskeho stavu (Hogan, 2001, s.135).

Hoganová (2001, s.227) ale súhlasí s Wallerovou podľa ktorej podstatný vplyv na vývoj arteterapie v Británii malo terapeutické centrum **Withymead**. Withymead bol majetok zakúpený ešte pred II. svetovou vojnou Irenou Broomhall, neskôr Champernowne (1901-1976) a Gilbertom Champernowne (1884-1959), ktorí sa zakrátko stali manželmi (s.222). Irena Champernowne bola Jungovou analyzandkou a Whiteymead sa z „rodinného centra“ vyprofilovalo na terapeutickú komunitu zameranú na arteterapiu, ktorá fungovala už počas 2. svetovej vojny. Medzi prvými arteterapeutmi boli prevažne umelci, často prichádzajúci v osobnej kríze a sami hľadajúci pomoc. Základným sa stal jungiánsky rámec pre prístup k nevedomiu a arteterapia sa stala časťou prirodzeného liečivého procesu (Hogan, 2001, s.280).

[17] Waller, D. (1991): *Becoming a profession*. London, Routledge. (In: Hogan, 2001).



Obr. 13 Centrum vo Withymead *(The Withymead Centre for Remedial Education through Psychotherapy and the Arts*, Exeter, Devon)

Oskar Pfister (1873-1956), protestantský farár, bol prvým analytikom ktorý v Británii podrobne publikoval o psychoanalytickej liečbe umelca (Hogan, 2001, s.66). Mnohí ďalší o umení písali a venovali sa mu, medzi najznámejšími Ernst Kris, Marion Milnerová, Hanna Segalová. Medzi prvými arteterapeutmi v Británii (Henzell, 2006, s.186) boli však umelci, ktorí sa stali terapeutmi, ako napr. Adrian Hill, Arthur Segal, jeho dcéra Marianne, Edward Adamson, E.M. Lyddiatt, Jan Glass a ďalší. Niektorí z nich podstúpili analýzu. Ako píše Henzell v spomienke na tú dobu, „umenie a umelci boli v tých časoch na gauči viac ako vítaní“ (Henzell, 2006, s.186). Najväčší vplyv mala škola Melanie Kleinovej a najmä dielo Marion Milnerovej, ktorá sa však nevnímala ako arte-terapeutka, ale ako „psychoanalytička ktorá využívala výtvarné diela ako prídavok k analýze“ (Hogan, 2001, s.88). V r.1964 bola založená Britská arteterapeutická spoločnosť (BAAT) (Henzell, 2006, s.185), ktorá dodnes vydáva časopis *Inscape*.

Arteterapia v tomto svetle môže pôsobiť ako nováčik, ktorý vstupuje na scénu dobre etablovanej psychiatrie. V skutočnosti, podľa historičky Kathleen Jonesovej (in: Hogan , 2001, s.161) bola medicína (na rozdiel od práva) ako povolanie registrovaná v Anglicku až v r.1858, a prvé diplómy zo psychiatrie boli udeľované až od r.1910 v Anglicku a od r.1912 v Škótsku.

V súčasnosti je arteterapeutická komunita v USA i VB združená do profesných organizácií, ktoré majú svoje stanovy, študijné programy, zahrňujúce magisterské aj postgraduálne štúdium (PhD), licenčné kritériá, štandardy práce, vyšetrovacie metódy, etický kódex, majú časopisy a internetové stránky (Malchiodi, 2003, s.435-449). Bližšie informácie sú dostupné na adresách: www.arttherapy.org a www.arttherapybaat.com.uk.

Medzi prvými krajinami ktoré rozvíjali arteterapiu na organizovanej pôde radí Hájek (1980, s.138) aj Japonsko. Jej zakladateľmi v tejto krajine boli psychiatri, ako napr. dr. Tokuda, ktorý samotní praktizovali arteterapiu od 50. rokov (Rubin, 1999, s.105). Avšak ako uvádza japonská študentka na stránkach University of Western Sydney[18] Eriko Kinoshita, arteterapia bola v Japonskú iba nedávno uznaná, nie je tam známa, a je problém nájsť univerzitu ktorá v tomto odbore poskytuje akademické vzdelanie a preto ona sama sa rozhodla pre štúdium v Austrálii.

[18] http://www.uws.edu.au/international/course_information/student_profiles/japanese_students/eriko_kinoshita

1.3 Vývoj záujmu o umenie duševne chorých v Európe

Pod pretlakom anglickej literatúry by bolo možné sa domnievať, že arteterapiu pre nás objavili „za morom“. V Európe však záujem o umenie duševne chorých po II. svetovej vojne neustal. Vyvíjal sa paralelne, hoci s väčšou terapeutickou skepsou a dôrazom skôr na psychopatologické aspekty tvorby duševne chorých. V októbri 1959 bola vo Verone, rodisku Cesara Lombrosoa, pri príležitosti prvej medzinárodnej konferencie venovanej psychopatológii expresie, založená *Medzinárodná spoločnosť pre psychopatológiu expresie (a arteterapiu)* (Société international de psychopatologie de l´expression (et l´art thérapie), Internationl Society for Psychopathology of Expression (and Art Therapy), **S.I.P.E.**). Založil ju profesor Robert Volmat pod čestným predsedníctvom profesora Jeana Delaya z Kliniky pre duševné choroby a choroby mozgu Nemocnice Sv. Anny v Paríži. Už pri zrode združovala 9 zakladajúcich národných spoločností, s cieľom vytvoriť pluri- a interdisciplinárny priestor k vytvoreniu vzťahov medzi rôznymi odborníkmi so záujmom o expresiu, kreativitu, umenie a výskum v oblasti psychiatrie, arteterapie, psychoanalýzy, psychológie a sociológie. Jej snahou je prekračovať hranice iba výtvarného umenia smerom k iným umeleckým disciplínam. V súčasnosti má S.I.P.E širokú členskú základňu združujúcu množstvo arteteterapeutických organizácií. Predsedá jej profesor Laurent Schmitt a čestným predsedom je Guy Roux, obaja z Francúzska. Každé tri roky organizuje S.I.P.E. celosvetový kongres, ktorý bude najbližšie v r.2009 v Lisabone. Bližšie informácie je možné získať na jej domovskej stránke http://online-art-therapy.com.

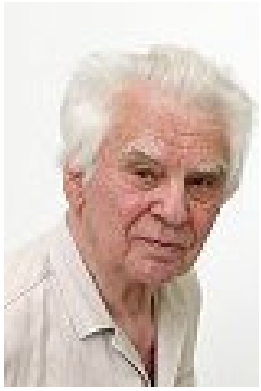
Naumburgová už v r.1966 v práci venovanej princípom a praxi psychodynamickej arteterapie reflektuje rozdiel amerického prístupu k arteterapii a európskeho prístupu k psychopatologickému umeniu (Naumburg, 1987, s.22-23). Európski psychiatri prejavujú podľa nej viac záujmu o estetickú kvalitu produkcií, najmä schizofrénnych pacientov. Vidí pre tento rozdiel niekoľko dôvodov. Jednak podľa nej už samotná tradícia od čias Hansa Prinzhorna zdôrazňovala skôr estetický aspekt diel duševne chorých. Najviac ale podľa nej sa líšila Amerika a Európa v adherencii k psychoanalýze. V Spojených štátoch podľa nej i praktici, vrátane pediatrov, absorbovali učenie o nevedomí. Naproti tomu v Európe vo veľkých psychiatrických zariadeniach bol tento postup stále odmietaný. Úspech amerických psychiatrov a psychoanalytikov v liečbe ľahších foriem schizofrénií (s.23), vytvoril, ako to z jej opisu vyplýva, optimistickú atmosféru, ktorá umožnila vznik psychodynamicky orientovanej arteterapie. Uvádza dve práce európskych autorov, ktoré v tom období vypovedali o postoji európskych psychiatrov k umeleckým produkciám schizofrénnych pacientov. Jednou je práca *Though This Be Madness: a Study in Psychotic Art*[19] (vydaná v r.1961 v Bazileji a potom v Londýne), od kolektívu popredných európskych autorov, riaditeľov rôznych psychiatrických zariadení, v ktorej Alfred Bader vysvetľuje že účelom tejto publikácie je vzbudiť záujem laikov kladením dôrazu skôr na estetický ako terapeutický prístup k umeniu schizofrenikov. Druhou je práca od holandského psychiatra (ktorý sa podieľal i na prvej knihe) J.H.Plokkera, s názvom *Artistic Self-Expression in Mental Disease*[20], ktorá sa takisto takmer výlučne zaoberá schizofrénnym umením. Explicitne sa Naumburgová vyjadruje k S.I.P.E. (s.24), ktorá sa podľa nej zaoberá primárne estetickou kvalitou, skôr než symbolickým významom; a preto sa nezaoberá žiadnou formou arteterapie (Naumburg, 1987, s.24). Plokker, podľa nej, dokonca varuje pred ponechaním schizofrénnych pacientov voľnej produkcii (s.25), pretože to vedie k ešte väčšiemu ponoreniu sa do morbidných myšlienok a odklonu od reality. Plokker preto odporúčal skôr kresliť pokojné

[19] *Though this be madness: a study in psychotic art*. Revised by Alfred Bader. Original Swiss edition: Insania Pingens, Ciba, Basel, 1961; English edition: Thames&Hudson, London, 1961.
[20] Plokker, J.H. (1964): *Artistic self-expression in mental disease.* London, Mouton & Co. (v americkom vydaní pod názvom *Art from the mentally Disturbed*, Boston, Little, Brown & Co., 1965).

živé objekty, portréty, krajinky. Ako údajne sám priznáva, následoval skôr prístup činnostnej terapie. To že po emigrácii židovských intelektuálov v Európe poklesla prax psychoanalýzy nie je z historického hľadiska nezvyčajné. Svetlo do rozdielnych postojov však podľa môjho názoru môže priniesť pohľad na diagnostické rozdiely medzi Európou a Spojenými štátmi. Z *Medzinárodnej pilotnej štúdie schizofrénie (IPSS)* organizovanej Svetovou zdravotníckou organizáciou, ktorá prebehla v r.1969 až 1979 v celosvetovom meradle s účasťou 9-ich krajín (vrátane Československa), vyplynulo, že hoci schizofrénne syndrómy vykazujú transkulturálne až prekvapivú podobnosť, v USA a v Sovietskom zväze bolo diagnostické chápanie schizofrénie podstatne širšie, a v oboch prípadoch zahrňovalo i niektoré prípady porúch osobnosti (Libiger, 2004, s.355-356).

Ako výstižne poznamenáva Rubinová (1999, s.105), hoci semená boli zasiaté v rôznych krajinách, spravidla im trvalo vyklíčiť omnoho dlhšie ako v USA. Napríklad vo Francúzsku *Association Française de Recherches et Applications des Techniques Artistiques en Pédagogie et Médicine* bola založená v r.1974, ale až v r.1988 vznikla *Fédération Française des Arts-Therapeutes*. V Holandsku sa tzv. kreatívna terapia praktizovala zhruba od 50. rokov a bola zrejme založená viac na *„art as therapy“* prístupe, naproti tomu vo Fínsku jej rozvoj podporovali psychoanalytici skôr v psychoterpeutickom zmysle (Rubin, 1999, s.105)

Významnou postavou v „európskych“ dejinách arteterapie bol rakúsky psychiater **Leo Navratil** (1921–2006). Už v r.1965 sa objavila jeho kniha *„Schizofrenie und Kunst“* [21], ale až v r.1967 sa v Paríži vďaka svojmu švajčiarskemu kolegovi Alfredovi Baderovi zoznámil počas 5. medzinárodného kongresu SIPE s výstavou „L´art brut“ (Navratil, 1989). Navratil chcel (v duchu európskej psychopatologickej a „estetickej“ tradície – *pozn. autora*) v prvom pláne skúmať psychologické prepojenie medzi tvorbou, tvorivosťou a umením na jednej strane, a patologickými podmienkami na strane druhej, stále viac sa však sústredil na potencovanie talentu v psychiatrickom svete (Feilacher, 2004, s.13) a „ponechal stranou svoj primitívny diagnostický záujem“ (Guimón, 2004, s.176). V liečebni Maria Gugging, v blízkosti Viedne, zriadil v neobývanej budove na okraji lesa v r.1981 „Centrum pre umenie a psychoterapiu“, ktorú v r.1986 Johann Feilacher - terajší primár zariadenia, psychiater a sochár v jednej osobe- premenoval na tzv. *„Dom umelcov“*. Toto zariadenie ponúka psychiatrickým pacientom možnosť trvalého pobytu a tvorby v chránenom „rodinnom“ prostredí (Feilacher, 2005).





Obr. 14 a 15 Leo Navratil (1926-2006) (vľavo) - zakladateľ terapeutického centra v Guggingu a Johann Feilacher (vpravo) – jeho súčasný primár

[21] Navratil, L. (1965): *Schizophrenie und Kunst.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag. Nové nepozmenené vydanie s aktuálnym komentárom vyšlo v nakl. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Mein, 1995.



Obr. 16 Detail Domu umelcov v Maria Gugging, Rakúsko.

Ešte viac ako v psychiatrii však umenie duševne chorých znamenalo v umení samom. Francúzsky maliar **Jean Dubuffet** po druhej svetovej vojne prvý krát použil výraz *„l´art brut“* – hrubé, neškolené umenie (Šicková-Fabrici, 2002, s.27). V r. 1975 založil v Lausanne múzeum tvorby duševne chorých (tamtiež). Dubuffet sa už ako mladík oboznámil so spomínanou Prinzhornovou prácou *„Bildnerei des Geisteskranken“* z r.1922. V r.1945 podnikol cestu do švajčiarskeho Waldau, kde sa zoznámil s prácami Adolfa Wölfliho a Antona Müllera (Navratil, 1998). V Lausanne zasa osobne spoznal schizofrénnu pacientku Aloise Corbazovú a jej výnimočné kresby (tamtiež). Tieto práce predstavovali preňho extrémny individualizmus zbavený sociálnych či kultúrnych tlakov (tamtiež). Roger Cardinal zasa v r.1972 zaviedol v anglicky hovoriacom svete v rovnomennej práci[22] pojem *„outsider art“* (Beveridge, 2001, s.598).



Obr. 17

Jean Dubuffet (1901-1985)

Hoci nejestvuje súhrnný prehľad „svetovej“ arteterapie, možno spomenúť že arteterapia má svoje zastúpenie vo všetkých okolitých štátoch, Maďarsko napr. hostilo prvý

[22] Cardinal, R. (1972): *Outsider Art.* Studio Vista, London (in: Beveridge, 2001, s.599).

svetový arteterapeutický kongres v r.2003 (Koblicová, 2003, s.40). V ruskom Petrohrade pôsobí Alexander Kopytin, ktorý sa zasa zaslúžil o štandardizáciu Silverovej testu v Rusku (Silver, 2003, s.418). Rozhodne majú dobrú tradíciu „Kunstterapie“ v nemecky hovoriacich zemiach. V Nemecku bolo v r.1992 založené Nemecké profesionálne združenie pre arteterapiu a tvorivú terapiu (Der Deutsche Fachverband für Kunst - & Gestaltungstherapie e.V., DFKGT), ktoré zastrešuje viacero, už i skoršie pôsobiacich špecializovaných inštitútov, so sídlami najmä v Mníchove, Hamburgu, Berlíne, Hannoveri. Bližšie informácie možno získať na internetovej adrese www.dfkgt.de.

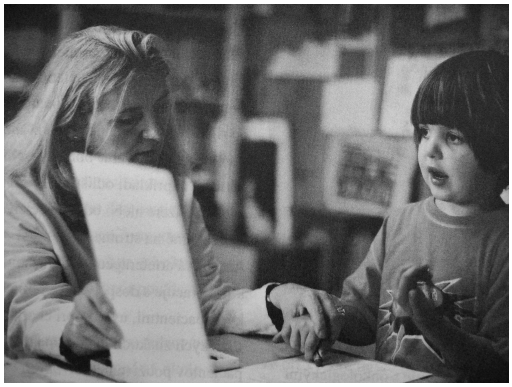
Posledné roky sú jednoznačne snahou o profesionalizáciu na celoeurópskej a medzinárodnej úrovni. V r.1989 kalifornský arteterapeut Bobbi Stoll založil *International Networking Group of Art Therapists (ING/AT)*, ktorá vydáva dvojročne *Newsletter*. V r.1991 bolo založené *The European Consortium for Arts Therapies Education*, a v r.1993 sa v Nemecku prvý krát stretla *The European Advisory Board of National Art Therapist Associations* (Rubin, 1999, s.105).

1.4 Arteterapia v Čechách a na Slovensku

1.4.1 Vývoj odboru

V Československu sa arteterapia využívala od 50. rokov 20. storočia v rôznych liečebných a psychoterapeutických zariadeniach ako súčasť psychoterapie (ČAA, 2001). Napr. Kamba (1965) uvádza, že v Psychiatrickej liečebni v Prahe 8 – Bohniciach bol vybudovaný ateliér v r.1956 a to nezávisle na skúsenostiach s podobnými pracoviskami v iných krajinách. Od začiatku bol tento ateliér vedený akadamickým maliarom - pedagógom. V priebehu 60. rokov 20. storočia sa skupina záujemcov o arteterapiu združila v „Sekci pro psychopatologii výtvarného projevu České lékařské společnosti J.E.Purkyně“ (ČAA, 2001). V 70. rokoch vznikla na pôde Psychoterapeutickej spoločnosti ČLS J.E.Purkyně z poverenia MUDr. J.Skálu „arteterapeutická sekce“, založená a vedená PhDr. Darjou Kocábovou (Kocábová, 2002, s.23). V priebehu 80. rokov narastala popularita arteterapie zvlášť medzi študentmi a absolventmi špeciálnej pedagogiky, pretože arteterapia bola začlenená do výučbových plánov. V r.1990 zásluhou dnes už nežijúceho pedagóga, maliara a hudobníka, PhDr. Milana Kyzoura, st. vznikol pri Jihočeskej Univerzite Ateliér arteterapie, ponúkajúci bakalárske, a v súčasnosti i magisterské štúdium arteterapie. Táto škola, pretože sa ateliér nachádza v časti Českých Budějovíc, zvanej Rožnov, dostala názov rožnovská arteterapeutická škola (Šicková-Fabrici, 2002, s.28). V r.1994 vznikla Česká arteterapeutická asociácia (ČAA), ktorej predsedkyňou je v súčasnosti Marie Lhotová. Od r.1998 usporadúva ČAA päťročné „sebaskúsenostné“ výcviky a krátkodobé kurzy a dielne a od r.2001 vydáva časopis pod názvom *Časopis České arteterapeutické asociacie*, ktorého prvé čísla boli venované všeobecnej problematike arteterapie, psychózam, depresii a závislostiam. (ČAA, 2001). Viac informácií možno získať na adrese ČAA www.arteterapie.cz a adrese českobudějovickej univerzity www.pf.jcu.cz/stru/katedry/arte/index.phtml.

Na Slovensku bola arteterapia súčasťou štúdia liečebnej pedagogiky na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave od r.1967; po nástupe normalizácie bolo na dvadsať rokov násilne prerušené (Šicková-Fabrici, 2002, s.28). Prvým vysokoškolským pedagógom arteterapie bol akademický maliar doc. Roland Hanus. Na prelome 80. a 90. rokov sprostredkovávala arteterapiu študentom Pedagogickej fakulty Dorota Uhrová (Kešická, 2008) z Katedry psychológie a patopsychológie, ktorá od r.1992 pracuje už na Katedre psychológie Filozofickej fakulty UK. Od r.1996 vedie Slovenskú spoločnosť pre katatýmne imaginatívne psychoterapiu (KIP) a je autorkou práce venovanej KIP (takisto s využitím výtvarnej práce) *Imaginácia ako zrkadlo* (Uhrová, 2005).



Obr. 18 Jaroslava Šicková-Fabrici pri práci s autistickým dieťaťom

Od 90. rokov 20. storočia na katedre liečebnej pedagogiky pôsobí **Jaroslava Šicková-Fabrici**, akademická sochárka, ktorá v r.2000 spoločne so svojim manželom, rovnako pedagógom a akademickým sochárom, Jánom Šickom, a troma študentkami arteterapie, založila občianske združenie *Centrum Terra therapeutica*[23] združujúce slovenskú arteterapeutickú obec. Centrum pod jej vedením v spolupráci s Českou arteterapeutickou asociáciou a Juhočeskou Univerzitou v Českých Budějoviciach od roku 2002 organizuje cca jednoročné kurzy, ktoré absolvovalo už niekoľko desiatok absolventov z radov pedagógov, psychológov, ale i lekárov alebo úplne odlišných profesií. V spolupráci s Pedagogickou fakultou UK v Bratislave organizuje centrum TT každoročne v jarných mesiacoch medzinárodné sympóziá. V r.2005 sa ho zúčastnil prof. István Hárdi, maďarský psychiater, miesto-predseda S.I.P.E, a autor dynamického testu kresby ľudskej postavy. Minulý rok bol pozvaný český arteterapeut a pedagóg Doc.PaedDr. Ján Slavík, CSc., autor pojmu artefiletika a autor diela *Umění zážitku, zážitek umění*; a tohto roku, okrem domácich a českých prednášateľov, dr. Hanan Rothem, PhD., psychoterapeut a arteterapeut, z univerzity v Haife v Izraeli. V r.2002 vydala Šicková-Fabrici prvú učebnicu arteterapie v dejinách Slovenska nazvanú *Základy arteterapie* (vyšla v češtine v nakladateľstve Portál). Paralelne Centrum TT vydáva Arteterapeutické listy, ktoré sa stali prvým slovenským periodikom venovaným arteterapii. K publikačnej činnosti Centra TT patria aj zborníky zo spomínaných konferencií. Bližšie informácie o Centre TT sa dajú získať na adrese: www.terratherapeutica.sk.

Arteterapeutické techniky boli mimo to súčasťou psychoterapeutických výcvikových programov (Hašto, 2006). Na poli propagácie a destigmatizácie duševného zdravia pôsobí od r.2000 občianske združenie Liga za duševné zdravie, ktorej súčasťou je galéria Nezábudka, združujúca práce psychiatrických pacientov z celého Slovenska. Združenie najnovšie ponúka aj možnosť tvorby pre záujemcov v „Open art štúdiu“. Ďalšie informácie možno získať na adrese: www.dusevnezdravie.sk .

S pojmom arteterapie v mimozdravotníckych kruhoch sa stretneme aj napríklad v Slovenskej národnej galérii, kde býva raz týždenne organizovaná záujmová aktivita pod jej záštitou[24].

1.4.2 Dejiny českej a slovenskej arteterapie v psychiatrii (prehľad literatúry)

V oblasti psychiatrie bolo v Československu arteterapii venované najviac pozornosti v súvislosti s liečbou schizofrénie. Je to pochopiteľné dedičstvo tradície európskeho psychopatologického záujmu o túto skupinu pacientov. Čiste prozaickým dôvodom však môže byť i početnosť tejto skupiny medzi hospitalizovanými v liečebniach a tiež chronický

[23] Adresa: Rajtákova 50, 84103 Bratislava
[24] Viac na adrese: http://www.sng.sk/?loc=1&id=19&yr=32

charakter ochorenia, ktorý priam vyzýva aj k nefarmakologickým intervenciám. Ako však tieto tendencie objektivizovať? Najschodnejším spôsobom ako „objektívne“ pristupovať k dejinám tohto odboru sa zdá byť prieskum literatúry.

1.4.2.1 Prehľad domácej knižnej literatúry

Možno sem zaradiť všetky práce ktoré budú uvedené v súvislosti s definíciou arteterapie. Súborne možno povedať, že knižné diela sa sústreďujú - až na výnimky - takmer výlučne na prácu s psychotickými pacientmi.

Hájek (1980, s.140-145) sa venuje na niekoľkých stranách popisu piatich prístupov k arteterapii schizofrénie, ktoré boli do r.1974 vyskúšané v arteterapeutických ateliéroch rehabilitačného oddelenia primára V. Mikulu v psychiatrickej liečebni v Kroměříži. Prvý prístup zodpovedá *činnostnému*, kde produkcia má sériový, dielenský charakter. Druhý prístup ponecháva pacienta na samého seba, a znamená jeho *spontánnu*, zo strany personálu nijak nemotivovanú tvorbu. Až tretí prístup vyjadruje snahu o intervenciu – ide o *didakticky* prepracovanú výtvarnú výuku od kreslenia jednoduchších námetov, kubusov, cez zátišie, figúru, až po portrét. Štvrtý prístup sa snaží podporiť *abstraktnú* produkciu emočných stavov so snahou o rozvinutie komunikatívneho potenciálu umenia. Piatym prístupom sú *spoločné témy*, zadávané pacientom v koedukovanej skupinovej psychoterapii, v snahe o rozvinutie diskusie na práve preberané témy.

Strossová (1984) z psychiatrickej liečebne v Opave, kde sa pozornosť venovala skôr rozvinutiu tzv. *melodrámy*, je arteterapia opäť súčasťou skupinovej psychoterapie psychóz. Autorka píše (s.34-35): „nemá-li arteterapie zůstat jen formou činnostní léčby, musí být výtvarné vyjádření pacientů dříve či později s nimi verbálně rozebráno (s přiměřenou dávkou interpretací). V našem systému arteterapii jako činnostní léčbu rovněž využíváme, avšak jen individuálně u pacientů výtvarně nadaných a u profesionálních výtvarníků, pro ktoré má hodnotu vlastní pracovní rehabilitace. Naše skupinová arteterapie má ráz arteterapie s aspektom komunikativním.“ „Arteterapeut je (pacientov – *pozn.*) povzbuzuje a zdůrazňuje, že na umělecké úrovni a technické dokonalosti nezáleží. Žádají-li ho o pomoc, poradí jim, ale vlastní rukou do jejich výtvorů nezasahuje.“ „Výkresy pacienti podepisují, ale písemný výklad k nim nepodávají“. „Rozbor se provádí teprve v diskusní části...“ „Náplň výtvarné práce pacientů lze rozdělit do několika okruhů: konkrétní témata z minulosti, současnosti a budoucnosti, témata introspektivní a symbolická, témata emočně abstraktní, témata umožňující zcela volnou projekci a techniky k podpoře sociální interakce... během osmi týdnů se tak obvykle vystřídají náměty ze všech oblastí“.

Syřišťová (1989) upozorňuje na tzv. *„zenonský syndróm“* (s.199). Označuje problematizáciu všetkého konvenčne známeho a naučeného. Je zároveň „skokom“ do oblasti „viachodnotových logík“ s cenným, i keď nezámerným „experimentovaním“ so všetkým známym a bežným. Podľa nej je jedným z podstatných úloh psychoterapie schizofrénnych psychóz využiť moment tvorivej invencie, prítomnej zvlášť v incipientiných štádiách tzv. jednoduchých foriem, priniesť ju na vedomú úroveň, a pomôcť chorému nájsť cestu z nekonečnej monožiny náhodných variánt a hypertrofických možností ku štrukturalizovaným významovým celkom a zachovať pritom ich originalitu (s.199). Podobne ako Hájek (1980, s.138-139), ktorý odkazuje na prácu L. Joanidisa (1973), aj ona (s.204-205) zdôrazňuje viachodnotovosť výtvarného výrazu schizofrénnych pacientov. Zdôrazňuje v ich tvorbe aspekt autosanačný, projektívny, kreativistický, komunikatívny a činnostný. Upozorňuje, že tvorivá aktivita nemusí byť psychotickým procesom iba narušená, môže byť i vystupňovaná, a môže byť súčasne nielen výrazom patologického procesu ale i stavom hypersenzitivity, originálnym, nekonvenčným prežívaním a objavovaním sveta, ktorý môže byť bohatší než naučený neproblematický, iba napodobujúci prístup k životu a svetu. Hlavným cieľom podľa

nej nie je umelecká hodnota, ale neodporúča oplošťovať originalitu nadaných schizofrenikov rôznymi konvečnými predpismi a šablónami. Zároveň nepovažuje za vhodné analyzovať v skupine schizofrenikov skryté symbolické významy ich kresieb a plastík. Považuje za vhodný *„zakrývajúci syntetický“* prístup.

Pogády et al. (1993, s.100-101) uvádza, že „arteterapia môže byť jedinou metódou, ktorá sa dá v liečebnom programe aplikovať“. Zvlášť má na mysli „deti predškoského veku s neurotickým ťažkosťami alebo s menšími poruchami vo vývoji osobnosti a správania“. Za vhodné považuje vlastné každý vek, „v predškolskom a ranom školskom veku komunikuje dieťa s neznámym dospelým najťažšie verbálne a výtvarný prejav je často jediným možným“. V období latencie „nadväzuje dieťa vzťah k arteterapeutovi pomerne ľahko“ a preto je toto obdobie „na aplikáciu arteterapie vhodné“. Obodobie dospievania považuje za „ďalší dôležitý moment pri použití arteterapie“. „Kríza identity, hľadanie seba samého, kritické postoje voči autoritám a ďalšie prvky tohto obdobia často zužujú verbálny kontakt s terapeutom.“ U dospelých naproti tomu „vo väčšine prípadov býva adjuvantnou technikou a prevládajú verbálne metódy“. Zároveň uvádza že arteterapiu „možno používať súčasne so všetkými druhmi biologickej terapie“. „Arteterapiu možno použiť pri všetkých diagnostických skupinách detského veku.“

Ku knižným dielam patriacim do arteterapeutickej knižnice môžme priradiť i monografiu S.Drvotu: *Osobnost a tvorba* z r.1973, ktorá sa z psychiatrického pohľadu zaoberá umeleckou výtvarnou tvorbou (Slavík, 2002). Z práce J.Semotána (1969) sa dozvedáme o doc. Františkovi Kafkovi, popravenom v r.1941 v období „heydrichiády“, ktorý bol členom českého Pen-klubu a do oblasti výskumu umeleckej tvorby na poli psychiatrie prispel knižným dielom „*O umělecké tvořivosti*“. Ilustruje v ňom na významných postavách českých umelcov (obzvlášť literátov a výtvarníkov) tej doby, s ktorými sa osobne poznal, úlohu charakterologických štruktúr a závislosť na konštitučne biologickom založení osobnosti v procese tvorby (Semotán 1969,s. 423).

Mimo oblasť psychiatrie patria ku knižným dielam v Českej republike a na Slovensku dva preklady britských diel vydané v Prahe vo vydavateľstve Portál od T. Dalleyovej a C. Caseovej (1995) s názvom: *Arteterapie s dětmi*, a J. Campbellovej (1998, 2000): *Techniky arteterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi – Skupinové výtvarně-terapeutické činnnosti pro deti i dospělé*. Vo vydavateľstve Portál vyšiel aj preklad francúzskeho originálu autorky Roseline Davido (1998) pod názvom: *Kresba jako nástroj poznání dítěte*.

Na poli pedagogickom tu môžme priradiť skriptá Z. Zichu (1981) s názvom: *Úvod do speciální výtvarné výchovy*, určené pre arteterapeutickú prípravu špeciálnych pedagógov, a ďalej zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe, editovaný J. Slavíkom (2000), pod názvom: *Současná arteterapie (v České republice a v zahraničí)*. Napokon tu môžme zaradiť už spomínané *Základy arteterapie* J. Šickovej-Fabrici (2002), ktoré vyšli vo vyd. Portál, a ďalšie dve monografie donografiu tej istej autorky: *Význam výtvarných materiálov a médií v arteterapii*, vydanú centrom TT v r.2005, a *Arteterapia – úžitkové umenie?*, vydané vo vydavateľstve Petrus v r.2006.

1.4.2.2 Prehľad domácej časopiseckej literatúry

Slavík (2002) v predhovore k Šickovej *Základom arteterapie* uvádza, že v 60. a 70. rokoch 20. storočia sa roztrúsene v rôznych periodikách objavovali arteterapeuticky zamerané state od rôznych autorov: E.Hájkovej a J. Herinkovej, P. Hájka, R. Konečného, H. Junovej, H. Kupečkovej, L. Joanidisa, L. Ochrymčuka, I. Švancarovej a J. Švancaru a ďalších.

Sporadický výskyt arteterapeutických tém možno potvrdiť. V oblasti psychiatrie je tradičným periodikom domácich odborných publikácií od r.1955 *Československá psychiatrie*,

ktorá dnes vychádza 8x ročne pod názvom *Česká a slovenská psychiatrie*. Hoci tématicky prevláda - (navzdory mýtom o „biologickom razení“ psychiatrov – *pozn. autora*) - psychosociálny prístup (Höschl, Libiger, 2002, s.35, 2004, s.35). Pri systematickom prieskume prakticky každého čísla tohto periodika od 1960-ych rokov som sa však dopátral iba minima článkov venovaných arteterapii. Ide vpodstate o singulárne lastovičky zapálených jednotlivcov (Kamba 1965, 1968, Herinková 1969, Hájek 1977, Kučerová 1985, 1986), ktoré v posledných 20-ich rokoch navyše úplne absentujú. Aktuálne asi najkvalitnejší česko-slovenský časopis s názvom *Psychiatrie*, ktorý vychádza od r.1997 4x ročne, so suplementmi podľa okolností, venuje arteterapii vlastne iba jeden článok poľských autorov – ide o abstrakt prednášky z biologickej konferencie (Paluba, 2003). „Biologická“ orientácia tohto časopisu je, pravda, výrazná. Cestou rešerše na kľúčové slovo „arteterapia“ v databáze *Bibliographia Medica Čechoslovaca* som sa dopátral viacero článkov v niektorých iných časopisoch („slovenská“ Psychiatria - teraz Psychiatria, psychosomatika a psychoterapia, Praktický lékař, Zdravotnické noviny, Efeta, Psychiatrie pro praxi) prezentujúcich jednak kazuistické zdelenia (Kučerová 2005a,b, Šramová 1998, Šlemínová 1999), jednak poukazujúcich na stabilné zaradenie arteterapie (akokoľvek chápanej) v rámci liečby v denných stacionároch v Českej republike (Kitzlerová et al 2003, Hoffmanová, Kosová 2001) i na Slovensku (Böhmová et al. 2002).

1.4.2.3 Literatúra týkajúca sa legislatívy a výkonu povolania arteterapeuta

S problematikou arteterapie súvisia nepriamo aj niektoré iné dokumenty, týkajúce sa vnímania profesného štatútu arteterapeutov a arteterapie ako metódy. V prvom rade je potrebné uviesť že na Slovensku nejestvuje oficiálne profesia arteterapeuta. Napriek tomu je svojim spôsobom reflektovaná v dvoch nižšie uvedených dokumentoch.

„Nová“ koncepcia odboru psychiatria (Vestník MZ SR 2006) vyjadruje podporu psycho- a socioterapeutickým prístupom. Zároveň explicitne na obdobie najbližších 5-10-ich rokov plánuje vývoj starostlivosti v dobore psychiatria podľa tzv. *Reformy psychiatrickej starostlivosti* (pôvodne vydanej v r.1991), od kolektívu popredných slovenských psychiatrov. Táto venuje arteterapii nasledovnú stať: „...túto formu terapie môžu viesť lekári, psychológovia, sestry, ošetrovatelia, prípadne umelci na čiastočný úväzok. Netreba zriaďovať v terapeutickom centre samostatný post arteterapeuta. Ak sa nemôže arteterapia vykonávať vlastnými silami existujúecho personálu, prichádza do úvahy angažovanie umelca.“ (Hašto, Breier, Černák, Rakús et al., 1999, s.77).

Druhým legislatívnym dokumentom je tzv. „*Katalóg zdravotných výkonov*“, ktorý po úprave v októbri 2005 v kapitole Psychoterapia (ktorá je spoločná pre psychiatriu a psychológiu), uvádza pod kódom 869 medzi inými (napr. biofeedback, biblioterapia atď.) „*individuálnymi terapeutickými intervenciami s využitím špeciálnych foriem, metód a prostriedkov*“ aj arteterapiu. Jestvujú tu však dva nedotiahnuté problémy. Po prvé na Slovensku neexistuje inštitúcia oprávnená posudzovať vzdelanie a vydávať certifikát pre arteterapiu (a v súčasnom svete to psychoterapeutické inštitúcie zrejme už ani nemôžu byť); po druhé, arteterapia je v legislatíve reflektovaná iba ako metóda individuálna.

1.4.3 Súčasný stav arteterapie na Slovensku

V júni 2006 prebehol počas VII. Slovenského psychiatrického zjazdu v Jasnej pilotný prieskum mapujúci využitie arteterapie v ústavných zariadeniach na Slovensku. Prítomní psychiatri boli oslovení formou dotazníkov, pozostávajúcich zo série šiestich otázok mapujúcich túto problematiku. 16 dotazníkov pochádzalo z ústavných zariadení (liečebne,

oddelenia, nemocnice), 1 z toho duplicitný. Spracovaním ostávajúcich 15-ich dotazníkov z 15-ich rôznych zariadení sme dostali nasledovné výsledky:

V 14-ich prípadoch (93,3%) arteterapia *je* využívaná pri liečbe alebo rehabilitácii psychiatrických pacientov zariadení, v ktorých pracovali dotazovaní lekári. Z toho v 3-och prípadoch sa jej venujú (aspoň parciálne) lekári, v 7-ich psychológovia (aj viac možností bolo niekedy uvádzaných), v 8-ich zdravotné sestry, ani v jednom prípade angažovaný umelec, v jednom prípade absolvent špeciálnej pedagogiky a v 3-och iný pracovník (ergoterapeut). Ani v jednom prípade nebol pre tento účel zvlášť vymedzený úväzok (hoci nepriamo sú všestrannejšie na takéto účely angažovaní tzv. „ergoterapeuti“, či „prerobené“ rehabilitačné sestry). V dvoch prípadoch mali podľa dotazovaných lekárov príslušní pracovníci špecializované vzdelanie v arteterapii (nebolo konkretizované či nejde o zámenu napr. s psychoterapeutickým výcvikom obohateným trebárs o prvky arteterapie). Pri tom všetkom ale iba v 4-och prípadoch bola arteterapia prevádzaná aspoň vo forme psychoterapie (kde „artefakt je podnetom k diskusii“), v jednom dokonca skôr ako remeselnícky proces, a v spolu 12-ich prípadoch ako „súčasť činnostnej terapie („viac-menej na vyplnenie času event. zamestnanie niečím“). Ani v jednom prípade teda nebol kladený akcent na ono „arte-“, teda aspekt umelecký. Bol zistený rozpor medzi počtom psychológov (7) a lekárov (3) venujúcich sa arteterapii na jednej strane, a vnímaním procesu arteterapie na druhej (dominuje činnostný aspekt), ktorý nevyžaduje vysokoškolsky erudovaný personál. Súhrnne možno konštatovať, že medzi oslovenými psychiatrami nie je arteterapii prisudzovaný výraznejší liečebný potenciál, a to ani ak je prevádzaná vysokoškosky vzdelaným zdravotníckym pracovníkom.

Konkrétne o využití arteterapie sa zmienil v prednáške na arteterapeutickej konferencii André (2005). Trochu sentimentálne a protichodne však zaznievajú jeho vety: „Na klinike (Mickiewiczova ul., Bratislava – *pozn.*) má arteterapia v širšom, ale aj v užšom slova zmysle silnú tradíciu. Mali sme ateliér, pôsobil na klinike aj arteterapeut...“.

Na druhej strane zdá sa, že medzi mladými psychiatrami popularita arteterapie a záujem o ňu rastie, a je možné v nasledujúcich rokoch očakávať možno aj nejaké viditeľnejšie príspevky, či už vo forme prednášok, článkov, či samotnej práce s pacientmi.

2 DEFINÍCIA A VYMEDZENIE POJMU ARTETERAPIA

2.1 Umenie + terapia = ?

Slovensky „arteterapia“, česky „arteterapie“, anglicky „art therapy“, alebo ako súčasť širšieho spektra liečebných prístupov „art(s) therapy(-ies)“, „creative (arts) therapy“, „expressive (arts) therapy“, v nemčine „Kunsttherapie“, „Maltherapie“, „Gestaltungstherapie“, francúzsky „thérapie par l´art“, „l´art thérapie“. Rôzne názvy, rôzne významy.

Nejestvuje jednotná definícia pojmu. V zásade však možno povedať, že spravidla sa táto forma terapie vzťahuje k výtvarnému umeniu. V definícii Campbellovej (2000, s.12) je súčasťou výtvarného umenia vytváranie vizuálnych foriem. Umením sa tu rozumie ako samotný proces tvorby, tak i jeho výsledok. Pri tejto činnosti využívame jednu, či viacero výtvarných techník a prostriedkov a pracujeme buď na ploche (maľba, kresba, grafika), alebo v priestore (modelovanie).

Arteterapia je historicky úzko spätá s psychoterapiou, a ako už bolo uvedené, odráža sa to aj v súčasných trendoch. Tie sa viac pridržiavajú umelecko-pedagogickej línie, alebo psychoterapeutickej línie, prípadne ešte explicitne analyticky orientovanej. Šicková-Fabrici (2002, s.32) v tomto duchu predstavuje výstižný názor A. Koblicovej, ktorá charakterizuje arteterapiu ako disciplínu, ktorá sa postupne „odštepuje“ z psychoterapie tak, ako sa v minulosti oddelila psychoterapia od psychiatrie a psychológie. Všíma si fakt, že predstavitelia arteterapie sú prevažne pedagógovia, zatiaľčo psychológovia sa identifikujú skôr s psychoterapiou. Toto odštepovanie neplatí presne. Ako bolo uvedené v histórii, platí pre Českú republiku, väčšinou ale arteterapia nie je oficiálne evidovaná ako súčasť psychoterapeutických postupov, Schaverienová (2000) vo Veľkej Británii je naopak zástancom názoru, že arte-psychoterapia je formou psychoterapie a preto by sa mala arteterapia snažiť o uznanie psychoterapeutickou spoločnosťou (U.K.C.P., UK Council for Psychotherapy).

Psychoterapia stále tvorí jadro arteterapeutickej práce a odbory sú si tak blízke, že za najvhodnejšie považujem uviesť na úvod pracovnú definíciu psychoterapie významných autorov Jamesa Prochasku a Johna Norcrossa (1999, s.16): *„Psychoterapia je odborná a zámerná aplikácia klinických metód a interpersonálnych postojov vychádzajúcich z uznávaných psychologických princípov so zámerom pomôcť ľuďom zmeniť ich správanie, myslenie, emócie, a/alebo osobné charakteristiky smerom, ktoré obe strany považujú za žiadúci“*. Táto definícia dobre ilustruje problém deklarácie všeobecne platných kritérií v oblasti psychoterapie a podobných odborov, akým je i arteterapia.

Definície arteterapie reflektujú historický vývoj odboru. Odlišujú sa v miere vnútornej diferenciácie tohto pojmu (napr. bližším špecifikovaním poslania či základného mechanizmu) a v miere vymedzenia oproti terapiám vychádzajúcim z iných umelckých modalít, a navyše zvlášť proti psychoterapii. Najprv ponúkam súčasné definície, ktoré sú kompromisnými definíciami organizácií a odrážajú už pokročilejšiu formu profesnej identity, neskôr ponúkam definície ktoré sa objavujú v „domácej“ literatúre.

Arteterapia je podľa Americkej arteterapeutickej asociácie (AATA, 2008) definovaná ako: *„profesia v oblasti duševného zdravia ktorá využíva tvorivý proces umeleckej tvorby na zlepšenie či „pozdvihnutie“ fyzického, „mentálneho“ a „emočného“ stavu pohody („well-being“) jednotlivcov každého veku. Je založená na viere, že tvorivý proces v rámci umeleckého sebavyjadrenia pomáha ľuďom riešiť konflikty a problémy, rozvíjať*

intepresonálne „zručnosti“, „menežovať“ správanie, redukovať stres, zvyšovať sebavedomie a sebauvedomenie, a dosiahnuť vhľad.“ [25]

Britská arteterapeutická spoločnosť (BAAT, 2008) ju definuje následovne: *„Arteterapia je forma psychoterapie ktorá používa umelecké prostriedky ako primárny spôsob komunikácie.“* [26]

Podľa Českej arteterapeutickej asociácie (ČAA, 2001) je arteterapia: „*léčebný postup, který využívá výtvarného projevu jako hlavního prostředku poznání a ovlivnění lidské psychiky a mezilidských vztahů. Někdy bývá přiřazovávan k psychoterapii a jejím jednotlivým směrům, jindy je pojímána jako svébytný obor. Obvykle se rozlišují dva základní proudy, a to terapie uměním, v níž se klade důraz na léčebný potenciál tvůrčí činnosti samotné a art-psychopaterapie, kde výtvory a prožitky z procesu tvorby jsou dále psychoterapeuticky zpracovávány*“.

Šicková-Fabrici (2002, s.30) uvádza následovné vymedzenie pojmu: *„Arteterapia v širšom zmysle znamená liečbu umením, vrátane hudby, poézie, prózy, divadla, tanca a výtvarného umenia. V užšom zmysle znamená liečbu výtvarným umením.“*. Uvádza ďalej prehľad rôznych iných definícií, z ktorých spomeniem následovnú, ktorá je v definícii mechanizmov ešte všeobecnejšia a opatrnejšia:

Petzold H. (1990, in: Šicková-Fabrici, 2002, s.31): *„Arteterapia je teoreticky usmernené pôsobenie na človeka ako celok v jeho fyzických, psychických danostiach, v jeho uvedomelých i neuvedomelých snahách, sociálnych a ekologických väzbách, plánované ovplyvňovanie postojov a správania pomocou umenia a z umenia odvodených techník, s cieľom liečby alebo zmiernenia choroby a integrácie alebo obohatenia osobnosti.“*

Stiburek (2000, s.35) podáva následovnú definíciu: *„Arteterapia je psychoterapeutická a psychodiagnostická disciplína, využívajúca k liečebným cieľom formy a prostriedky adekvátne umeleckým formám. Pracuje najmä s tvorbou a reflexiou zameranou na proces či produkt. Prvoradým cieľom nie je vytvorenie umeleckého diela, ale prostredníctvom sebavyjadrenia, rozvíjania tvorivosti, schopnosti komunikovať a spracovaním osobne významnej témy dosiahnuť odstránenie alebo zmiernenie obtiaží chorého človeka."*

Guimón (2004, s.173), španielsky psychiater a psychoanalytik, uvádza: *„Arteterapia (terapia umením) je súborom rôznorodých praktík vo výučbe, rehabilitácii a psychoterapii, ktorých cieľom je napomôcť integrácii alebo reintegrácii osobnosti“*.

V definíciách „domácej“ psychiatrickej literatúry sa stretneme s následovnými pohľadmi:

---

[25] „**Art therapy** is a mental health profession that uses the creative process of art making to improve and enhance the physical, mental and emotional well-being of individuals of all ages. It is based on the belief that the creative process involved in artistic self-expression helps people to resolve conflicts and problems, develop interpersonal skills, manage behavior, reduce stress, increase self-esteem and self-awareness, and achieve insight.“ (www.arttherapy.org).

[26] „**Art Therapy** is a form of psychotherapy that uses art media as its primary mode of communication“ (www.baat.org).

Hájek (1980, s.137) píše: *„Termínem arteterapie je označováno psychoterapeutické využití výtvarné činnosti. Toto označení není zvoleno nejvhodněji, neboť v dezignátu se nejedná o umění obecně, ale pouze o uměleckou činnost a to ne o jakoukoli uměleckou činnosti, ale pouze o činnost výtvarnou. Termín arteterapie se však v uvedeném významu již obecně vžil. V některých našich starších pramenech je ho sice používáno v širokém významu rehabilitačního působení uměleckých a kulturních akcí všeho druhu, v příslušné odborné literatuře se však arteterapie zřetelně diferencuje od psychiatrické rehabilitace a činnostní terapie i od dalších „terapií uměním" jako je muzikoterapie či choreoterapie"*.

Pogády a Guensberger (1987, s.97) sa vyjadrujú o arteterapii ako o *„terapii využívajúcej pôsobenie rozličných stránok umenia na estetické city u duševne chorého"*. Jej *„zložkami sú napr. muzikoterpaia a biblioterapia, poetoterapia, prípadne použitie kresby, psychogymnastika atď. Tieto metódy možno použiť buď v rámci skupinovej psychoterapie, alebo aj individuálne ako pomocnú hodnotiacu techniku s obrazným vyjadrením vlastného psychického stavu pacienta odreagovaním, prípadne redefiníciou vlastnej situácie. Pri rozličných formách arteterapie sa teda ráta s čiastočným vybavovaním estetických citov."*

Za hranicami prísne medicínskej psychiatrie, v jednej staršej ale takisto významnej učebnici pre filozofické fakulty (Kondáš, 1989) nachádza Kratochvíl pre tzv. projektívnu arteterapiu miesto v skupinovej terapii (s.143) a Syřišťová v krátkej ale peknej stati upozorňuje na viacero aspektov výtvarnej tvorby zvlášť v liečbe psychóz – aspekt autosanačný, projektívny, kreativistický, komunikatívny, a činnostný (s.203-206).

Syřišťová (1989) tu podáva i definíciu a krátky historický náčrt arteterapie (s.203): *„Termínem arteterapie se většinou v doborné literatuře označuje psychoterapeutické využití výtvarné činnosti. Toto pojetí je sice zúžené a nepřesné (znamená v podstatě terapii uměním), ale stalo se běžným v psychoterapeutické praxi. Diferencuje sa od jiných forem terapie uměním, např. muzikoterpaie, léčebného využití literární tvorby, choreoterapie apod. Představuje významný specielní přístup, začleňovaný zhruba po druhé světové válce v různých variantách do komplexní terapie duševně nemocných. S psychoterapií psychóz, na prvém místě schizofrenie, je spjata velmi těsně. Původní idea terapeutického využití výtvarné produkce byla insipirovnána právě zájmem o spontánní tvorbu schzofreniků, kteří podle statistik tvoří nejvíce ze všech psychicky nemocných."*

Pogády et al. (1993, s.96-97) uvádzajú: *„Pod arteterapiou rozumieme predovšetkým terapeutické využitie výtvarnej činnosti. Pri psychoterapeutickej práci s dospelými pacientmi sa arteterapia zvyčajne začleňuje medzi ostatné techniky ako psychodráma alebo psychogymnastika. Takto býva najčastejšie aplikovaná jej skupinová forma. Individuálna aplikácia zohráva dôležitú úlohu v práci s psychotikmi, kde nadobúda význam samostatnej psychoterapeutickej metódy"*. Autori ďalej zdôrazňujú zvlášť v práci s deťmi nároky na osobnostné charakteristiky terapeuta a jeho schopnosť empaticky nazerať na svet dieťaťa, a tiež hrový aspekt práce s deťmi. *„U detí"* – podľa nich – *„prevádajú nonverbálne psychoterapeutické techniky nad verbálnymi a význam akejkoľvek detskej tvorivosti je jedinečný."*

Z učebníc psychiatrie najmodernejšia a najobsiahlejšia - od popredného českého editorského kolektívu - (Höschl, Libiger, Švestka 2002, 2004), ktorú prof. Zvolský vo svojej recenzii nazýva *„monumentom súčasnej psychiatrie"* a v ktorej *„není opomenuto snad žádné téma"*, však nevenuje arteterapii žiadnu stať. A to napriek tomu, že téma umenia je prof. Höschlovi blízka a v tomto roku prednáškou *Umění a věda*[27] otvoril 50. výročnú psychofarmakologickú konferenciu v Jeseníkoch.

[27] Höschl, C, Španiel, F: Umění a věda. Psychiatrie. 12, suppl. 1, 2008, s.11.

Definície sa líšia v nasledovných parametroch: dôraze na profesné vymedzenie, dôraze na úlohu arteterapeuta, dôraze na základnú metodológiu, dôraze na funkciu a poslanie. Dá sa povedať, že v krajinách s vyšším štandardom profesnej identity arteterapeutov, ako napr. v USA, je dôraz menej kladený na potrebu vymedzovania sa oproti iným odborom, vychádzajúcim z iných umeleckých žánrov, a zvlášť voči psychoterapii, u nás je tomu spravidla opačne.

Veľký vplyv na definíciu malo obzvlášť v minulosti, práve pre nejednoznačnú profesnú identitu, najmä zamerania autora. Vychádzajúc z prehľadu ktorý uvádza Šicková (2002), najčastejšie zohľadňujú autori aspekty psychologickej praxe (Stiburek, 2000), pedagogickej či špeciálne-pedagogickej praxe (Zicha, 1981; Hanus, 1978; Slavík 2000), resocializačnej, penitenciárnej či rehabilitačnej praxe (Labáth, 1993), alebo odrážajú spirituálne či akékoľvek iné zameranie autora. Tieto odlišné aspekty implikujú, či je arteterapia vnímaná v konečnom dôsledku ako liečebná, výchovná, duchovná alebo iná metóda. Profesná identita arteterapeuta má vplyv nielen na očakávania a ciele arteterapie, ale rovnako už na samotný mechanizmus účinku, ktorý je v zásade dvojaký: v tzv. psychoterapeutických smeroch je založený prioritne na vhľade a interpretácii, u profesionálov ktorí sa zvyknú identifikovať ako umelci (bez ohľadu na živiacu profesiu) je za základný mechanizmus považovaný kreatívny akt.

Podobne definície rôzne akcentujú, alebo aj nie, význam postavy arteterapeuta. Ten môže vystupovať v akoby odlišných pozíciách - ako „reálna vzťahová osoba“, ktorá „je sprievodcom životom a nemôže zotrvávať mimo osobnú angažovanosť“ (Slavík, In: Šicková, 2002, s.12), ako špeciálne školená osoba, umelec, pedagóg, alebo ako psychoterapeut toho ktorého smeru atpod.

Napokon, definícia arteterapie sa logicky odvíja od definície umenia, ako už skôr upozorňovala Elinor Ulmanová (1992). Zdá sa, že anglo-americká literatúra je pragmatickejšia, a pojmy umenie, tvorba, umelecká práca, atď. jednoducho zhŕňa pod pojem „art making“, bez ohľadu na akademickú kvalitu produktu. Podobný pragmatický prístup zachováva k pojmu tvorivosť a nezaoberá sa vymedzením čo ešte je, a čo už nie, „kreatívny proces“. Tento pragmatizmus sa zrkadlí nápadne v definícii ktorú podáva AATA, združujúca v súčasnosti okolo 5 tisíc odborníkov.

Súhrnne možno podľa miery vývoja konceptuálnej diferenciácie odlíšiť v definíciách niekoľko stupňov, ktoré závisia od štandardu profesnej identity arteterapie v tej ktorej krajine:

1. najnižším stupňom diferenciácie je prvotná nediferencovanosť voči psychoterapii a iným „psychoterapeutickým“ modalitám, prípadne ešte voči činnostnej terapii (Pogády, Guensberger, 1987)
2. stredným stupňom je reflektovanie tejto diferenciácie, ale iba málo precízne definovanie mechanizmu účinku alebo poslania (Syřišťová, 1989)
3. vyšším stupňom je dôraz na profesnú identitu, úlohu arteterapeuta, jasne je vymedzený cieľ a predpokladaný mechanizmus účinku (Petzold, 1990; ČAA, 2001; AATA, 2008)
4. najvyšším stupňom je opäťovaná rozostrenosť diferenciácie, dôraz na príbuznosť s inými kreatívnymi, expresívnymi a psychoterapeutickými metódami, avšak nie na základe vonkajšej nediferencovanej podobnosti (umenie – umenie), ale na základe predpokladaného mechanizmu účinku[28], prípadne iných hľadísk (do budúcna možno rátať napr. s evolučnými, hypoteticky neurobiologickými explanáciami)

[28] Tento predpokladaný mechanizmus účinku sa historicky vyvíja. Závisí od toho „čo práve letí“ – dôraz sa zvykol klásť na abreakciu (analógiou s katarktickou predstavou o psychoterapii), harmonizáciu duše (analógiou s relaxačnými technikami), vhľad (analogicky k psychoanalytickým terapiám), symbolizáciu, externalizáciu problému atpod. Mimoto je u mnohých terapeutov stále prítomná viera v inherentný liečivý potenciál kreatívneho procesu samého (spravidla ako magický výklad).

Ďalším aspektom tvorby definícií je prechod od definícií jedného autora, k definíciám ktoré zastávajú profesné skupiny a organizácie (ČAA, AATA, BAAT).

2.2 Produkt vs. proces

Hoci som do problematiky definície vniesol zmätok, prikláňam sa k Malchiodiovej názoru (2007, s.6), podľa ktorej v zásade takmer všetky definície možno rozdeliť do dvoch základných skupín (podľa predpokladaného mechanizmu účinku):

1. Prvú skupinu spája viera v inherentnú liečivú silu kreatívneho procesu umeleckej tvorby. Tento základný aspekt sa často nazýva v zjednodušenej podobe ako „proces", a býva stotožňovaný s pojmom „*art as therapy*" (spájaný historicky s menom Edith Kramerovej).
2. Druhá skupina v zásade vníma umenie ako symbolickú komunikáciu, ako zdeľovanie zašifrovanej informácie v obrazovej podobe, a preto častejšie akcentuje význam „produktu". Často je spájaná s pojmom „*art psychotherapy*", a historicky je vnímaná ekvivalentne prístupu Margaret Naumburgovej.

Toto delenie samozrejme nie je presné, najmä preto že zamieňa dve odlišné dichotómie: *produkt vs. proces*, a *kreatívny proces vs. komunikačný potenciál* symbolického odkazu ktorý má byť interpretovaný. Toto zjednodušujúce delenie má ale svoj veľký význam a historicky má svoj pôvod v rozdielnom teoretickom prístupe dvoch zakladajúcich osobností arteterapie, „matiek arteterapie", Margaret Naumburgovej a Edith Kramerovej. Formálne bol rozdiel uznaný na „Prvej veľkej diskusii" Americkej arteterapeutickej asociácie (AATA) v r.1982 (Wadeson, 1987, s.259). Už v r.1961 však v článku uverejnenom v *Bulletin of Art Therapy* konfrontovala tieto dva prístupy **Elinor Ulmanová**, ich súčasníčka. Pokúsim sa zhrnúť jej pohľad (Ulman, 1992, 2001). Na úvod je potrebné uviesť, že obe, Naumburgová i Kramerová, vychádzajú z psychoanalytického konceptu (poplatne dobe, dnes by sme mohli dodať). Takisto vidia umenie ako prospešné, avšak každá iným spôsobom. Je neprehliadnuteľné, že u oboch autoriek sa arteterapeutické koncepcie tvorili v čase ich práce s deťmi a mládežou, a to na poli edukácie. Ulmanová sa však pokúša o hlbší vhľad do ich konceptov, a to skrze biografický prístup (Ulman, 2001, s.289 – 305):

Margaret Naumburgová (1890-1983) vyrástla v New Yorku, kde sa jej otec po imigrácii stal úpešným obchodníkom. Jej rodičia boli staromódni, a bolo ponechané na jej generáciu rebelovať voči rigídnemu konvencionalizmu pozdného 19-eho storočia. Možno to, ako uvádza Detre a spol. (1983) v práci na ktorej sa Ulmanová podieľala, bolo príčinou bojovného ducha jej diela namiereného proti vtedajšiemu estabilišmentu, či už akademickému či psychiatrickému. Naumburgová bola jednou z prvých Američanov, ktorí podstúpili psychoanalýzu. Techniky jej práce, ako asociačná práca, dôraz na prenos a uvoľnenie vytesneného obsahu, boli do značnej miery odvodené od jej vlastnej skúsenosti s freudiánskou analýzou (Ulman, 2001, s.293). Avšak už pred ňou podstúpila jungiánsku analýzu a ako sama vraví: „spontánne interpretácie symbolického umenia počas arteterapie potvrdzujú nielen Freudove, ale i Jungove a Sullivanove koncepty" (Naumburg, 1953, s.3). V r.1914 založila Waldenskú školu pre deti postavenú na psychoanalytických princípoch so zvláštnym dôrazom na umenie. Vďaka stretnutiu s analytikom Nolanom Lewisom mohla skúmať umenie detí v psychiatrickej nemocnici (Rubin, 2001, s.15-17). V r.1947 publikovala svoju prvú monografiu venovanú téme arteterapie (štúdie spontánneho umeleckého prejavu detí a adolescentov), zakrátko následovali ďalšie (Naumburg, 1950, 1953), a v r.1966 pomenovala svoj prístup ako „dynamicky orientovaná arte-terapia" (Naumburg, 1987). V jej ponímaní bola arteterapia nezávislou terapeutickou modalitou, výhodnou v porovnaní s liečbou

rozhovorom „talking cure“ (Ulman, 2000, s.293), no nikdy neopustila komunikatívny rámec arteterapie, v ktorom je umenie „symbolickou rečou“ (Rubin, 2001, s.17). Naumburgová nebola nikdy umelkyňou. Hoci pracovala sprvu v oblasti edukácie, bola neskôr uznaná i ako psychoterapeut, obzvlášť v psychoanalytických kruhoch, a terapeutom bola v prvom rade, a po celý zvyšok života.

Podľa Naumburgovej sú techniky arteterapie založené na poznatku že každý človek, školený či neškolený, má letentnú schopnosť projikovať vnútorné konflitky do vizuálnej podoby. Umelecký aspekt v jej prístupe nehrá úlohu. V liečbe používa psychoanalytické prístupy k mechanizmom represie, projekcie, identifikácie, sublimácie a kondenzácie. Subjekt je podporovaný k voľným asociáciám k spontánnej tvorbe. (Naumburg, 1987, s.1-3). Medzi hlavné výhody zavedenia maľovania a modelovania do analyticky orientovanej psychoterapie patrí to, že (Naumburg 1958, podľa Ulman, 1992, s.70):

1. umožňuje priame vyjadrenie snov, fantázií a iných vnútorných zážitkov, ktoré sa objavujú skôr ako obrazy než slová
2. projekcie nevedomého materiálu vo forme obrázkov uniknú cenzúre ľahšie ako verbálne vyjadrenie, čo urýchľuje terapeutický proces
3. produkcie sú trvalé a nemenné, ich obsah nemôže byť vymazaný zabudnutím, a ich autorstvo je ťažké poprieť
4. vyriešenie prenosu je uľahčené. Narastajúca schopnosť pacienta prispievať k interpretácii vlastného diela posilňuje autonómiu, a postupne pacient nahrádza narcistické obsadenie vzťahu k terapeutovi za obsadenie (katexiu) vlastného umenia. „Ako profesionálny umelec si vytvára pacient narcistickú identifikáciu s jeho vlastnou tvorbou“ (Naumburg, 1987, s.3).

Edith Kramerová (1916-) je naproti tomu o štvrťstoročie mladšia. Kým vydala svoju prvú knihu *Art therapy in a children´s community* (1958), boli na svete už tri knihy od Naumburgovej. Kramerová pochádza z Viedne, a do Spojených štátov emigrovala v r.1938. Ako sama uvádza, vyrastala „v bohémskom prostredí hercov, výtvarníkov, politicky angažovaných idealistov a psychoanalytikov, ktorí vtedy boli revolučnou skupinou, v konflikte s vtedajšími myšlienkami i morálkou, celkom odlišnou od pozdejšieho spoločenstva psychoanalytikov 1970-ych rokoch v USA“ (Kramer, 2000, s.21)[29]. Jej rodičia boli rovnako nekonvenční ľudia, ako píše Ulmanová (2001, s.293), ktorá bola jej priateľkou a súputničkou (obom pozdejšie udelila *Norwich University* čestný doktorát). Rovnako ako Naumburgová, i Kramerová podstúpila pozdejšie freudiánsku analýzu, a to u Annie Reichovej (Kramer, 2000, s.22). Kramerová je však v prvom rade umelkyňou, maľovanie je jej celoživotnou vášňou. Namiesto formálneho univerzitného štúdia absolvovala výuku u niekoľkých majstrov, spomedzi ktorých, ako uvádza sama, mala na ňu najväčší vplyv Friedl Dickerová, pod ktorej vedením učila v r.1934-1938 nemecky hovoriace deti v Prahe, hlavnom meste vtedy ešte slobodného Československa. (Dickerová neskôr vyučovala umenie deti v koncentračnom tábore v Terezíne a zomrela v Osvienčime) (Kramer, 2000, s.21). Kramerová považuje za kľúčovú otvorenosť Spojených štátov, ktoré ju prijali, a umožnili jej učiť i bez univerzitného vzdelania. Učila od r.1959, ale už predtým od r.1950 pracovala 7 rokov s umením v škole pre chlapcov vo Wiltwycku, následne 14 rokov v Jacobi Hospital na detskej psychiatrii, a 14 rokov v spoločnosti pre nevidiacich (Jewish Guild for the Blind) (Kramer, 2000, s.22).

[29] Tento text pochádza pôvodne z prednášky pre študentov Vermont College of Norwich University, prednesenej Kramerovou v aug. 1996, publikovanej následne v *American Journal of Art Therapy* 35, November, 1996 (in: Kramer, 2000, s.25)



Obr. 19

Edith Kramerová (nar. 1916).
Autoportét z r.1956

Rovnako ako Naumburgová, aj Kramerová vychádzala z freudovského konceptu mysle, centrálnym však nie je preklad nevedomého materiálu do vedomia, jeho verbalizácia, ani prenos. Je ním Freudov koncept sublimácie (Kramer, 2001, s.28-39). Ako uvádza Kramerová (tamtiež, s.28), sublimácia nie je jednoduchý mentálny výkon. Zahŕňa množstvo mechanizmov, presunutie, symbolizáciu, neutralizáciu pudovej energie, identifikáciu a integráciu. Vždy zahŕňa proces trojnásobnej zmeny: zmenu objektu záujmu, zmenu cieľa, a zmenu druhu energie ktorou je nový cieľ dosiahnutý. Kompletný proces sublimácie spočíva podľa Kramerovej (Kramer, 2000, s.45) v zhotovení vizuálnych obrazov s cieľom zdeliť (komunikovať) skupine veľmi komplexný materiál ktorý by pre komunikáciu nebol v inej podobe dostupný. Z vývojového hľadiska predpokladá že „atrofia“ inštinktívnych programov ktoré regulujú správanie nižších druhov sa objavila s nástupom schopnosti konceptuálneho myslenia (Kramer, 2001, s.28). Psychoanalytická teória predpokladá, že prežitie človeka závisí od rozvoja novej psychickej organizácie, ega, ktoré usmerňuje všetky cielené aktivity, a ktorá je schopná skrotiť a usmerňovať pudovnú energiu. Sublimácia zahŕňa vytvorenie symbolického prepojenia medzi primitívnou potrebou a komplexnejším zoskupením myšienok a činov. To predpokladá schopnosť evokovať myšlienky a vnímať analógie, schopnosť ktorá zahŕňa primárne aj sekundárne myšlienkové procesy. Schopnosť vnímať analógie patrí k primárnym procesom. Keď získava sekundárny proces navrh, symbolické reprezentácie strácajú svoju „matrix“ a stávajú sa stabilnými. Imaginácia nahrádza fantáziu. Kramerová predpokladá, že primárne a sekundárne procesy sa vyvinuli s konceptuálnym myslením simultánne a vo vzájomnej závislosti. Upozorňuje na Lorenzove zistenia, že analógie sublimácie možno pozorovať už u zvierat (Kramer, 2001, s.28-39).

Zatiaľ čo podľa Naumburgovej definícií by bola Kramerová skôr učiteľom výtvarnej výchovy než arteterapeutom, Naumburgová by pre Kramerovú spadala skôr do rámca psychoterapeuta než arte-terapeuta (Ulman, 1992, s.73).

Elinor Ulmanová (1912?-) (hoci pôvodne umelkyňa) vpodstate od začiatku nevidela túto základnú dichotómiu ako dilemu. Oba prístupy v zásade kombinovala, a integrovala ich do vlastného prístupu (Ulman, 2001, s.289-305). Podobne **Harriet Wadesonová** (1931-), ktorá, hoci prišla na scénu o niečo neskôr, už dávnejšie upozorňovala na zavádzanie takejto polarizácie. Podľa nej rovnako arte-psychoterapia, zameraná na vhľad, tak i „umenie ako terapia“ môžu priniesť benefit (Wadeson, 1987, s.60), a novšie svoj prístup označuje ako *eklektický* (Wadeson, 2001, s.306-317). Rubinová uvádza, že väčšina arteterapeutov je primárne *pragmatických*, a vyberá prístup ktorý sedí momentu terapie. (Rubin, 2001c, s.287). V skutočnosti ani Naumburgová ani Kramerová neviedli vzájmomný zápas. Štýl ich práce odráža ich osobné založenie a talent. Kramerová bola predovšetkým umelkyňa, Naumburgová

terapeut. Celú túto tému uzatvára výstižne Malchiodiová, ktorá na otázku z úvodu kapitoly odpovedá: **„umenie + terapia = process + produkt“** (Malchiodi, 2007, s.6)**.**

V súčasnosti sa delenie arteterapie v USA riadi podľa psychoterapeutickej a filozofickej orientácie na prístupy psychoanalytické, humanistické, kognitívne-behaviorálne, na-riešenie-zamerané a naratívne, vývinové, a multimodálne (Malchiodi, 2003a).

Všetky uvedené autorky: **Naumburgová, Kramerová, Ulmanová, Wadesonová** i **Malchiodiová** pochádzajú spoza oceánu. U nás je táto „pozaoceánska“ dichotómia naumburgovského a kramerovského prístupu predstavovaná ako základná (Uhrová, 2002), avšak už z histórie vieme, že už Británia napriek jazykovej a kultúrnej spätosti so Spojenými štátmi sledovala vlastnú líniu.

Hoganová (Hogan, 2001, s.21) a Schaverienová (Schaverien, 2000) rozoznávajú v súčanosti v Británii zhodne tri rozdielne prístupy či spôsoby:

1. *analytická arte-psychoterapia* (odvodená z psychoanalýzy, akcentuje význam prenosu, ktorý je základom pre interpretáciu)
2. *arte-psychoterapia* (zdôrazňuje verbálnu analýzu diela – nie nevyhnutne analyticky orientovanú, v extrémnom prípade používa tvorbu len ako „prídavok“)
3. *arte-terapia* (kladie dôraz na tvorbu)

Pri dobrej vôli by sme však i toto delenie mohli podľa dôrazu na predpokladaný mechanizmus účinku zredukovať na základnú dvojicu.

2.3 Budúcnosť arteterapie

V diskurze o ďalšom smerovaní psychoterapie sa polarizujú v zásade dva názory. Na ilustráciu použijem zápisy z konferencie Britskej arteterapeutickej spoločnosti, venovanej teoretickým pokrokom v arteterapii (TAoAT, Theoretical advances of art therapy), konanej v r.2000 neďaleko Birminghamu vo Veľkej Británii[30]. Joy Schaverienová (2000) sa vyjadrila, že *„arte-psychoterapia je formou psychoterapie*“, a že po tom, čo sa stala arteterapia nezávislou profesiou, by malo byť ďalším krokom uznanie psychoterapeutickou spoločnosťou (U.K.C.P.). Naproti tomu Malcolm Learmonth (2000) vyjadril názor, že je *„možné a zároveň nutné, aby sme prezentovali koherentné a premyslené vysvetlenie toho čo robíme v arteterapii, bez tak silného spoliehania sa na jazyk psychoterapie“*. Sústredením sa na jazyk sa nám stratilo z očí mnoho z jedinečnosti umenia. Tým čo odlišuje arteterapiu od verbálnej psychoterapie, tvrdí Learmonth, je „zážitok tvorby“ („experience of making“) (in: Schaverien, 2000). Navrhol obzrieť sa do iných oblastí: paleontológie, archeológie a evolučnej teórie, a hľadať dôkazy o centrálnej úlohe umenia v ľudskom živote. Táto práca sa pokúša reflektovať oba názory, ktoré samozrejme nie sú nekompatibilné. V stati o teoretických východiskách preto uvádzam najskôr „tradičné“ – psychoterapeutické koncepty, potom poznatky z rôznych odborov na tému kreativity, umenia, fylogenézy a ontogenézy výtvarnej tvorby, a ďalej sa venujem etologickým pohľadom na umenie a neurobiológii zrakového systému ktorý hrá vo výtvarnom umení kľúčovú úlohu.

[30] Dostupné na internetovej adrese: http://www.baat.org/taoat/taoat2000.html

3 Formy, ciele, techniky arteterapie

3.1 Formy arteterapie

V najširšom rámci môžme arteterapiu deliť na pasívnu a aktívnu (Kořínková-Vindušková, 2001). Šicková-Fabrici (2002, s.30) v tejto súvislosti používa termín **receptívna** a **produktívna** arteterapia. K receptívnej arteterapii patria návštevy výstav a galérií, projekcia diapozitívov a videozáznamov spojená s rozhovormi o vnímaných výtvarných artefaktoch (reflexia, kontemplácia). Produktívna arteterapia znamená použitie konkrétnych tvorivých činností (kresby, maľby, modelovania) alebo intermediálnych aktivít (t.j. činností spájajúcich rôzne médiá), happeningu u jednotlivca či skupiny (Šicková, 2002, s.30). Oba tieto rámce je možné aplikovať formou individuálnej alebo skupinovej terapie (Šicková-Fabrici, 2002, s.43).

Kořínková-Vindušková (2001) odlišuje z praktických dôvodov tri formy arteterapie:

1. *Individuálna* – ktorá nachádza časté využitie u detského autizmu kde je jej hlavnou úlohou prelomenie autistickej bariéry (Case, Dalley, 1995 in: Kořínková-Vindušková, 2001), u porúch narcistického spektra (Lachman-Chapin, 2001), vôbec u pacientov s poruchou objektných vzťahov (Robbins, 2001), u dospelých pacientov s psychotickými poruchami (Killick, 2006), a u mnohých iných – hyperaktívne či anxiózne deti (Horňáková 1999, in: Šicková-Fabrici 2002, s.43).

2. *Skupinová* – asi najčastejšia forma. Výhody a nevýhody skupinovej práce zhrnula Liebmanová (2005, s.19-20). V užšom zmysle jej zostavenie nie je náhodné, je určované vekom, typom poruchy, jej priebehom atď. (Kořínková-Vindušková, 2001).

3. *Kolektívna* – jedná sa o väčšie zoskupenie pacientov alebo klientov ktoré je náhodné. Takými prípadmi sú ateliéry v psychiatrických liečebňach, psychiatrických oddeleniach, kde sa pacienti schádzajú často v rámci vyplnenia času nejakou aktivitou, a často táto forma hraničí s činnostnou terapiou (Kořínková-Vindušková, 2001). Patria tu aj rôzne „dielne“, zamerané na sériovú produkciu neosobných artefaktov.

3.2 Funkcie a ciele arteterapie

Výtavarné techniky sa používajú preto, aby klientom (pacientom) uľahčili vyjadrovanie svojich pocitov (Kořínková-Vindušková, 2001). Terapeutovi sprostredkúvajú osobnostné rysy klientov, ktoré sú inak ťažko rozpoznateľné (tamtiež). Kresby tiež vyjadrujú chorobné zmeny, ohlasujú začínajúci psychotický proces alebo jeho recidívu ešte skôr, ako to je možné postrehnúť inou klinickou alebo psychologickou metódou (Syřišťová, 1990 in: Kořínková-Vindušková, 2001). Z iného hľadiska využíva arteterapia tvorivý proces aby „urovnala“ emočné konflikty a podporila sebavedomie a osobný rast človeka (McDonald 2000, in: Kořínková-Vindušková, 2001). Ďalej môže pomôcť problémy vizuálne identifikovať a snažiť sa ich prekonávať; a tiež môže byť neverbálna komunikácia jedinou možnosťou ako nadviazať s pacientom kontakt (tamtiež).

Cieľom skupinovej arteterapie sa venovala Liebmannová (2005), ktorú u nás cituje aj Šicková-Fabrici (2002, s.61). V r.1979 uskutočnila medzi arteterapeutmi (autorka pochádza z Bristolu v Anglicku) prieskum, v ktorom sa pýtala terapeutov, aký mali ich skupiny účel (Liebmann, 2005, s.20). Rozdelila ich do dvoch kategórií: 1. všeobecné individuálne ciele a 2. všeobecné sociálne ciele. Zobrazujú ich následovné tabuľky:

Tab. 1 Všeobecné individuálne ciele (v náhodnom poradí), podľa Liebmannovej (2005)

1. Tvorivosť a spontaneita
2. Budovanie dôvery, sebahodnotenia, uskutočňovanie vlastných možností
3. Zvyšovanie osobnej autonómie a motivácie, rozvoj jedinca
4. Sloboda rozhodovania, experimentovanie, overovanie nápadov
5. Vyjadrenie citov, emócií, konfliktov
6. Práca s fantáziou a nevedomím
7. Vhľad, uvedomovanie si seba samých, reflexia
8. Triedenie skúseností vizuálne a slovne
9. Relaxácia

Tab. 2 Všeobecné sociálne ciele (v náhodnom poradí), podľa Liebmannovej (2005)

1. Uvedomovanie si, uznanie a ocenenie druhých
2. Spolupráca, zapojenie sa do skupinovej činnosti
3. Komunikácia
4. Zdieľanie problémov, skúseností a vhľadov
5. Objavovanie univerzality skúesnosti / jedinečnosti jedinca
6. Vzťahovanie sa k druhým v skupine, porozumenie vlastnému vplyvu na druhých a na vzťahy
7. Spoločenská podpora a dôvera
8. Skupinová kohézia
9. Objavovanie skupinových tém

Ako vyplýva z tabuliek, arteterapeuti videli v skupinách možnosti zvýšiť, niekedy zmeniť osobné a sociálne pôsobenie členov skupiny viac ako špecifickú liečbu konkrétnych porúch (Liebmann, 2005).

3.3 Výtvarné materiály a médiá

Tejto téme sa stručne venuje už spomínaná práca Liebmannovej (2005, s.265-269), u nás sa im podrobnejšie venovala vo svojej monografii Šicková-Fabrici (2005). V stručnosti ich delíme na dvoj- a trojdimenzionálne a na mäkké, krehké, tvrdé, multimediálne (Šicková-Fabrici, 2005, s.9). Liebmannová ešte delí dvojdimenzionálne na suché a mokré (2005, s.265). V tejto práci tejto téme venujem minimum priestoru, hoci význam výtvarného média považujem v celej arteterapeutickej práci za kľúčový. Myslím, že je to téma na zvláštnu kapitolu, a vyžaduje aj pohľad profesionálneho umelca.

3.4 Techniky a metódy arteterapie

V tejto oblasti panuje terminologická nejednotnosť. Najčastejšie za zamieňajú pojmy technika a téma. Už v technikách ktoré publikoval Denny (1972, in: Hájek, 1980, s.147) sa zmiešavajú pod pojem techniky napr. „technika čmárania“, „autoportrét“, „voľná kresba“, „maľby snov a fantázií“, „tématická kresba či maľba rodiny“. Kořínková-Vindušková (2001) neposkytuje definíciu, ale píše: „Arteterapeutických technik je velké množství .... Mezi ty nejjednodušší, se kterými se pracuje vo fázi rozehřívání, patří např. volné čmárání tužkou, volná malba prsty namočenými v barvě apod. Postupně sa techniky stávají složitější (akvarelové barvy, tvorba koláží, modelování z hlíny atd.) a i témata jsou náročnější (např. můj život, Adam a Eva...)... Dalšími technikami jsou volná kresba jednou baravou na papír namočený ve vodě, koláž z výstřižků, sestavování objektů z přírodních materiálů, tematická kresba (např. vlastní portrét, malování vlastní rodiny, „začarované“ rodiny do zvířat), tématické modelování..., interakční kresba ve dvojici, malování společného domu v malé skupině klientů...“, pričom sa odkazuje na prácu Matouška (1995)[31], a ešte neskôr na prácu Hájeka a Horáčkovej (in: Kratochvíl, 1978)[32].

Už spomínaná Liebmannová (2005, s.128 a ďalej) zostavila v súčasnosti asi najrozsiahlejšiu *„klasifikáciu tém, hier a cvičení“* s následovnými kategóriami: 1. zahrievacie aktivity, 2. skúmanie výtvarných médií, 3. koncentrácia, zručnosť a pamäť, 4. všeobecné témy, 5. sebapercepcia, 6. rodinné vzťahy, 7. práca vo dvojiciach, 8. skupinové obrazy, 9. skupinové interakčné hry, 10. riadená imaginácia, vizualizácia, sny a meditácie, 11. prepojenie s ostatnými druhmi výrazového umenia, a venovala ich popisu celých 120 strán.

Ďalšou príručkou, ktorá vyšla v českom preklade sú *Techniky arteterapie* Jean Campbellovej (2000). Mimoriadne prínosnou je praktická príručka americkej arteterapeutky Diane Fausekovej (1997), ktorá pri každej technike odlišuje, či je určená orientačne pre tzv. „nízko-, stredne-, či vysoko-kognitívne fungujúcich“ (príručka nebola preložená).

Šicková-Fabrici (2002) v tejto súvislosti odlišuje nasledovné kategórie, ktoré považujem za veľmi užitočné: *mechanizmy*, *metódy*, *etudy*. Majú bližšie k umeleckému ponímaniu arteterapie a tiež bližšie k tvorivému procesu, pre ktoré slovník psychoterapie neposkytuje dostatočný pojmový rámec. Skôr ako sa budem venovať týmto kategóriám, pokúsim sa najprv uviesť chápanie pojmu *proces* tak, ako ho uvádza vo svojom slovníku Štofko (2007, s.230):

Proces

Vyjadruje postup, priebeh, vývin, spojený s nejakým reálnym alebo virtuálnym časopriestorom (Štofko, 2007, s. 230). V umení hovoríme najmä o **tvorivom procese**, ktorý je úzko prepojený s umelcovou *invenciou* a schopnosťou *inovácie*. Podľa psychológa E.P. Toranca tvorivý proces je zložený z čiastkových procesov, ktorými sú fluencia, flexibilita, originalita, redefinícia a elaborácia. Okrem týchto procesov umelec využíva v tvorivej činnosti aj súbor rôznych konštatných *mentálnych, technických* a *formálnych* procesov.

Tieto definuje Štofko (2007, s.230-231) následovne:

1. Mentálne procesy, v rámci ktorých umelec neustále niečo prežíva a nejakým spôsobom sa správa. Modalitami **prežívania** pritom sú: *poznanie* (t.j. vnímanie, predstavy , fantázia a myslenie spojené s jazykom), *cítenie* (t.j. rôzne druhy emocionálneho hodnotenia), *chcenie* (t.j. pudenie a motivácia). Modalitami **správania** sú: *konanie, reč*, a *výraz*. Správanie pritom môže mať buď ***expresívnu*** formu (vyjadruje skutočné zmýšľanie a pocity subjektu

[31] Matoušek, O: Potřebujete psychoterapii? Portál, Praha, 1995.
[32] Kratochvíl, S.: Skupinová psychoterapie neuros. Avicenum, Praha, 1978.

autora) alebo ***adaptívnu*** formu (prostredníctovom simulácie, disimulácie, štylizácie a rôznych druhov mimikrov sa umelec účelne prispôsobuje danej situácii).

2. Technické procesy sú úzko spojené s výberom média, s výberom nástroja a so spôsobom rukopisu autora. Základný technický proces je napr.

- pri médiu papiera: krčenie, skladanie, strihanie, trhanie, rolovanie, perforovanie atď.,
- pri médiu kresby: šrafovanie, vytvrdzovanie, zmäkčovanie, roztieranie, zosvetľovanie a stmavovanie, zhusťovanie a zrieďovanie atď.,
- pri médiu maľby: miešanie, natieranie, vrstvenie, stieranie, vytieranie, kvapkanie, liatie, rozlievanie, fŕkanie, odtláčanie, striekanie, modulovanie, tupovanie atď.,
- pri médiu grafiky: rytie, rezanie, dlabanie, pílenie, zbursovanie, nanášanie, natieranie, vytieranie, valčekovanie, odltáčanie atď.,
- pri médiu plastiky: miesenie, pridávanie, uberanie, odlievanie, snímanie, brúsenie, atď.,
- pri médiu skulptúry: tesanie, sekanie, pílenie, rezanie, rašpľovanie, vŕtanie, hobľovanie, patinovanie, lakovanie, zváranie, ohýbanie atď.,
- pri médiu koláže: strihanie, trhanie, lepenie, vrstvenie atď.

3. Formálne procesy v podobe rôznych formálnych umeleckých metód možno rozdeliť do troch základných kategórií:

- *transpozično-transformačné metódy* (transpozícia, transformácia, tranzit, transkripcia, transcendencie, manipulácia, modifikácia, modulácia, modelácia, interpretácia atď.)
- *analyticko-syntetické metódy* (analýza, syntéza, geometrizácia, redukcia, atomizácia, štylizácia, hierarchizácia, konštrukcia, mriežka, séria, kombinatorika atď.)
- *synkreticko-imaginatívne metódy* (synkretizácia, imaginácia, magickosť, asociácia, symbolizácia, lyrizácia, expresia, metafora, metonymia, oxymoron, hybridizácia, simulácia atď.)

Ďalším dôležitým procesom v umení je (Štofko, 2007, s.231) **interaktívna komunikácia** medzi autorom, dielom a príjemcom (autor – umelecké dielo – príjemca). Každé umelecké dielo sa vyznačuje tým, že v sebe kóduje nejakú štruktúru umeleckých a mimoumeleckých významových vzťahov. Ak ich chce príjemca pochopiť, musí ich vedieť dekódovať. Príjemca dekóduje jazyk určitého umeleckého diela prostredníctvom procesu jeho ***interpetretácie***. V umení 20. storočie pristupovalo k termínu procesu špecifickým spôsobom – procesuálne umenie. **Procesuálne umenie** (Štofko, 2007, s.232) je špecifická umelecká tendenica, ktorá vznikla v priebehu 60.r. v rámci jazyka minimalizmu, land-artu, arte povera, pop-artu, nového realizmu, konceptualizmu a Fluxusu. Predstavitelia tejto tendencie pracovali s materiálovými zmenami, ktoré podliehali rôznym fyzikálnym, biologickým alebo chemickým procesom. Procesuálne umenie pracovalo špecifickým spôsobom aj s latentnými sociálnymi procesmi, ktoré tak ako fyzikálne, biologické a chemické procesy nepodliehajú vôli človeka. Príkladom môže byť Hans Haacke, nemecký umelec žijúci v USA. Procesuálne umenie bolo najmä reakciou na klasické chápanie artefaktu ako niečoho statického a nemennného (Štofko, 2007, s.231).

Skúsme sa teda vrátiť ku kategóriám, ktoré používa Šicková-Fabrici (2002). Medzi ***„základné mechanizmy“*** (v súvislosti so svojou transcendentne spirituálne-ekologickou arteterapiou) uvádza: 1. screening, 2. externalizácia problému, 3. zooming, 4. snaha o tušenie

osobných významov reflexie, 5.vyčlenenie teritória (problému) z pôvodného kontextu, 6. začlenenie problémového miesta do nového kontextu, jeho pretvarovanie, očistenie, recyklovanie. Medzi ***arteterapeutické metódy*** radí: 1. imagináciu, 2. animáciu (rozhovor v tretej osobe), 3. koncentráciu (ktorej zodpovedá tvorba mandál), 4. reštrukturalizáciu (nový obraz vytvorený z fragmentov predošlého), 5. transformáciu (z jedného druhu umeleckého média – napr. literatúry, do druhého – napr. výtvarna), 7. rekonštrukciu (dotvorenie celku na základe fragmentu). Medzi ***etudy*** radí napr. tvorbu portrétov a autoportrétov, skupinovú koláž podľa Liebmannovej (1986), akčný akvarel podľa Evžena Perouta (1999), panorámu života (ktorá patrí medzi časté techniky gestalt terapeutov – Šicková-Fabrici, 2002, s.37), aj vlastnú etudu – reflexia diela M. Grünewalda Isenheimský oltár, alebo tzv. Ariadninu niť – intermediálnu arteterapeutickú etudu pre dospelých (Šicková-Fabrici, 2002).

Dá sa povedať, že technické procesy sa stávajú neoddeliteľnou súčasťou formálnych procesov, z ktorých vychádza ďalšia arteterapeutická práca ktorej jadro tvorí tvorivý proces. Je potrebné upozorniť na pretrvávajúce problémy terminológie, pojmy často nie sú vôbec definované. Z tohto prehľadu však možno vytušiť základný rozdiel medzi prostou tématickou kresbou ktorá sa stáva predmetom rozhovoru, a umeleckými východiskami arteterapie, ktoré angažujú do tvorby celú osobu a nachádzajú v nej cestu, i cieľ.

Šicková-Fabrici (2002, s.33 a 144) uvádza ešte jeden užitočný termín, ktorý vyzdvihuje význam hliny, ***„terraterapia“***. Ide o prístup, v ktorom je dôraz kladený na externalizovanie problému klienta a jeho transformáciu do plastickej podoby, „vyhmátnutie“ jeho najcitlivejšieho miesta, vyčlenenie tohto detailu-fragmentu z pôvodného kontextu, jeho následné predimenzovanie – zväčšenie a prenesenie do nového, harmonizujúceho kontextu, teda akúsi recykláciu traumy, zranenia, problému (Šicková-Fabrici, 2002, s.33). Hoci nikto asi nebude pochybovať že k arteterapii patrí aj práca s hlinou, v kazuistikách často absentuje. V Malchiodiovej (2003) učebnici sa nenechádza, v učebnici Rubinovej (2001) nachádza pre hlinu miesto jediná kazuistika od (asi nie náhodou) E. Kramerovej (2001), ktorá ako vieme je svojím založením takisto umelkyňa a opiera sa o koncept sublimácie. Ako materiál je spomínaná ešte v stati o vývinovej arteterapii (Aach-Feldman & Kunkle-Miller, 2001), a pri posudzovaní kognitívneho vývinu, konkrétne konceptu priestoru, poriadku, triedy (Silver, 2001). Je diskutabilné, či môže byť koncepčný rámec práce s hlinou vnímaný ako súčasť akejkoľvek výtvarnej, hoci 3-dimenzionálnej tvorby. Ide tu o zvláštny zážitok špinenia, taktilnej stimulácie a konfrontácie s treťou dimenziou. Je tiež otázne, či by tento prístup mal byť v tejto kapitole o technikách a formách arteterapie, a nie skôr – ako ho radí aj Šicková-Fabrici (2002) – medzi teoretickými východiskami.

4 TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ ARTETERAPIE

4.1 Tradičné – psychoterapeutické východiská

V poslednom období vyšli nezávisle od seba dve vydarené knižné diela od amerických autoriek, Cathy A. Malchiodiovej (2003a) a Judith A. Rubinovej (2001a), ktoré dosť podrobne mapujú základné psychoterapeutické východiská arteterapie v USA. Obe sú uznávané odborníčky vo svojej profesii a k dielu si prizvali široký kolektív prispievateľov. Pokúsim sa zhrnúť ich pohľady. Obe vychádzajú z tradičného delenia psychoterapeutických systémov.

Rubinová (2001) delí tieto východiská následovne:

1. *Psychodynamické* (kam radí freudiánske a jungiánske smery)
2. *Humanistické* (kam radí fenomenologickú arteterapiu Mala Betenskej, Gestalt arteterapiu Janie Rhyneovej, humanistickú arteterapiu Josefa Garaia, na človeka orientovanú expresívnu arteterapiu Natalie Rogersovej, „open studio" Pat Allenovej
3. *Psycho-edukačné* (kam radí behaviorálnu a kognitívne-behaviorálnu arteterapiu, a takisto vývinovú arteterapiu a prístup Rawley Silverovej, ktorá sa desiatky rokov venuje posudzovaniu kognitívneho vývinu)
4. *Systemické* (kam radí najmä rodinnú a skupinovú arteterapiu)
5. *Integratívne* (kam radí Elinor Ulmanovej integráciu najmä pôvodných freudiánskych prístupov v arteterapii, eklektický prístup Harriet Wadesonovej, ktorá patrí už do mladšej generácie, na imaginácii založený multimodálny prístup Shauna McNiffa)

Malchiodiovej delenie (2003a) je veľmi podobné:

1. *Psychoanalytické, analytické* a prístupy založené na *teórii objektných vzťahov*
2. *Humanistické*
3. *Kognitívne-behaviorálne*
4. *Na riešenie zamerané a naratívne*
5. *Vývinové*
6. *Expresívna arteterapia* a *multimodálne* prístupy

Pokúsim sa o ich kombináciu. Považujem za vhodné vyčleniť vývinové z rámca kognitívne-behaviorálnych smerov tak ako to činí Malchiodiová, zároveň systemický prístup si takisto zasluhuje samostatnú kategóriu, pretože vychádza z iného konceptu ako z psychológie jedinca.

4.1.1 Psychodynamické prístupy v arteterapii

4.1.1.1 Vhľad a arteterapia

Skupina psychodynamických prístupov sa opiera o psychoanalytickú teóriu, najmä Freudovo a Jungovo dielo. Sigmund Freud (1856-1939) bol tvorcom psychoanalýzy (Kratochvíl, 2006, s.20). Kľúčovým v histórii arteterapie bolo jeho poznanie, že sny majú význam (Malchiodi 2003a, s.42), a obzvlášť upozornenie na vizuálny charakter snových obrazov. A hoci sa u Freuda nikdy kresba nestala súčasťou jeho klasickej techniky, referuje o kresbe pacientov v oboch svojich slávnych kazuistikách – prípade Malého Hansa a Vlčieho muža (Rubin, 2001a, s.15; Malchiodi, 2003a,s.42). Trochu inak to už bolo u jeho dcéry Anny. Rubinová (Rubin, 2001a, s.16) cituje jej prácu z r.1927, kde Freudová píše: „*Ďalšou*

technickou pomôckou ktorá spolu s použitím snov a denných snení dominuje v mojej práci, je kresba; v troch z mojich prípadov takmer nahradila ostatnú komunikáciu na nejaký čas". Medzi prvými kto sa pokúsili o analýzu umelca bol Pfister (Naumburg, 1950,s.12), ktorý v r.1923 v *Expressionism in Art* publikoval psychoanalýzu umelca cestou asociácií k jeho vlastným dielam, pričom ale mal iba malý úspech. Lepšie výsledky udáva pri obdobnom pokuse u jedného 18-ročného dievčaťa (tamtiež). Pravdepodobne prvým psychiatrom, ako ďalej uvádza Naumburgová (1950, s.13), ktorý aplikoval analýzu výtvarných diel ako dodatok k psychoanalýze bol Nolan Lewis. V 1920-ych rokoch publikoval práce ktoré sa venovali freudiánskej interpretácii schizofrénneho umenia, pričom ale navrhoval, že „niektoré archaické, neosobné symboly v schizofrénnom umení môžu byť pochopené iba v zmysle Jungovho „kolektívneho" nevedomia" (tamtiež, s.13). Naumburgová (1950, s.12) kritizuje Pfeifera, ktorý v r.1923 publikoval štúdiu o umení štyroch schizofrénnych pacientov (z ktorých dvaja boli pôvodne umelci). Tvrdí, že farebné ilustrácie majú zarážajúcu kvalitu, ktorou protirečia Pfeiferovmu súdu, že patologické umenie nemá žiaden význam či zmysel. Podľa Naumburgovej prehliadal, že subjektívna výpoveď tých čo sú duševne chorí, rovnako ako tých čo sú lepšie „vyrovnaní", sleduje tie isté pravidlá nevedomia. Podľa nej podobné vyjadrenie pradávnych foriem a symbolov sa zvykne objavovať v každom umení, vyprodukovanom primitívnou, rovnako ako civilizovanou, alebo mentálne narušenou, či normálne „vyváženou" osobnosťou.

Priekopníčkou freudiánskeho prístupu a zakladateľkou arteterapie je práve Naumburgová. Už v r. 1915 založila tzv. Waldenskú školu postavenú na princípoch psychoanalýzy, so zvláštnym zreteľom na výtvarné umenie (Rubin 2001a, s.16; Naumburg, 1987,s.30). Takisto bola jednou z prvých Američaniek/-ov, ktoré/-í podstúpili psychoanalýzu, a jej prvotné ponímanie odrážalo vtedajší Freudov topografický model mysle, v ktorom sa snažil o katarziu či abreakciu „prišikrteného" afektu (Rubin, 2001a, s.17). V „uvoľňovaní" potlačeného nevedomia skrze obrazotvornosť tak videla liečebný potenciál, v jeho katarktickom ako i komunikatívnom aspekte. Zlomom v jej kariére bol odchod z Waldenskej školy, a neskoršie stretnutie s už spomínaným Nolanom Lewisom, vďaka ktorému začala v r.1941 pracovať v New York State Psychiatric Institute na trojročnom výskumnom programe s deťmi s poruchami správania, a neskôr od r.1947 sa dostala i k práci so schizofrénnymi pacientmi a postupne začala spoluprácu s viacerými nemocnicami v New Yorku a Philadelphii a rozbehla súkromnú prax. Prácu venovanú problémovým deťom publikovala v r.1947, prácu o schizofrénnom umení v r.1950, postupne pribúdali ďalšie, v r.1958 rozbehla prvý výukový program arteterapie na New York University a svoj prístup formulovala v r.1966 ako dynamicky orientovanú arteterapiu (***dynamically oriented art therapy***) (Naumburg, 1987, s.30-32). Ako píše Rubinová (2001a, s.17), jej prístup spočíval primárne na freudiánskych základoch, ale sympatizovala rovnako s Jungovým konceptom symbolizmu (kolektívneho nevedomia, ako modu univerzálneho vyjadrenia – Naumburg, 1950, s.14) a Sullivanovou interpersonálnou psychiatriou. Naumburgovej využitie umenia bolo blízke modelu psychoanalytickej praxe, a po technickej stránke sa snažila podporovať voľné asociácie. Jej prax zotrvávala v komunikatívnom rámci, viac-menej verbálneho modelu (tamtiež). V psychoanalytickej praxi sa snaží pacient vyjadrovať čo najslobodnejšie, a spolu s terapeutom pracujú spoločne na porozumení toho, čo znemožňuje pacientovi efektívne fungovanie (tamtiež). Pacient je podporovaný samozrejme v hľadaní vlastných interpretácií a „objavov".

Metodologickým kľúčom je analýza **prenosu a protiprenosu** (Rubin, 2001a, s.17). **Joey Schaverienová**, zakladateľka pojmu analytickej arteterapie a spolu s Michaelom Edwardsom jediná britská prispievateľka do Rubinovej prehľadu (Rubin, 2001a), dokonca tvrdí, že to čo odlišuje analyticky orientovanú arteterapiu od humanistických a behaviorálnych postupov, je práve dôraz na prenos (Schaverien, 2001, s.110). V niektorých

prípadoch, píše, sa pozornosť sústredí na výtvarné dielo, ktoré vyrastá na pozadí terapeutického vzťahu; inokedy je centrom záujmu vzťah, „ilustrovaný“ výtvarným dielom (tamtiež). (Terapeutický vzťah a výtvarné dielo tu vníma ako metaforickú hru medzi farbami, ktoré sa vzájomnou prítomnosťou ovplyvňujú). V tomto ohľade je teda potrebné zdôrazniť, že Schaverienová, nevníma obraz iba ako ilustráciu vzťahu (in: Malchiodi 2003a, s.45). Odlišuje medzi tzv. *„diagramtickými obrazmi“* (ktoré sú iba deskriptívne) a *„vtelenými obrazmi“* („emobodied images“ – tie ktoré obsahujú hlbší, symbolický význam) (tamtiež). Uvádza, že iba vtelené obrazy odrážajú pravdivo prenos, hoci všetky umelecké stvárnenia môžu odrážať nejaký jeho aspekt (tamtiež).

V súvislosti s prácou s psychotickými pacientmi zaviedla Schaverienová (1987) koncept *„prenosu obetného baránka“* („scapegoat transference“) v ktorom sa obraz alebo trojdimenzionálny objekt stávajú nositeľom netolerovateľného afektu, resp. fragmentovaných a odštiepených častí psyché (Schaverien, 2006, s.14). Ako obetného baránka sa psychotik zbavuje týchto častí. Takémuto prenosu chýba symbolická dimenzia, a ako uvádza, nemá ani charakter projektívnej identifikácie. Skôr ide o komunikáciu v medzipriestore nazývanom jungiánskymi analytikmi „Mundus imaginalis“ (Samuels 1989), „nemateriálna realita“ (Field 1991), „okrajová zóna“ (Reed 1996) (in: Schaverien, 2006). Takto vzniknuté dielo má skôr rysy *prechodového objektu*, pričom s odstupom času je možné sa pokúsiť o reintegráciu takýchto častí. Schverienová takisto zaviedla v súvislosti s artefaktmi následovné pojmy: znak (*token*), talizman (*talisman*), fetiš (*fetish*) (2006, s.19-21). Hoci talizman a fetiš sa stávajú nositeľmi magických síl, podstatný rozdiel medzi talizmanom a fetišom spočíva v tom, že talizman zahŕňa nejakú formu vzťahu tým, že prenáša medzi ľuďmi túto magickú silu, ktorou ich spája. Fetiš je termín odvodený z čarodejníctva a s príchodom psychoanalýzy je spájaný so sexuálnymi perverziami. Fetiš v jej ponímaní je samoreferenciou (odkazuje iba sám na seba), je to objekt alebo aktivita, ktorej sa pacient posadnuto oddáva. Môže vplývať na druhých, ale nemá vzťahovú kvalitu. Nečaká odozvu. Dve odlišné produkcie, obraz ako talizman a obraz ako fetiš, teda odrzkadľujú vzťah pacienta k iným a tiež k terapeutovi. Takto vlastne indikujú úroveň prenosu (Schaverien, 2006, s.20).

Rád by som upozornil ešte na jeden termín ktorý sa u nás používa. Je to *lateralizovaný prenos.* Ako názov napovedá, odhaľuje charakter prenosu, ktorý je v prítomnosti umeleckej tvorby „zvedený“, „lateralizovaný“ (termín zaviedol J.Pechar, in: Slavík, 2005).

Rubinová uzatvára prehľad o freudiánskej arteterapii dôverným prehlásením, že sama (Rubin, 2001a, s.18) považuje na vhľad orientovaný prístup za najmocnejší a najvzrušujúcejší druh arteterapie pre seba, a pre väčšinu svojich klientov. Zároveň ale vyjadruje presvedčenie, že hoci klasická analýza nie je ani primeraná ani nutná pre väčšinu, jej teoretická báza je užitočná v prozumení a vedení terapeutickej práce, či už terapeut nasleduje suportívny (ego-budujúci) alebo interperetatívny (odhaľujúci) postup (tamtiež, s.25).

4.1.1.2 Sublimácia a arteterapia.

Najskôr by sme k Freudovi neboli spravodliví, ak by sme jeho prínos ukončili na koncepte prenosu. A rovnako je to aj s teoretickými východiskami ranej arteterapie. Už v úvodnej stati o histórii arteterapie bola spomínaná Edith Kramerová, ktorej prístup sa rovnako opiera o Freudovu prácu, kladie však dôraz na koncept sublimácie.

Freud (1905) v *Troch pojednaniach k teórii sexuality* (Freud, *Vybrané spisy II-III*, 1970) chápal sublimáciu ako proces, ktorý sa odhráva vo vývoji každého indivídua a kladie jeho začiatky do obdobia sexuálnej latencie (s.229). Popisuje ho ako proces „odvedenia infantilných sexuálnych pudových síl od sexuálnych cieľov a ich prevedneie k cieľom novým“ (s.229), alebo inak, ako proces, „pri ktorom je nadmerným vzruchom z jednotlivých zdrojov sexuality otvorený odtok a použitie v iných oblastiach, takže zo založenia, ktoré je

samo o sebe nebezpečné, vzíde podstatné stupňovanie psychickej výkonnosti“ (s.260-261). Freud tu vidí zároveň jeden zo zdrojov umelckej činnosti. V práci *K zavedeniu narcizmu* (Freud, Vybrané spisy II-III, 1970, s.288) dáva sublimáciu do vzťahu k ideálu ja: „Vytváranie ideálu... stupňuje požiadavky ja, a je nasilnejšou podporou vytesnenia; sublimácia predstavuje východisko, ako je možné tieto požiadavky splniť, bez toho aby došlo k vytesneniu“ (viď vzťah tvorby symbolov k ochrane emócií pred vytesnením – Filingeri 2002a). Freudov koncept sublimácie (1905, in: Guimón J., 2004, s.82) nebol ale viazaný iba na sexuálne pudy, predstavoval mentálnu transformáciu akéhokoľvek primitívneho hnutia do „civilizovanejšej“ formy vyjadrenia. Schlegel (2005, s.90) ilustruje Freudov náhľad výtvarného umenia ako príkladu sublimácie z hľadiska jeho teórie: *„Umelec je pod tlakom silných pudových potrieb, rád by získal úctu, moc, bohatstvo, slávu a lásku žien“*. Pretože mu k takému ukojeniu chýbajú prostriedky odvracia sa od skutočnosti a *„prenáša všetok svoj záujem aj svoje libido na tvorbu podľa priania svojho fantazijného života.“* Tento pochod by mohol viesť k neuróze, úspešným umelcom sa však darí pomocou utvárania svojho fantazijného živodta sublimovať svoje ptoreby. (Umelec) „získava... vďakau a obdiv a *prostredníctovm* svojej fantázie dosahuje to, čo predtým dosahoval len *vo* svojej fantázii: úctu, moc a lásku žien“ (F XI,390, In: Schlegel, 2005, s.90).

Obzvlášť relevantné je tvrdenie viacerých autorov (Segalová 1994, in: Guimón, 2004, s.87; Pajaczkowska, 2002, s.101), že umelecké dielo súvisí so ***sublimáciou depresívnej pozície.***

Kramerovej pohľad bol už skôr priblížený. V krátkosti pripomeniem, že Kramerová (Kramer, 2001, s.28-39) nepovažuje sublimáciu za jednoduchý mentálny výkon. Zahŕňa množstvo mechanizmov, presunutie, symbolizáciu, neutralizáciu pudovej energie, identifikáciu a integráciu. Vždy ide o proces trojnásobnej zmeny: zmenu objektu záujmu, zmenu cieľa, a zmenu druhu energie ktorou je nový cieľ dosiahnutý. Sublimácia predstavuje vytvorenie symbolického prepojenia medzi primitívnou potrebou a komplexnejším zoskupením myšienok a činov (Kramer, 2001, s.29). Kramerová ďalej (s.38-39) pripomína dielo Donalda Winnicotta, ktorý používal termín *„id skúsenosti“* pre taký druh pudových a impulzívnych zážitkov, ktoré sa objavujú v rámci vzťahu k inštancii ega, namiesto takých ktoré priamo prichádzajú z id. Prirovnáva to k zážitku dieťaťa v prítomnosti disponibilnej ale nie intruzívnej matky, takže získava pocit akéhosi „uvoľneného napätia“, podporeného jej dostupnosťou. Procesy, ktoré sú v takomto spojení s primitívnou mysľou, obohacujú ego a dodávajú mu silu. Stávajú sa súčasťou jeho jeho primárnych procesov (myslenia). Aby takýto kontakt bol obohacujúci, píše Kramerová, musí ego odolávať regresívnym tendenciám. Takýto proces, ako uvádza, Ernst Kris (1952) nazýval *„regresiou v službách ega“*, Silvano Arieti (1976) zasa *„terciárnym procesom“*. Sublimácia je podľa Kramerovej nikdy nekončiacou úlohou. Upozorňuje však, že umenie a sublimácia nie sú identické. Domnieva sa navyše, že existuje rozdiel medzi umením a inými formami sublimácie najmä v tom, že za normálnych okolností pri úspešnej sublimácii človek prežíva akýsi pocit triumfu, pričom ale výsledok sám, je emočne spravidla neutrálny. Umenie podľa jej názoru afekt „kontejnuje“, ale neneutralizuje; akoby umelec a obecenstvo spoločne cestovali obojsmerne od primitívneho zdroja kreatívneho impulzu k jeho finálnej forme a v kontemplácii jeho formy zasa späť k pôvodným emočným hnutiam, prežívajúc radosť z účasti (witnessing) na procese transformácie, v ktorej sa príbeh znova prerozprávava (Kramer, 2001, s.39).

4.1.1.3 Symbolizmus a arteterapia

Laurie Wilsonová (2001) upozorňuje, na spoločné podklady oboch, naumburgovského aj kramerovského prístupu (s.52). Ako tvrdí, základný koncept psychoanalytickej psychológie predpokladá, že psychické fungovanie je sprostredkované

mentálnymi reprezentáciami. V krátkosti pripomeniem, že Beres (1960), ako uvádza Wilsonová (s.41), predpokladal že v pozadí všetkých komplexných mentálnych reprezentácií (ako myslenie a fantázia) ležia perceptuálne skúsenosti. Na prvej úrovni, pred-percepčnej, sú senzorické informácie ešte len neurofyziologickým javom. Na druhej úrovní sa z nich stávajú vnemy (percepts), a môžu byť prirované k signálom či kľúčom. Na tretej úrovni sa percepcia stáva nezávislou na bezprostrednej stimulácii, stáva sa mentálnou reprezentáciou niečoho čo nie je prítomné zmyslovo. Podľa Beresa je symbolizmus kľúčovým typom mentálnych reprezentácií (Wilson, 2001, s.41). K problematike symbolizmu sa podrobne vraciam na konci práce v časti venovanej diagnostickým aspektom arteterapie.

Vráťme sa k porovnaniu Naumburgovej a Kramerovej vnímaniu významu symbolizmu v arteterapii. Naumburgová kritizovala zúžený pohľad na symbolizmus ako na výsledok intrapsychických konfliktov medzi vytesňujúcimi silami a vytesneným, ako ho definoval Ernst Jones (Naumburg, 1987, s.29), a upozorňovala na pozitívnu úlohu vizuálneho symbolizmu v ľudskej kultúre po veky, ako základného a normálneho aspektu ľudského vyjadrovania (tamtiež). Už v začiatkoch svojej práce videla v interpretáciách pacientov ich vlastného symbolického materiálu pochádzajúceho zo spontánnej tvorby základ terapeutického prístupu (Naumburg, 1950, s.34). Kramerová explicitne vyjadrila (Kramer, 2001, s.29), že sublimácia (jej centrálny koncept) predstavuje vytvorenie (doslova) symbolického spojenia medzi primitívnymi potrebami a inými, komplexnejšími skupinami myšlienok a činov. Symbolizácia pre ňu predstavovala vo svojej mnohovýznamovosti základnú črtu umenia (2000, s.179), a hoci nepodáva ďalšie explicitné vyjadrenia, chvíľami sa zdá, že vývin schopnosti symbolizovať podprahovo stotožňuje so schopnosťou či predpokladom tvoriť umenie.

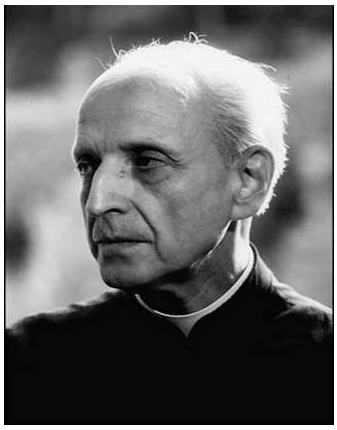
4.1.1.4 Teórie objektných vzťahov a Winnicottov prínos

Okrem zamerania sa na vhľad, interpretáciu prenosu, koncept sublimácie a symbolizmus, sa psychodynamické prístupy opierajú, ako už bolo niekoľko krát spomenuté **o teórie objektných vzťahov**, najvýraznejšie ale asi o **Winnicottov koncept** prechodového objektu a prechodového priestoru, ako možno usudzovať z citovanosti (Rubin, 2001; Malchiodi, 2003a, s.54). Teórie objektných vzťahov sú širokou skupinou rôznych psychoanalytických konceptov, ktoré Friedmann (1988, in: Fonagy, Target, 2005, s.121) delí na tvrdé a mäkké. K tvrdým, ktoré sa sústredia na nenávsiť, zlosť a deštrukciu, patrí Melanie Klein, W.R.D.Fairbairn, a Otto Kernberg; k mäkkým, ktoré sa zaoberajú láskou, nevinnosťou, potrebami rastu, naplnenín a progresívnym rozvojom, patrí Balint, Winnicott a Kohut).

Prominentným predstaviteľom tohto prístupu v arteterapii je podľa Malchiodiovej (2003a, s.53) **Arthur Robbins** (2001), ktorý sa opiera najmä o koncept Margaret Mahlerovej (1968, 1975), ktorej dielo však napríklad Fonagy a Taregetová (2005, s.101-109 a 119) radia medzi štrukturalistické teórie. V stručnosti tento model tvrdí, že biologické narodenie sa s psychologickým narodením nezhoduje (Fonagy, Target, 2005, s.101).

U nás sa problému raného vývinu podrobne venoval Hašto (2005), preto iba stručne zhrniem, že **Mahlerová** predpokladá vývin od „normálneho autizmu“, ktorý zodpovedá prvým týždňom po narodení, cez „symbiotické obdobie“ (nazývané aj dyadickým), ktoré trvá zhruba od 2. do 4. mesiaca, k štyrom subfázam „separačne individuačného procesu“. Prvou subfázou tohto procesu, ktorý začína vo 4.-5. mesiaci je diferenciácia, označovaná aj ako liahnutie („hatching“). V období od 9. do 15.-18. mesiaca trvá praktikujúca subfáza, kde sa dieťa učí liezť, pohybovať a vrcholi uňho presvedčenie o vlastnej magickej všemocnosti, a kde dieťa vďaka možnosti „citového dobitia“ u matky prežíva „veľkú zamilovanosť do sveta“ a začína sa tu objavovať agresia. V „znovupribližovacej“ subfáze, ktorá trvá od 15.-18. do 24. mesiaca, v rámci ktorej možno odlíšiť ešte tri štádiá: začínajúce znovupriblíženie, kríza

v priblížení a individuálne riešenie krízy, si dieťa začína uvedomovať svoju separačnú úzkosť a prežíva „ambitendenciu“ vyjadrenú „prianím znovu sa spojiť s objektom lásky i strach že ho tento objekt pohltí“. V tejto subfáze by malo dôjsť k náhrade obrany štiepenia za vytesnenie. Štvrtá subfáza tohto procesu, ktorý trvá od 20. do 36. mesiaca sa nazýva „ konsolidácia individuality a začiatok citovej objektnej stálosti (emočnej objektnej konštantnosti)“. Jej cieľom a teda vyústením celého procesu by mala byť medzi inými internalizácia rodičovských požiadaviek, zjednodenie dobrých a zlých reprezentácií do integrovaného celku a vybudovanie genderovej identity (Fonagy, Target, 2005, s.103). Ako uvádza Hašto (2005, s.30), teória objektných vzťahov sa vyvíjala prakticky paralelne s Bowlbyho teóriou vzťahovej väzby. Tá si v arteterapii našla podľa môjho názoru skryte svoje stabilné zázemie najmä práci s hlinou ako analógii telesného kontaktu (Šicková-Fabrici 2002b; Aach-Feldman, Kunkle-Miller, 2001, s.230-232).



Obr. 20

Donald Woods Winnicott (1896-1971)

D.W. Winnicot je autorom niekoľkých vplyvných konceptov (Fonagy, Target, 2005, s.149-155). Medzi nimi myšlienky **prechodových javov** (1953). Prechodové objekty (tradične v našej kultúre uvádzané časti detských vankúšov, prikrýviek, hračky, cumlík atď.) pomáhajú preklenúť priepasť medzi „mnou a mne cudzím“, keď si dieťa začína uvedomovať svoju separáciu. Prechodové objekty sa takto stávajú súčasťou pomyselného priestoru medzi self a vonkajšou realitou, v ktorom (podľa Winnicotta) dochádza k symbolizácii, kde rastie zmysluplná, láskyplná, zdieľajúca, ale nezávislá družnosť a láska, kde v spontánnej, tvorivej činnosti zdravých ľudí zostáva zachovaná hra a ilúzia (1971). Ďalším relevantným konceptom je „dosť dobré materstvo“, vyjadrené „podporným“ (holding) a „zaobchádzajúcim“ (handling) prostredím (1962). Podporné prostredie poskytuje priestor pre integráciu agresivity a lásky, umožňuje znášať ambivalenciu, a neskôr prijatie zodpovednosti. K tomu vyvíjajúce sa self potrebuje nevtieravého druhého, v ktorom zároveň „rozpoznáva samé seba“. Prostredie, ktoré aktívne a adaptívne zaobchádza s dieťaťom prispeiva k integrácii telesných a duševných stavov a zakladá personalizáciu.

Teória objektných vzťahov v arteterapii je Robbinsom vnímaná skôr ako navigačná pomôcka, keď tvrdí že „slúži ako metóda k vyhľadávaniu a organizácii rôznych dojmov z rôznych úrovní vedomia, ktoré poskytujú príležitosť pre kreatívne využitie jedincových zdrojov“ (Robbins, 2001, s.64). Umenie podľa neho (in: Malchiodi, 2003, s.53) môže „kontejnovať, organizovať a odzrkadľovať vnútorné objektné vzťahy a medzihru medzi terapeutom, klientom a produktom“. Umelecká expresia tak môže odrážať neukončené vývinové štádiá a amplifikovať ich pre potreby terapie. Podľa Malchiodiovej (2003, s.54) môže umenie byť ďalšou dimenziou v interakcii terapeut-klient a svojou „nurture“ povahou môže facilitovať pripútanie k osobe terapeuta. Zvlášť vo vzťahu k Mahlerovej vývinovým štádiám udáva, že „umelecká práca môže byť nahliadaná ako zrkadlenie a facilitácia interpersonálnej komunikácie a potenciálnych obtiaží s objektnými vzťahmi“ (s.55).

Oveľa viac terapeutického nadšenia sa odzrkadľuje v adapatácii Winnicottových konceptov. Podľa Robbinsa (2001, s.61) je potrebné pretvoriť patologický priestor, ktorý je stagnujúci, na terapeutický, ktorý poskytuje nové východiská a možnosti. Winnicot sa stáva príťažlivým najmä tým, že pristupuje vo svojom koncepte skrze dôraz na kreativitu a hru v prostredí „medzi primárnou kreativitou a objektívnou percepciou založenou na testovaní reality", teda v prechodovom prostredí medzi vnútorným a vonkajším svetom (1971, in: Robbins 2001, s.62). Robbins ďalej cituje Winnicotta (1971) podľa ktorého „prechodové javy predstavujú včasné štádiá ilúzie, bez ktorých by sme vo vzťahu človeka k druhým bytostiam, inak vnímaným oddelene, postrádali zmysel" (tamtiež). A ďalej „aby sme prebudili ranú kreativitu a stvorili prechodový priestor tak potrebný k premosteniu vnútornej a vonkajšej reality, obaja, pacient aj terapeut musia byť pripravení na hru" (tamtiež). V tomto priestore, ako píše Robbins (s.62), obrazy a symboly vstupujú do vedomia podľa svojej vlastnej logiky a organizácie času a priestoru. Cez „symbolickú hru" je im umožnené organizovať psychologický priestor, rovnako vrámci „umeleckej formy" ako aj vrámci „umeleckého vzťahu". Forma a obsah sa zjednocujú v syntéze primárneho a sekundárneho procesu. To potom umožňuje v podpornom prostredí balansovať medzi fúziou a separáciou a organizáciou a stratou kontroly (Robins, 2001, s.62). Ako už bolo uvedené, takisto britská arteterapeutka Joy Schaverienová sa nechala ovplyvniť Winnicottovým konceptom a produkcie psychotických pacientov vníma ako prechodové objekty, ktoré predstavujú odštiepené, fragmentované časti pacientovej mysle, ktoré terapeut uschováva, a neskôr sa s pacientom pokúša o ich integráciu (Schaverien, 2006, s.14).

Krátko sa vrátim k **Melanie Kleinovej**, ktorej dielo je podľa Freedberga predstaviteľom „tvrdých" teórií objektných vzťahov. Kleinovej meno sa už objavilo v súvislosti s pojmom depresívnej pozície, ktorá je dávaná do vzťahu s umeleckou produkciou. Paradoxne, podľa prehľadov ktoré podávajú Rubinová (2001a) a Malchiodiová (2003a), by sme sa vlastne mohli domnievať, že v praxi túto teoretickú orientáciu arteterapeuti nereflektujú. Možno väčší dôraz na fantazijnú zložku skúsenosti je príčinou toho, že nenašla primeranú adaptáciu v arteterapii. Kleinová si totiž pri práci s deťmi všimla skutočnosť, že ich vnútorné obrazy objektov boli omnoho hroznejšie a krutejšie, ako sa javili skutoční rodičia (Fonagy, Target, 2005, s.129). Jej koncepcia vnútorných objektov preto nie je replikou vonkajšieho sveta, a pre tieto nevedomé procesy používala pojem *„phantasy"* (s.130) – aby odlíšila od pojmu vedomej fantázie. V Kleinovej modeli má psyché dve základné pozície: ***paranoidne-schizoidnú*** a ***depresívnu***. Paranoidne-schizoidná pozícia je najranejším vzťahom dojčaťa s vonkajším svetom a dominujú jej vrodené vnútorné reprezentácie. Ich usporiadaniu vládne štiepenie (s.131). Každý vonkajší objekt má aspoň jednú dobrú a jednu zlú reprezentáciu, obe sú ale iba časťami, nie jedným objektom. V depresívnej pozícii dieťa vníma matku ako celistvý objekt, a objavuje sa uňho ambivalencia v dôsledku uvedomenia si schopnosti milovať i nenávidieť rodiča súčasne. Toto je podľa Kleinovej *„depresívna úzkosť"*, ktorá sa líši od paranoidnej úzkosti predchádzajúcej pozície. Prepracovanie depresívnej pozície nesie so sebou pocity reparácie. Psychická bolesť spojená s integráciou je tak veľká, že môže viesť k obranám, charakteristickým pre túto pozíciu, napríklad k manickej či obsedantnej reparácii, k opovrhnutiu a k úplnému popreniu poškodenia. Segalová (1957, in.: Fonagy, Target, 2005, s.131) spojuje schopnosti symbolizácie a sublimácie s depresívnou reparáciou. Prekonávanie úzkosti depresívnej pozície nahrádza u Kleinovej oidipský komplex ako centrálny konštrukt patogenézy (s.139). V súčasnosti je prijímaný názor, že myseľ sa cyklicky pohybuje medzi týmito dvoma pozíciami. Táto cyklicita vytvára paralelu k výsledkom genetických i biografických štúdií kreativity, podľa ktorých je kreativita spájaná najmä s bipolárnou afektívnou poruchou (Andreasen, 1996). V psychiatrii sa často stretávame s pacientmi s poruchami hraničného spektra. Veľmi užitočným sa v tomto ohľade stal ďalší jej koncept – *projektívnej identifikácie*.

Hoci ona ho pôvodne považovala za „phantáziu“, ide skôr o interpersonálny proces, kde sa self zbavuej trýznivých pocitov tým, že ich evokuje v druhom človeku. Druhá osoba musí mať psychologickú skúsenosť, ktorú si self nemôže dovoliť. Tento jav vysvetľuje , ako je možné projektívnu identifikáciu použiť na komunikáciu (s.133). Bion (1959) rozpracoval jej úvahy a zaviedol pojem *„kontajner/kontejnovať“*. Kontajnerom je ľudská myseľ, ktorá môže prijať projikované obsahy (fyziologicky od dojčaťa, ktoré nie je schopné všetky pocity spracovať, stráviť), a premeniť ich vo významy s ktorými sa detská myseľ dokáže vyrovnať. Matkinou úlohou je tak dieťa mentálne „kontejnovať“ a citovo a telesne ich modulovať. Tento proces presahuje zrkadlenie, pretože matka nielen odráža emočný stav dieťaťa, ale tiež vlastní schopnosť sa s ním vysporiadať, bez toho aby ju zahltil (Fonagy, Target, 2005, s.133).

V arteterapeutickej obci iba **Katherine Killicková** (2006, s.39) – britská arteterapeutka a analytička - v súvislosti s prácou s psychotickými pacientmi, sa explicitne hlási k tomuto kleinovsko-bionovskému modelu, v ktorom neznesiteľné projikované pacientove pocity (*beta-elementy*) sú prostredníctvom terapeutových transformujúcich *„alfa-funkcií“* prevedené na znesiteľné, ktoré môže re-internalizovať, čím si miesto pôvodnej neznesiteľnej reprezentácie vytvára znesiteľnú.

Slavíkov integratívny koncept (2005)



Obr. 21

Jan Slavík (nar. 1953 v Písku)

V arteterapii sa o integráciu Winnicottovho konceptu „potenciálneho priestoru“, Fonagy-Targetovej „modelu mentalizácie“ (uvedeného neskôr) a „teórie fikčných svetov“ pokúsil Slavík (2005). Centrom jeho elegantnej koncepcie je „duševný pohyb na hranici medzi fantáziou a realitou“. „Potenciální prostor“ – odvoláva sa na prácu Vavrdu (2005) – „je obecně vzato polem rozmanitých možností kulturního jednání – je to prostor hry, tvůrčích uměleckých či kvazi-uměleckých projevů, prostor symboliky“ (Winnicott, 1953, 1971, Vavrda, 2005, in: Slavík, 2005). Jeho typickými reprezentantmi sú prechodové objekty. Vo veku 2-4 rokov dieťa vníma svet v mode *„psychickej ekvivalencie“*, až okolo 4-5 roku sa tento modus integruje s *„pretend modom“* a vytvára sa tzv. *„reflektívny modus“* (Slavík, 2005). Pre arteterapiu je podstatné, že v podobnom duchu sa o hrách „akoby“ rozpisujú niektorí estetici alebo teoretici umenia (tamtiež). K. Walton (1992) alebo aj M. Červenka (2003) podľa Slavíka (2005) pokladajú tento typ hier za prvotný základ pre umeleckú činnosť. „Hrát si s něčím nebo na něco“ znamená predstavovať si že niečo je – akoby – niečo iné. Túto procedúru Walton špecifikuje pojmom „make-believe“ (obdoba anglického „pretend“ – vytvárať zdanie). Walton pre všetky veci ktoré slúžia ako opora hry, používa termín *„prop“* (rekvizita). Prop je nástroj navodzovania a utvárania zvláštneho sveta, do ktorého príslušná hra spadá: sveta fikcie. Príkladom je krabička zápaliek, ktorá sa stala automobilom (Slavík, 2005). Vstupom do hry vzniká zážitok fikcie. Pohyb tam a späť v potenciálnom priestore medzi fantáziou a realitou vyzerá jednoducho, ide však o pohyb na ostrej hrane (tamtiež). Problém nastáva, ak hra „natolik brnká o citlivé struny“ (Varvrda, 2005, in: Slavík, 2005), že rodič či terapeut vypadnú z role. V tej chvíli sa správanie vo fikčnom svete prelamuje do sveta reálnych možností a fikčný svet sa rúca. Tým sa stráca možnosť bezpečne zaobchádzať s vnútornými emocionálnymi impulzmi a psychicky s nimi pracovať. (Slavík, 2005). Je

dôležité aby rodič, terapeut, pri hre dávali sebakontrolu najavo (aby dieťa mohlo mať bezpečie že ide o hru akože) a psychoanalýza dala tomuto mechanizmu názov „značkovanie“ *(„markedness“)* (Slavík, 2005). Ja len pripomínam, že nároky na rodičovské kontajnujúce funkcie (Bion), a empatický prístup neustávajú ani v neskorších vývinových obdobiach, a platia zvlášť v terapii.

4.1.1.5 Self-psychológia a arteterapia

Odkazy na vývin self bolo možné postrehnúť už v diele Donalda Winnicotta. Self psychológia sa však najvýraznejšie spája s menom Heinza Kohuta, ktorý najviac prispel k poznaniu narcistického vývoja. Táto teória vznikla koncom 60. a začiatkom 70. rokov 20. storočia. Existujú otázky, či ju viac priradzovať k teóriám objektných vzťahov, či k jednoosobovým teóriám (Fonagy, Target, 2005, s.173).

Podľa Fonagyho a Targetovej (2005, s.173-174) Kohutova formulácia znie, že narcistický vývoj postupuje vlastnou cestou a že rodičia slúžia ako selfobjekty. Selfobjekt je osoba v prostredí, ktorá pre self vykonáva určité funkcie, a tieto funkcie evokuju skúsenosť jastva (selfhood). Empatické odozvy od zrkadliaceho selfobjektu (predpokladá sa že je to matka) najprv umožňujú rozvinutie exhibicionizmu a grandiozity. Vďaka tomu si dieťa vybuduje idealizovaný obraz rodiča, s ktorým si praje splynúť. Ak frustrácia nastane vo vhodnej fáze a nie je príliš intenzívna, infantilná všemocnosť sa postupne moduluje pomocou „transumutujúcej internalizácie“ tejto zrkadliacej funkcie. Vďaka transmutujúcej internalizácii selfobjektu sa postupne upevňuje nukleárne self. Idealizácia selfobjektov, tiež prostredníctovom internalizácie, vedie k vytvoreniu ideálov. Zvnútornenie zrkadliacich funkcií a idealizovaného selfobjektu umožňuje vznik „bipolárneho self“ s ambíciami a ideálmi a prirodzeným nadaním, ktoré má k dispozícii.

Podľa **Mildred Lachman-Chapinovej** (2001, s.77) musí arteterapeut venovať viac pozornosti tomuto preoidipálnemu vývinu. Verbálny psychoanalytický model podľa nej nie je dostačujúcim. Musíme, ako vraví, svoje techniky prispôsobiť tomu, aké „sektory“ individuálnej osobnosti oslovujeme. Presnejšie „je potreba sa trénovať v rozpoznávaní a odpovediach na narcistické komponenty psyché našich pacientov, aby sme primeranou odpoveďou na zrkadliace a idalizujúce prenosy lepšie sprostredkovali liečebné účinky. Cituje Kohuta (1984), podľa ktorého sú self-objekty potrebné v živote každého po celú jeho dĺžku. Umenie a rôzne jeho formy podľa nej môžu túto neutíchajúcu túžbu uspokojovať. Terapeut zasa musí slúžiť empatickým, „nurture“ (sýtiacim) funkciám klientov, ktorým chýba kohézny pocit self, obzvlášť vraví, týka sa to narcistických a hraničných pacientov. Spoločne umenie a terapeut môžu byť týmito pacientmi využití v hľadaní ciest k vyjadreniu, bez pocitu hanby, ich grandióznych, exhibicionistických prianí, ktoré neboli do osobnosti integrované.

4.1.1.6 Jungiánska arteterapia

C.G. Jung (1875-1961) bol Švajčiar, syn evanjelického farára. Svoj prístup nazval *analytickou psychológiou* (Kratochvíl, 2006, s.36). O integráciu Jungovej analytickej psychológie do arteterapie sa zaslúžili najviac britskí arteterapeuti (Malchiodi, 2003, s.44), najmä **Michael Edwards**, ale aj už spomínaná **Joy Schaverienová**. V USA sa o rozvoj jungiánskej arteterapie zaslúžila najmä Edith Wallace. Joan Kellog zasa vyvinula celkom originálny diagnostický inštrument založený na posudzovaní mandál, tzv. MARI® Card Test© (1978) (Cox, 2001, s.428). V poslednom obodobí, ako udáva Malchiodiová (2003a, s.44) sa do jungiánskej filozofie včlenili aj transpersonálne prístupy a bol zavedený termín *archetypálna arteterapia* ako integrácia archetypálnej psychológie, analytickej psychológie a arteterapie (McConeghey, 2001, in: Malchiodi, 2003, s.44).

Hoci Jung nebol školený umelec, bol celkom talentovaným amatérskym krajinárom, píše Edwards (2001). Po rozchode s Freudom v r.1913 popisuje Jung ako každú voľnú chvíľu medzi obedom a príchodom pacientov a niekedy i podvečer po ich odchode sa vracal k brehu Zürišského jazera kde vytváral symbolické štruktúry ktoré mu pomáhali uchopovať jeho fantázie (Edwards, 2001, s.81). Taký vzťah k obrazotvornosti ako on, nemal zrejme žiaden významnejší psychológ, píše Edwards (s.82).

Jeho teória sa opierala predovšetkým o svojský výklad nevedomia. Nevedomé procesy, ako tvrdil (Jung, 1993, s.48), nemôžu byť pozorované priamo, ale tie z ich produktov, ktoré prekročia prah vedomia, môžme rozdeliť do dvoch tried. Prvá trieda obsahuje materiál jednoznačne osobného pôvodu. Sú individuálnymi ziskami alebo produktmi inštinktívnych procesov, ktoré vytvárajú osobnosť ako celok. Ďalej sú tu zabudnuté alebo potlačené obsahy a tvorivé obsahy. Túto triedu nazýval *osobným nevedomím*, pretože je tvorené úplne osobnými prvkami. Potom je tu druhá trieda obsahov, celkom neznámeho pôvodu, ktoré majú zvláštny, mytologický charakter. Sú vlastné ľudstvu všeobecne, a teda majú kolektívnu povahu. Ako uvádza (s.49), použil výraz sv. Augustína a nazval ich *archetypy* (gr. archaios = od porvopočiatku, starý, pôvodný; typos = stopa, podoba, postava, forma, charakter). Jungov rozdiel oproti Freudovi sa odráža aj v praktickej aplikácii analýzy. Mal bližší vzťah k obraznosti a snom a vyjadril sa, že v analýze postupujeme navzdory prenosu a nie vďaka nemu, a že v podstate všetko čo potrebujeme, je sen. (Prenos vnímal ako špecifický druh všeobecnejšieho mechanizmu projekcie, ako nevedomý, a apriórny dej - Jung, 1993, s.147). Sen vnímal ako reakciu organizmu na náš vedomý postoj, podobne ako reakcia tela na prejedenie alebo hlad (s.121). Jeho vnímanie sna bolo iné ako u Freuda. Edwards uvádza (2001, s.92), že zatiaľ čo Freudov hlavný prínos k arteterapii spočíval v poukázaní na latentný obsah snov a fantázií, tak u Junga to bolo vnímanie obrazov ako istej formy komunikácie psyché, ktorá má byť chápaná svojbytne a na viacerých úrovniach. Ako hovoril sám (Jung, 1993, s.93), zaobchádzal „so snom akoby to bol text, ktorému poriadne nerozumieme, povedzme latinský...“. Domnieval sa, že „sen nič neskrýva, jednoducho nerozumieme jeho jazyku“ (tamtiež).

Z hľadiska arteterapie je dôležité, že Jung sám používal (aj) umenie i ako metódu analýzy (Malchiodi 2003a, s.42). V Tavistockých prednáškach (Jung, 1993, s.181) uviedol často citovanú frázu svojich pacientov: „Ten sen byl tak působivý, kdybych jen uměl malovat, pokusil bych se vyjádřit jeho atmosféru“ a pokračuje „... A tak začínají kreslit, malovat nebo stvárňovat plasticky své obrazy a ženy někdy tkají. Měl jsem dokonce jednu nebol dvě ženy, ktoré tančily své nevědomé představy. Samozřejmě, že se to dá vyjádřit také psaním“.Viac však ako na katarziu či sublimáciu dával zrejme dôraz na zvláštny vzťah subjektu k obrazu , ako upozorňuje Edwards (2001, s.82), ktorý cituje jeho slová (1966): „*Pravdou je, že púhe stvorenie obrazov nestačí. Potrebné je ešte intelektuálne a emočné pochopenie: musia byť vedomo integrované, učinené zrozumiteľnými, a morálne asimilované. Musíme ich podrobiť procesu interpretácie*“ (tamtiež). Integrácia a objektivizácia symbolických snových obrazov hrala teda zrejme centrálnu terapeutickú úlohu, ktorú dokumentuje príkladom jednej psychotickej pacientky po prekonanej atake schizofrénnej psychózy, ktorú po dobu dvanástich rokov udržiaval „nad vodou“ nasledovným spôsobom: „... kdykoli měla zase novou vlnu dezintegrace, řekl jsem jí, aby se pokusila nakreslit nebo namalovat obraz oné zvláštní situace, aby měla obraz sebe samé v celosti, což objektivizovalo její stav...“(Jung 1993, s.111). (Paralelou je práca s reintegráciou odštiepených častí v tzv. „prenose obetného baránka“, ako to popisuje už spomenutá Joy Schaverien, ktorá v svojom prístupe elegantne prepája rôzne analytické postupy). Na druhej strane vysvetľoval (1964, In: Kramer, 2000, s.190) používanie symbolov a geometrických konfigurácií ako najsilnejšie vyjadrenia ozdravných síl inherentných v archetypálnej obrazotvornosti, ako napríklad v mandale, ktorá je vyjadrením centrálneho archetypu, ktorý Jung nazýval Self (Wallace E., 2001, s.95).

V priekopníckych prácach Naubmurgovej aj Kramerovej sa odzrkadľuje samozrejme nielen Freudov ale i Jungov vplyv. Vzťah Naumburgovej k Jungovmu dielu už bol spomenutý skôr, okrem toho že uznávala jeho koncept univerzálneho symbolizmu (kolektívneho nevedomia), najmä to, že jej prvým analytikom bol „jungián“. Kramerová sa opierala skôr o Freudovu koncepciu sublimácie, prípadne ešte o diela Ernsta Krisa (1952), pričom v jej chápaní by mal arteterapeut odrážať približne aktivtiu matky vo Winnicotovom (1965) poňatí, ktorá neintruzívne dieťa ponúka k explorácii a ostáva k dispozícii, a tiež by mal niekedy zohrávať úlohu „lesku v matkiných očiach“ ktoré spomína Kohut (1966) (in: Kramer, 2001, s.38). Vo vzťahu k Jungovmu dielu, Kramerová plne uznávala existenciu archetypov, a tiež upozorňovala že v oblasti univerzality niektorých foriem, napríklad kruhu, sa s ním stotožňujú aj Freudovi stúpenci, avšak upozorňovala, že v jeho dobách ešte neboli známe niektoré etologické práce (má na mysli hlavne Konrada Lorenza). Kramerová totiž odlišuje dva druhy symbolov, a to také, ktoré sú vrodenými signálmi, a ďalej také, ktoré vznikli v prostredí kultúry procesom symbolizácie hoci sa správajú akoby boli vrodené vďaka ich širokej distribúcii a dĺžke existencie v histórii ľudstva (Kramer, 2000, s.190 a 197).

Podľa schématickej predstavy, ktorú má Edwards (2001, s.85), sa arteterapia odohráva v obojstranných mnohovýznamových vzťahoch medzi klientom, terapeutom a umeleckým dielom, a zahŕňa vyjadrenia, dojmy, očakávania, percepciu, komunikáciu atď. Z jungiánskej perspektívy, ako pripomína Edwards (s.92), obraz nikdy nemôže byť celkom primerane opísaný, akokoľvek môžu byť interpretácie pravdivé. Úlohou terapeuta pritom je zabezpečiť, aby rôzne disociované obsahy a afekty boli v obrazoch objektivizované, vnímané, a aby mohli byť v „holdingovom“ prostredí pacientom prijaté a integrované. Terapeutická práca tak spočíva v utvrdzovaní rešpektu a dôvery v obrazy, nie z romantických dôvodov pre účel umenia samého, ani len ako zdroj klinickej informácie či ako intelektuálny výlet do krajiny archetypov, ale kvôli symbolickej a potenciálne *vhľad-prinášajúcej syntéze vonkajšej a vnútornej reality* (Edwards, 2001, s.92). Ďalším aspektom terapeutických predstáv, ktoré sa odzrkadľujú v arteterapeutických prístupoch, je viera v regulujúcu, stabilizujúcu funkciu Self, ktorá kompenzuje akýkoľvek dysbalans (Wallace, 2001, s.95). Tieto funkcie odrážajú pojmy vnútorná múdrosť alebo sprievodca, a Wallaceová pre ne používa termín „*kreatívny zdroj*“ (tamtiež). V jej chápaní sa odrážajú skôr tieto mystické prvky Jungovej psychológie, keď uzdravovanie stotožňuje s kreatívnym potenciálom (s.107), a „žitie nášho potenciálu“ považuje za ekvivaltné zdraviu a celosti. Medzi základné „techniky“ jej ale i Jungovej práce patrila aktívna imaginácia. Výhody aktívnej imaginácie vidí Jung konkrétne v tom, že jej materiál je tvorený vo vedomom stave psyché, a preto je ucelenejší, než sny so svojím neurčitým jazykom (Jung, 1993, s.181). Základnou metódou práce je proces amplifikácie, ktorú ako vraví si vypožičal z filológie, a znamená jednoducho hľadanie paralel. Možno práve v nej spočíva podstatný rozdiel freudiánskej a jungiánskej techniky. Freudov prístup k hľadaniu významu symbolu zahŕňal metódu voľných asociácií, ktorú nachádzame v prístupe Naumburgovej, hoci ona preferovala pred podávaním interpretácii povzbudzovanie pacienta k tomu aby ich hľadal sám (Naumburg, 1953, s.4). U Junga, to bola amplifikácia, ktorá práve naopak, núti človeka s obrazom ostať tak blízko ako je to len možné (Malchiodi, 2003, s.50).

Ako uzatvára Schaverienová (2001, s.116) kombinácia umenia a psychoanalýzy je oblasťou pre ďalšie výskumy. Vhodným spoločníkom pre arteterapiu sú podľa nej obzvlášť vývinové psychoanalytické modely.

V Čechách sa k psychoanalytickým východiskám explicitne hlási Kamila Ženatá (2005, s.8), ktorá je pôvodne umelkyňou, ale aj hosťujúcou členkou Českej spoločnosti pre psychoanalytickú psychoterapiu, no zároveň v jej diele vidieť vplyv mnohých iných prístupov. Stabilným prvkom je používanie imaginácie. Prácu delí do obsahových cyklov. Druhý cyklus nazvaný „Oslobodenie vnútorného dieťaťa“ tématicky vychádza priamo z

Berneho tranzakčnej analýzy (prehľad viď Norcross a Prochaska, 1999 s.163-189), tretí cyklus nazvaný „Tieň“ sa vzťahuje priamo k Jungovmu chápaniu tohto archetypu (s.113). Navyše ako sama píše (s.7) „samo malování obrázku léčí“. V konkrétnom prístupe využíva maľbu, zadania smerujú k vyjadreniu pocitov. Jej dielo je u nás svojho druhu jediným a možno ho vrele odporúčať.

4.1.2 Humanistické prístupy v arteterapii

Humanistická psychológia je známa ako „tretia sila v psychológii“, píše Malchiodiová (2003a, s.58), a objavila sa ako alternatíva k psychoanalytickým a behaviorálnym prístupom. Radí k nej existenciálnu psychológiu (Frankl, 1963; May 1953,1961), na osobu zameranú terapiu (Rogers, 1951, 1961), a aj Gestalt terapiu (Perls, 1969; Passons, 1975; Zinker, 1978). Rovnako Abraham Maslow (1968) bol pre humanistickú psychológiu veľkým prísnosom svojimi myšlienkami seba-aktualizácie a osobného potenciálu. Maslow rozdelil ľudské potreby do piatich skupín: 1. fyziologické potreby, 2. poteba istoty a bezpečia, 3. potreba niekam patriť a byť milovaný, 4. potreba ocenenia druhými a kladného sebahodnotenia a 5. poteba sebaktualizácie (Kratochvíl, 2007, s.94). Zatiaľ čo, prvé štyri potreby je možné označiť za nedostatkové (D-potreby, od „deficiency“, nedostatok), je sebaaktualizácia potrebou rastovou, namierenou nie k odstráneniu nejakého nedostatku a k vlastnému uspokojeniu, ale k presiahnutiu prítomného stavu a k nadosobným cieľom (B-potreba od „being“, bytie) (tamtiež). Rovnako Rubinová (2001, s.119) i Malchiodiová (2003a, s.58) zdôrazňujú, že humanistické prístuy v arteterapii sa vyvinuli ako súčasť *hnutia ľudského potenciá*lu v 60.-70. rokoch 20.storočia ako reakcia na psychoanalytické prístupy založené na „psychickom determinizme“, podľa ktorého sú ľudia obeťami svojho nevedomia. Ako uvádza Moon (2001, s.89) humanisticky orientovaní arteterapeuti zdieľajú spoločnú vieru vo vnútornú múdrosť a *resilienciu* ľudských bytostí. Ich cieľom je podporiť seba-exploráciu, seba-odhalenie, otvorenosť, prijať zodpovednosť za svoj osud, a podporujú vnútorný potenciál a kreativitu (voľne podľa Moona, 2001, s.89-90). Ako omnoho kompatibilnejšie než Freudove, vnímajú myšlienky Jungove (Rubin, 2001, s.119), ktoré, ako bolo možné postrehnúť, sú v podaní Edith Wallace (2001) temer neodlíšiteľné. Väčší dôraz je navyše kladený na intermodalitu práce, spájanie rôznych umeleckých žánrov (Rubin, 2001, s.119) a v súčasnosti rastie popularita prístupov, nazývaných niekedy ako „štvrtá sila“ alebo „transpersonálne“ (spirituálne) prístupy. Podľa Rubinovej sú logickou extenziou presúvajúceho sa záujmu od indivídua k jeho/jej mieste v komunite, svete, vesmíre. Hoci, ako uvádza Rubinová psychodynamické smery arteterapii stále dominujú, humanistické smery si získavajú stále väčšiu popularitu, obzvlášť u tých, ktorí sa hlásia k „eklekticizmu“.

U nás je vyplyv humanistických tradícií poznať najmä v *transcendentnej spirituálne-ekologickej arteterapii*, ktorej autorkou je **Šicková-Fabrici** (2002, s.41). Explicitne sa hlási k cieľom ktoré volajú po zodpovednosti, slobode, autenticite a láske. Odráža sa to i v praktickom prístupe, ktorý je založený na rekonštruktívnom-integrujúcom, a hlavne na konštruktívnom-kreatívnom akte, ktorý „pôvodný problém recykluje do očistenej, akceptovateľnej podoby...“.

Humanistické smery sa snažia mať otvorenú myseľ a nepreferovať žiadnu doktrínu (Rubin, 2001, s.119), možno aj preto sa ich teoretická báza ťažko uchopuje. Pre moju generáciu, ktorá ešte nevidela toho neľudského psychoanalytického „bubáka“ je však veľmi ťažké pochopiť, proti čomu neustále broja severoamerickí humanistickí arteterapeuti, ktorým Rubinová poskytuje v svojej učebnici priestor (2001). Bühlerove kritériá pre humanistické terapie (1971), ktoré uvádza Garai (2001, s.150), pravdepodobne sedia pre väčšinu súčasných

prístupov. Jasná výzva aby osoba bola študovaná ako celok, a na vývinovej báze, platí možno viac ešte pre niektoré psychodynamické prístupy (ako napr. u Joy Schaverien, ktorá integruje vo svojom prístupe niekoľko psychoterapeutických prístupov). Obdobné postupy so zameriavaním sa na vhľad do nevedomia, ale so snahou za každú cenu sa vyhnúť slovníku psychoanalýzy, pôsobia protichodne.

Zvláštny prínos týchto smerov však vidím napr. v tzv. *na osobu zameranej expresívnej arteterapii*, ktorej autorkou je dcéra Carla Rogersa, **Natalie Rogersová**. Jej hlavným príspevkom k súčasným koncepciám je zavedenie pojmu *„kreatívne prepojenie“* (creative connection™), ktorý označuje proces v ktorom jedna umelecká forma stimuluje kreativtiu v inej, čím nás približuje k našej podstate (Rogers, 2001, s.164). Tak napríklad pohyb „odblokúvava kreatívnu energiu“, ktorá nájde svoje vyjadrenie vo výtvarnom umení. Vyjadrenie seba cez výtvarné umenie stimuluje tvorbu poézie či spontánne písanie. Podľa Rogersovej jednoducho nemôžeme sa snažiť o integráciu všetkých aspektov *self* bez toho aby sme všetky tieto aspekty (do tejto činnosti) nezahrnuli. Centrálnym sa tu stáva proces kreativity, ktorý nazýva *„creative connective process“* (Rogers, 2001, s.164). Jeho výsledkom je osobný rast (personal growth) a vyššie stavy vedomia (higher states of consciousness), dosiahnuté skrze seba-uvedomenie (self-awareness), sebapochopenie (self-understanding) a vhľad (insight), ktoré zasa dosahujeme vnorením do svojich pocitov. Aby sme uzavreli celý proces, naše pocity sú zdrojom energie, ktorá, usmernená do expresívnej umeleckej tvorby môže byť uvoľnená a transformovaná (Rogers, 2001, s.174).

4.1.3 Arteterapia a kognitívne-behaviorálna terapia

Táto kombinácia znie trochu paradoxne. Učebnica J.Šickovej-Fabrici (2002) tento prístup medzi východiskami necituje. Marcia Rosal (2001, s.213) uvádza Reynoldsovu prácu (1999), podľa ktorej kognitívne-behaviorálne prístupy takmer celkom absentujú v literatúre kreatívnych terapií. Ide, zdá sa, o modernizovaný „americký prístup“, keď v delení Rubinovej (2001) nachádzame pospolu behaviorálnu arteterapiu, kognitívne-behaviorálnu arteterapiu, vývinové prístupy a dokonca kognitívne posudzovania. Myslím, že ich spoločným faktorom sú podobní klienti, nie podobné teoretické východiská. Ako sama vysvetľuje (s.193), tieto prístupy zdieľajú dôraz na učenie, a aktívne riadia terapeutickú situáciu aby pomohli klientovi k nadobudnutiu novej zručnosti či správania. Hoci je kognitívne-behaviorálna terapia (KBT) podľa nej aplikovateľná u rozumných pacientov všetkých vekových kategórií (s.194), predstavuje pomoc obzvlášť pre zneschopnených (disabeled). Podľa Frances Andersonovej (2001, s.254), ktorá napísala doslov k tejto kapitole, je KBT ktorá používa umenie, obrazotvornosť a prakticky tvorí umenie, jedným z najväčších pokrokov v súčasnej arteterapii. Uvádza, že KBT užíva veľa techník, a nejestvuje taká, ktorá by ich všetky nejako ilustrovala.

Ellen Rothová (2001, s.197-208), ktorá sa explicitne hlási k behaviorálnej teórii, predstavuje na troch kazuistikách osobitý prístup u emočne narušených, mentálne retardovaných detí, ktorý nazýva *„tvarovanie reality“* (reality shaping). Nazýva ho behaviorálnym postupom, pretože pozostáva zo sledu terapeutových intervencií, založených na „operantnom podmieňovaní“ (promoting, shaping, positive reinforcement) (s.208). Využitím modelovania (teda technikou predvedenia výkonu) a konštrukcie objektov najprv v trojdimenzionálnom médiu, následne prenesením do dvojdimenzionálneho média - docieľuje postupný vývin reprezentačných foriem. Pre všetky tri deti ktoré uvádza v kazuistikách bolo spoločné, že neboli schopné samostatne v nedirektívnom prístupe ani po dobu viacerých mesiacov vytvoriť žiaden uchopiteľný objekt, hoci, boli schopné „mazanicu“

nejako pomenovať. Ako uvádza, uspela svojim postupom „tvarovania reality“ k vytvoreniu reprezentačnej schémy, ktorú dieťa bolo schopné následne generalizovať najprv transpozíciou obrazu z trojdimenzionálneho do dvojdimenzionálneho média a prípadne aj rozšírením o osobné variácie (napr. použitím rôznych farieb stromu, okrem zeleno hnedej i rôzne farby jesene). Žiaľ, napriek pekným pedagogickým výsledkom neuviedla vplyv týchto intervencií na zmenu v správaní. Okrem toho, je diskutabilné, či musíme preto všetkých svedomitých a citlivých pedagógov nazvať behavioristami.

Marcia Rosal (2001, s.212) upozorňuje, že kognitívne-behaviorálna terapia je výraz ktorý zastrešuje celé spektrum intervencií, a cituje Mahoneyho a Arnkoffa (1978), ktorí identifikovali tri hlavné formy KBT: 1. terapie založené na kongnitívnej reštrukuralizácii (*cognitive restucturing*), 2. terapie založené na zvládacích zručnostiach (*coping skills*), 3. terapie zamerané na riešenie problémov (*problem-solving*). Tradične patrí ku KBT dôraz na jasné informácie a cieľavedomá aktivita. Rosalová (s.214 a 216) ako jediná prináša jasný prehľad prác, ktoré sa venujú KBT a arteterapii. Ako uvádza, väčšina prác sa venuje deťom s poruchami správania, hoci existujú aj práce s dospelými, najmä mentálne hendikepovanými alebo u žien s poruchami príjmu potravy. U detí, medzi mnohými možnými technikami (s.215) sú dve najčastejšie (s.217): spätné väzby (reinforcements) a potvrdzovania (prompts). Paradoxne však sama prezentuje kazuistiku, v ktorej používa tému línie života a sériu kresieb „svojich stavov“ (mind states drawings) prevzatú od gestalt-terapeutky Janie Rhyne (s.219). Popisuje ako získala tým jej 28 ročná Karen vhľad do svojich emočných stavov a uvedomila si prvý krát svoj enormný strach z emócie úzkosti. Aimee Rozumová a Cathy Malchiodiová (2003) v závere svojho prehľadu uvádzajú, že kombinácie kognitívne-behaviorálnej terapie s tvorbou obrazov vzájomne splieta lingvistické a obrazotvorné techniky v snahe pomôcť pacientom redukovať či eliminovať negatívne kognície či vnútornú reč. KBT prístup v arteterapii ponúka schodnú cestu k reštrukturalizácii dysfunkčných vzorcov správania a umožňuje využitie jedinečného „prídavku“ ku kognitívnym technikám zameraným na reštruktualizáciu negatívnych vzorcov a podporu pozitívneho sebacitu. Zatiaľ čo Rothová predstavuje model v ktorom zmena v umeleckom prejave (vonkajšom obraze) vedie k zmene reprezentačných schém (vnútorných obrazov), poťažmo správania, Rosalová v inej práci (1996) pomocou riadenej imaginácie a kresieb osobných konštruktov sa snažila o zmenu vnútorných obrazov s cieľom vonkajšej zmeny (Anderson, 2001, s.254).

Výhodou týchto techník je deklarovaný štruktúrovaný prístup, ktorý je jasne zameraný na cieľ a rozvoj zručností – platí to ale iba o „behaviorálnej“ časti. Na druhej strane, hoci je jasné, že tvorba obrazov obohacuje KBT „technický arzenál“, menej jasné je, čo KBT prináša arteterapii.

Kognitívna terapia podľa Otto Hanusa

V nedávnej dobe vyšla v Nemecku kniha *Kognitive Kunsttherapie* Otto Hanusa (2003), popredného predstaviteľa z okruhu Forum für Analytische und Klinische Kunsttherapie (A.K.K.), ktorý od r.1978 združuje arteterapeutickú obec v Mníchove a patrí medzi najstaršie spolky tohto druhu v Nemecku. Hanus predstavuje výsledky mnohoročnej praxe s abstraktnou dvojdimenzionálnou tvorbou. Abstraktný obraz („objektfreies Bild“) nič neznačí, neukazuje žiaden symbol, žiadnu metaforu, žiaden asociovateľný obsah (s.24). Jestvuje len ako pôsobenie a v tom spočíva jeho výnimočná terapeuticky užitočná funkcia. Prácou s pocitmi sa snaží Hanus o kognitívnu rekonštrukciu vzorcov myslenia, cítenia, motívov a správania (s.14). V jeho diele sa zračia populárne trendy, štruktúrovanie práce do algoritmov, ako napríklad v tzv. metóde presunu („Transfer-Methode“), v procese ktorej (s.113) spojením a prepracovaním pôvodných obrazov emócií spojených s ťažkosťami („Symptomenbild“) a spúšťačmi („Auslöserbild“) s obrazmi emócií zdrojov

(„Ressourcenbild“) vytvárajú klienti hybridné obrazy („Fusionsbild“) a napokon „rozuzľujúce“, „rozhodujúce“ obrazy („Entscheidungsbild“).

Vo vzťahu k abstraktnej tvorbe Aniela Jaffé (1990, s.264) pripomína názor Paula Klee ktorý si do svojho denníka v r.1915 zapísal: *„Čím viac sa svet stáva strašidelným (ako teraz), tým viac sa stáva umenie abstraktným; umenie v mieri vyžaduje umenie realistické“*[33]. Pre Franza Marca bola abstrakcia úkrytom pred zlom a škaredosťou sveta. *„Veľmi skoro v živote som mal dojem, že človek je škaredý. Zvieratá mi pripadali ľúbivejšie, čistejšie, ale i medzi nimi som objavil toľko poburujúcich a odporných vecí, že sa moja maľba stávala viac a viac schématickou a abstraktnou“* (Jaffé, 1990, s.264). V arteterapii na druhej strane abstraktná tvorba môže byť veľmi výhodnou. Hájek (1979) tvrdí, že najlepšie skúsenosti majú s programom orientovaným na výtvarné spracovanie abstraktných tém, týkajúcich sa rôznych pocitov a duševných stavov. Podobne Ženatá (2005) pracuje často s abstraktnými zadaniami ktorých cieľom je zobraziť emócie, „energiu“ (rodičov) atď.

4.1.4 Na riešenie zamerané a naratívne prístupy

Norcross a Prochaska (1999, s.351) ich spoločne radia do skupiny konštruktivistických terapií. Majú tri spoločné vlastnosti: sú krátke, zameriavajú sa na zmenu využitím schopností pacienta nie hľadaním príčin jeho problémov, zdôrazňujú klientov jedinečný subjektívny pohľad alebo ním samotným vytvorený príbeh, ktorý kontrastuje s „objektívnou“ realitou. Podľa týchto autorov (s.352) hlavný filozofický spor v akademických kruhoch stavia konštruktivizmus oproti empririzmu. Jadro konštruktivizmu spočíva v tvrdení, že človek nikdy nepoznáva, a v skutočnosti ani nemôže poznať, realitu, ktorá je objektívna a na pozorovateľovi nezávislá. Realita nás neoboklpuje preto, aby sme ju odhľadovali, realitu si vytvárame každý sám v sebe. Každé pozanie sa vzťahuje ku konštruktu, kultúre, jazyku či teórii. Konštruktivisti oponujú, že veda je len ďalší sociálny konštrukt. Takáto postmoderná (literárna) kritika zachvátila humanitné odbory ako lavína. Vedy odolávajú, a trvajú na tom, že vedecké poznanie je výsledkom validizácie a replikovateľnosti, nie interpretácie. Napokon sa autori pýtajú, či je psychoterapia vlastne umením, či vedou.

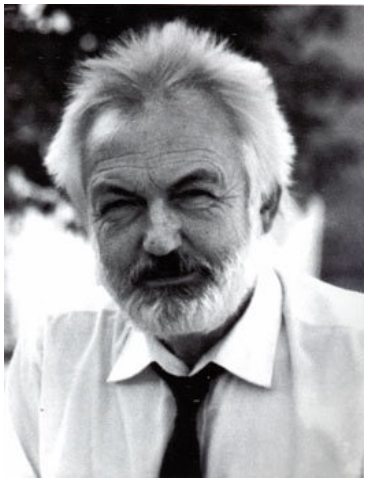
V oblasti arteterapie je nadšenou zástankyňou sociálnekoho konštruktivizmu **Shirley Rileyová**. Zvlášť vyzdvihuje (Riley, 2001, s.282-284) terapeutický postoj „ne-znalosti“ a pozíciu „klientovho študenta“. Nie obraz, ale jeho tvorba sú dôležité. Viera v klienta je kľúčovou. Ako uzatvára, postmoderné systémy myslenia (viery) sú pre terapeuta oslobodením. Nebyť múdrejším ako sú naši klienti podľa nej vyjadruje väčší rešpekt a prináša menej stresu. V jej slovách zaznieva skôr strach zo zodpovednosti než skutočná potreba pacientov, ktorí veľmi pravdepodobne nebudú hľadať „študenta“ či „ne-znalca“. Na druhej strane terapeuti s postmodernými prístupmi v arteterapii môžu pomôcť konštruovať zmysluplnosť života, skôr než podávať interpretácie významu symbolov a znakov odrážajúcich patológiu (Riley, Malchiodi, 2003, s.91).

Veľkým prínosom sú takisto niektoré praktické techniky, ktoré pomáhajú prekročiť zaužívané patologizujúce postoje a hľadať východiská. V „neutralizácii odporu“ sa preto zameriava terapeut skôr na ciele, nie na problémy, ktoré má pacient. Terapeut môže tiež hľadať „výnimku z pravidla“, alebo položí „otázku keby sa udial zázrak“ (Riley, Malchiodi, 2003).

[33] Citácia prevzatá z diela Sira Herberta Reada *Concise History of Modern Art.*

4.1.5 Vývinová arteterapia

K vývinovému hľadisku mali vždy blízko aj psychodynamické prístupy, a ako sme videli i behaviorálne. Ako upozorňuje Hašto (2005, s.221), orientácia vo vývinových krokoch dieťaťa umožňuje v terapii psychoterapeutické intervencie, ktoré sú adekvátne problematike, s ktorou sa potýka pacient („*fázovo-vývinovo špecifické psychoterapeutické intervencie*“). Arteterapeuti zvyknú integrovať mnohé vývinové hľadiská, vrátane psychosexuálneho vývinu (Freud, 1905), psychosociálneho vývinu (Erikson, 1963), teórií objektných vzťahov a mnohých iných (Malchiodi, 2003a, s.93). Vývinový aspekt je inherentne obsiahnutý vôbec vo všetkých analytických prístupoch, ako výstižne pripomína Jung (1993, s.181) „analýza je procesom zrýchleného zrenia“. Najčastejšie sú však využívané rôzne schématické prehľady vývinu detskej tvorby (v práci predstavujem napr. model vývinu kresby podľa Cyrila Burta) a Piagetov model kognitívneho vývinu. Veľký vplyv má i dielo **Viktora Löwenfelda**[34] (1957, in: Malchiodi, 2003a, s.93), ktorý pracoval s nevidiacimi a veril, že umenie je nielen zdrojom sebavyjadrenia, ale má aj potenciál pozdvihnúť emočné prežívanie („well-being). Viacerí arteterapeuti zohľadňujú tieto vývinové hľadiská, napr. **Kramerová** (1971), **Uhlin (**1972) a tiež **Williams** a **Woods** (1977) ktorí razili tento termín *„vývinová arteterapia“* („developmental art therapy“) (Malchiodi 2003a, s.94). Spravidla je vývinový prístup zohľadňovaný pri práci s deťmi, alebo dospelými ktorí majú rôzne fyzické a kognitívne poškodenia a ktorí zaostávajú vo vývine (Malchiodi, 2003a, s.93). Ako zdôrazňujú Aach-Feldmanová a Kunkle-Millerová (2001, s.226) tento prístup je obzvlášť dôležitý pre rané vývinové štádiá umeleckého prejavu, ktoré zodpovedajú piagetovskej senzomotorickej a preoperačnej fáze, teda obdobiu od 0 do 7 rokov u normálne sa vyvíjajúcich detí.



Obr. 22

PhDr. Milan Kyzour (1932 – 2000)

Originálnym je v tomto ohľade prístup ktorý v 70-ych rokoch 20. storočia vypracoval **Milan Kyzour st.** (Šicková-Fabrici, 2002, s.103). Tento prístup, známy ako „*rožnovská arteterapia“* (od časti Českých Budějovíc, zvanej Rožnov, kde má sídlo arteterapeutický ateliér patriaci pod Pedagogickú fakultu Juhočeskej univerzity) (Vyplašilová, 2003). Tento prístup sa rovnako opiera o vývinový koncept J.Piageta, avšak aplikuje ho v terapii dospelých, a to u takých porúch, akými sú napríklad závislosti, či poruchy príjmu potravy, teda nie nevyhnutne mentálne zaostávania v „klasickom“ zmysle (mentálne retardácie). Najčastejšie je problémom „rozpojenie“ medzi emočným a kognitívnym zrením osobnosti. Rožnovský prístup predpokladá (Vyplašilová, 2003), že z hľadiska poznávacích procesov by sa mal

[34] V. Löwendfeld bol jedným z nespočetných židovských emigrantov do USA, preto je niekedy jeho meno uvádzané aj ako Victor Lowenfeld; pozn.: Šicková-Fabrici 2002, s.27.

dospelý nachádzať vo fáze *formálnych operácií*, kedy jedinec je schopný uvažovať hypoteticky, dokáže zovšeobecňovať, so všeobecným ďalej pracovať. Používa symboly. Jeho myslenie je abstraktné, na reálnom svete nezávislé. Z hľadiska spirituálneho vývinu označuje americký psychológ Scott Peck (in: Vyplašilová, 2003) túto fázu ako skeptickú a individuálnu. Tento proces začína pubertou, a končí adolescenciou. Skrze kritický a konfliktný postoj k autoritám sa adolescent prepracúva k záverečnej fáze spirituálneho vývinu, k fáze mystickej. V rožnovskej terminológii ide o vôľu k transcendencii. Na základe rožnovských kazuistík vznikla napr. teória, že k užívaniu drog predisponuje človeka absencia, či nedokončenie piagetovskej fázy *konkrétnych operácií*. Vzniká tým rozpor medzi kognitívnou úrovňou, zodpovedajúcou chronologickému veku, a úrovňou emočného zrenia, ktoré sa zastavuje v období konkrétnych operácií. Z hľadiska spirituálneho vývinu je schopnosť štandardnej transcendencie znížená a ako dočasný prostriedok funguje droga. Neostáva, než sa vrátiť s ním do obdobia, kedy k „zablokovaniu“ pravdepodobne došlo. Niekedy má táto arteterapia prívlastok „intervenčná“, čo odráža aktívny prístup terapeuta. Jej princíp spočíva v odventilovaní energie sústrednej v príznaku riadenou výtvarnou tvorbou a jej vývinom ako zrkadlom skutočnosti, teda objektívnym posunom klienta (Kyzour, 2002). Zmena a kultivácia výtvarného vyjadrenia klienta je chápaná ako analógia, metafora osobného posunu. Rozhodujúca potom nie miera klientovej poučenosti či výtvarného umu (tamtiež). Je potrebné upozorniť, že vývinové hľadisko nie je jediné čo rožnovskú arteterapiu charakterizuje. Z hľadiska terapeutických prístupov je zdrojom rožnovskej intervenčnej arteterapie dynamická psychoterapia (tamtiež). Analýza a interpretácia výtvarného prejavu vychádza zo symboliky podobne, ako je tomu v psychoanalýze. Proces výtavanej tvorby (maľbu) je možné pokladať za paralelu sna, ktorého symbolika sa z väčšej časti kryje s výtvarnou. Ak snu priznávame psychohygienickú funkciu, musíme tak učiniť i u výtvarnej abreakcie, tvrdí Milan Kyzour ml. (2002). Z technického hľadiska sa Kyzour opiera principiálne o freudiánsky prístup k analýze. Sumárne možno teda rožnovskú intervenčnú arteterapiu radiť aj medzi psychodynamické prístupy[35].

Skôr ako si predstavíme jednotlivé etapy piagetovského vývinu z hľadiska výtvarnej tvorby a prácu s nimi, je potrebné si uvedomiť, že viac ako akýkoľvek iný prístup, je vývinová arteterapia spojená nevyhnutne s diagnostikou, resp. posudzovaním úrovne tvorby.

Pri práci s pacientom na „presymbolickej“ úrovni, odporúčajú **Aach-Feldmanová** a **Kunkle-Millerová** (2001, s.226-228) vo vstupnom „interview“ využiť dve alebo všetky z nasledujúcich troch alternatív: 1. nedirektívnu prácu s tradičnými a „predumeleckými“ („pre-art“) médiami (takými sú voda, holiaca pena, ryža, fazuľa), 2. štruktúrovanú prácu s klasickými výtvarnými médiami, 3. štruktúrovanú prácu s „predumeleckými“ médiami, pričom postupovať by sa malo od nedirektívnych k štruktúrovaným postupom. Potrebný čas u niektorých je jedna hodina, u iných viacero stretnutí. Po určitom čase, na konci terapie, sa môže zopakovať. V nedirektívnej časti posudzovania ponúkne terapeut celú škálu klasických aj pred-umeleckých médií, a pokiaľ možno, necháva výber médií, aktivity, témy a obsahu na klienta. V direktívnej časti môže napríklad použitím hliny požadovať konkrétne výkony, stláčanie, váľkanie, tvorbu tvarov, až po modelovanie postavy. V štruktúrovanom posudzovaní práce s pred-umeleckými médiami posudzujeme *orientáciu*, t.j. hodnotíme jeho odpoveď na médium; *manipuláciu*, t.j. naberanie, hádzanie, rozlievanie; a napokon *organizačné spôsobilosti*, t.j. kombinovanie, naberanie atď. V posudzovaní sledujeme tendenciu k regresii versus tendenciu k organizácii, závislosť versus iniciatívu, úroveň koncentrácie, motiváciu. Zvlášť sa hodnotí preferencia senzorickej modality (vizuálna, auditívna, gustatorická, olfaktorická, kinesteická, taktilná) a emočná odpoveď – verbálna, ako

[35] Bližšie pozri adresu: http://www.arteterapie.wz.cz/1.html

napríklad komentáre i k neštruktúrovaným produktom ako sú čmáranice - a neverbálna. Zvlášť sa hodnotí vzťah k terapeutovi, najmä jeho neverbálna zložka.

Rawley Silverová (2001, 2003) vychádza z poznatkov o kognitívnom vývine. Odvoláva sa na Arhnheima (1969) a Piageta (1970), podľa ktorých sa jazyk a myseľ vyvíjajú nezávisle, a logické myslenie existuje už pred jazykom ktorý sa objavuje v polovici druhého života dieťaťa (Silver, 2001, s.242). Takisto sa opiera o populárnu predstavu o „ľavohemisferálnom" verbálne-analyticko-sekvenčnom myslení, ktoré vo vzdelávaní dominuje a „pravohemisferálnom", založenom na vizuálne-priestorovo-simultánnom myslení (tamtiež). Podľa nej kognícia nemôže byť oddeľovaná od kreativity, a vizuálnu kreativitu považuje za centrálnu časť kreatívneho procesu, odvolávajúc sa na objavy Michaela Faradaya, Einsteina, Kekulého (Silver, 2001, s.243). Uvažuje, že u tých, ktorí spoliehajú viac na vizuálne-priestorový typ myslenia, sa umenie môže stať principiálnym médiom pre vyjadrovanie a prijímanie myšlienok, a že koncepty, rozvíjané rečou, môžu byť rozvíjané aj umeleckou aktivitou. Opäť sa odvoláva na Piageta (1970) podľa ktorého jestvujú tri druhy konceptov relevantných pre matematiku a poťažmo aj čítanie: *priestor, sekvenčný poriadok, triedenie*. Myšlienka priestoru sa vzťahuje k susedstvu, hraniciam, rámcom, pohľadom. Sekvenčný poriadok súvisí so vzťahovaním sa. Triedenie je založené na myšlienke skupiny, a súvisí s číslami a klasifikáciami (Silver, 2001, s.243). Hoci sú zjavne abstraktné a vyvíjajú sa skrze reč, objavujú sa už u 6-7 ročných detí (tamtiež).

Silverová vytvorila „kresebný test kognície a kreatívnych schopností", nazývaný aj „kresebný test kognície a emócie" (***Silver drawing test of cognition and emotion, SDT***), prvý krát publikovaný v r.1983, revidovaný v r.1993 a 1996 a „upadateovaný" v r.2001 a 2002, a použitý na vzorke 1399 detí, adolescentov a dospelých (Silver, 2003, s.411 a 414). Skladá sa z troch subtestov: 1. kresba z predstavy, 2. kresba z pozorovania a 3. prediktívna kresba. Prvý subtest sa skladá zo škály emočného obsahu, seba-obrazu, humoru a kognitívnej škály, na ktorej sa posudzuje schopnosť selekcie, kombinovania, reprezentácie. Druhý subtest sa zameriava na posudzovanie priestoru a reprezentácie priestorových vzťahov - výšky, šírky, hĺbky. Tretí subtest posudzuje schopnosť členiť na sekvencie, schopnosť uchovávať predstavu konštantnosti napriek zmenám vzhľadu. Test je určený pre osoby staršie ako 5 rokov, nie je časovo obmedzený, ale zvyčajne trvá 20 minút (Silver, 2003, s.414).

Ako už bolo načrtnuté, vývinová arteterapia sa opiera o porovnávanie komplexného (nie len kognitívneho) vývinu - najčastejšie na báze **Piagetovho modelu kognitívneho vývinu** - a výtvarnej produkcie. U detí sú aplikované pre tento účel rôzne schémy proto-artistického vývinu tvorby, alebo schémy ako napr. schéma od Cyrila Burta. U dospelých sa ako účelné ukazuje pridať poznatky zohľadňujúce fylogenetické hľadisko. Napr. rožnovské edukčané plány sa opierajú o Gombrichove dejiny umenia (viď kapitolu o teórii a dejinách umenia nasledujúcu za kapitolou o psychoterapeutických východiskách arteterapie). Vráťme sa teda k špecifikám jednotlivých piagetovských fáz z hľadiska výtvarnej tvorby:

V *senzorimotorickom štádiu* (0-2 roky) prebieha na báze blízkeho pripútania a dôverného vzťahu diferenciácie self a „iného" (Aach-Feldman, Kunkle-Miller, 2001, s.229). Rovnako sa z tohto vzťahu vyvíja aj pochopenie vzťahu príčina - následok. Rovnako je primerané prežívať záujem v explorácii okolitého sveta, ktorí u vývinovo zaostalých jedincov môže absentovať. „Prvou hračkou" (termín prevzatý od Freuda) je pre dieťa jeho vlastné telo. Explorácii a manipulácii s materiálmi musí predchádzať často hra na kinestetickej úrovni, ktorá tento proces katalyzuje. Preto je primárnym cieľom rozšíriť senzorické, percepčné a motorické obzory dieťaťa. Práci s tradičnými umeleckými materiálmi, ktorá sa môže objaviť na konci tohto štádia spravidla predchádza experimentovanie s pred-umeleckými materiálmi (múka, puding, vločky, želé, pena, papier, kožušina, fazuľa, cestoviny). V tvorbe zodpovedá obdobiu čmáraníc.

Cieľom v tomto štádiu je teda: podporiť pripútanie („attachment“) a podporiť diferenciáciu self, iného, objektu; získať pozitívnu senzorickú orientáciu a jednoduché motorické schémy; objaviť vzťah medzi príčinou a dôsledkom (Aach-Feldman, Kunkle-Miller, 2001, s.230-232).

V *predoperačnom štádiu* (2-7 rokov) dochádza k zmene prístupu k materiálom, so zmenou v diskriminácii a organizácii senzomotorických odpovedí. Je tu pokrok k schopnosti reprezentácie a rozvoj egocentrického symbolizmu, ktorý predstavuje individuálnu, subjektívnu realitu. Vyvíja sa jazyk, so schopnosťou pomenúvať myšlienky a pocity, dieťa stále viac túži po autonómii (Aach-Feldman, Kunkle-Miller, 2001, s.234). Podľa Vyplašilovej (2003) v tomto štádiu (fenomenistické) ešte dieťa nevie dávať veci do vzťahov a súvislostí. Veci chápe ako celky, ako sú do tohto celku zložené, nechápe. Jeho myslenie je fantastické a magické. Tvorba je komunikáciou s vlastným ja. Výtvarne sa vyznačuje schématickým zobrazovaním objektov plošne vedľa seba, bez kompozičného riešenia plochy. Ilustratívne zoraďuje známe predmety a maľuje to, čo o nich vie, nie ako ich vidí. Výtvarne rozpráva, a k rozprávaniu používa schémy, ktoré si vytvorilo. Podľa Vyplašilovej sa vo fylogenetických súvislostiach nachádzalo ľudstvo v tomto období v dobe primitívnych prvotno-pospolných spoločnostiach a jeho vrchol reprezentuje egyptské umenie. Tak ako dieťa egocentrického obdobia, rozpráva staroveký Egypťan svojou maľbou o tom, o čom vie, že existuje. Objekty radí vedľa seba na linku, neprekrývajú sa, nepoužíva perspektívu. Opakuje schémy, ktoré nekoriguje skutočnosťou, proporcie závisia na emocionálnych hodnotách. Rovnako románske a ranogotické umenie sa vyznačuje týmito kvalitami.

Podľa Aach-Feldmanovej a Kunkle-Millerovej (2001, s.234-236) v tomto -štádiu podporiť autonómiu, vyjadrenie a diferenciáciu pocitov, rozvoj senzorickej diskriminácie a tvorby percepcií, a rozvinúť schopnosť symbolizácie. Symbolizácia podľa nich (s.236) spočíva na imitácii, asociácii a aproximácii.

V štádiu *konkrétnych operácií* (7-11 rokov) začína dieťa podľa Vyplašilovej (2003) vnímať veci realisticky a snaží sa ich znázorniť tak ako sa mu javia – ako ich vidí. Uvedomuje si prespektívu a dostáva sa na úroveň neskorogotického umelca (kde sa začínajú *Stručné dejiny maliarstva* M.Leveyho, 1974 – pozn. autora), ktorý si odžíva svoj zápas so znázornením perspektívy tzv. sklápaním do pôdorysu. Spadá tu tiež **prvá kríza** vo výtvarnom prejave - ak sa dieťaťu nedostane podpory formou poučenia – odchádza od maľovania, pretože prestáva stačiť k vyjadreniu realistického myslenia. V tomto období má dieťa k realite dôverný postoj, jeho uvažovanie je viazané na konkrétnu činnosť. Vo výtvarnom prejave sa to manifestuje vôľou k realistickému zobrazeniu. Dieťa chce vyjadriť trojrozmernosť objektov a ich vzájomné vzťahy. Fylogenteticky zodpovedá toto štádium obdobiu renesancie. Umelec sa stáva vášnivým pozorovateľom prírody. Používa skicár a s rozvojom architektúry a geometrie nadobúda matematické pomôcky k zobrazeniu perspektívy. Nové umenie perspektívy zvyšuje ilúziu reality. Umenie prestáva slúžiť iba rozprávaniu biblických príbehov. Jeho novou funkciou je prispievať ku kráse a estetike života. Ústredným zmyslom konkrétneho obdobia je pestovanie ilúzií. Je potrebné dieťa viesť k schopnosti vytvárať ilúzie reality, aby sa skrze dielo mohli jeho ilúzie realizovať. Skutočnej reflexie reality zatiaľ dieťa ešte nie je schopné, a vytvára ju prostredníctvom naučených schém. Naopak, koncom tohto obdobia a po celý ďalší vývin do dospelosti a zrelosti je nutné ilúzie a schémy búrať, nie však deštrukciou, ale reflexiou (nielen vo výtvarnej forme).

Obdobie adolescencie podľa Vyplašilovej súvisí v dejinách s obdobím manierizmu, označovaným tiež za krízu umenia. Renesancia dosiahla vrchol, ostáva už len opakovanie dokonalosti veľkých majstrov tzv. manierou – remeselne „zmáknutou machou“ bez vlastnej osobitosti. Manierizmus je obdobou adolescentného moratória – nevie kam ďalej, hysterický sa vracia späť a opakuje staré schémy ktoré ozvláštňuje novou invenciou zvláštneho významu. Obraz si žiada pozornosť svojou afektovanosťou, umelec chce šokovať a pútať

pozornosť skrytým významom. Toto obdobie sprevádza reformácie cirkvy a nástup protestantizmu, ktoré odháňa umelca od náboženských tém a odmieta akúkoľvek ilúziu.

Z procesu búrania ideálov a ilúzií skrze manierizmus vzišlo baroko, ktoré svojim názorom a obsahom má najbližšie k výbave zdravého vyváženého jedinca ranej dospelosti, ktorý dospel do *štádia formálnych operácií* (po 11 roku života). Reflektuje realitu v jej kráse i škaredosti, zachyťuje nálady a obohacuje tak realisticky námet o novú metafyzickú vrstvu. Tak ako barokom končí obdobie veľkých slohov vo fylogenéze ľudstva (Vyplašilová 2003, s.53), tak na ontogenetickej rovine uzatvára obdobie formálnych operácií prehľad vývinových fáz. Odtiaľto je vývin individuálny, riadený osobnostnou potrebou jedinečnosti a sebavyjadrením v novoveku – v dobe tzv. permanentnej revolúcie. Obdobie tzv. „-izmov" následujúcich v histórii po baroku konvenuje so schopnosťou a potrebou dospelého jedinca slobodne vyjadriť svoj názor.

Chýbajúce obdobie konkrétnych operácií sa výtvarne prejavuje problémami s vytvorením iluzívneho priestoru. Pokiaľ vznikol problém ešte v predškolskom veku, môže sa objaviť zobrazovanie fenomenistického obdobia: radenie prvkov vedľa seba, neprekrývanie – zmena stanoviska pozorovateľa, nadhľad a sklápanie do pôdorysu. Blok v emočnom vývine sa zobrazí detskými proprociami postáv a ďalšími znakmi regresie, prípadne deprivačnou farebnosťou. Neschopnosť zobrazovať realisticky bude zakrytá prvkami štádia formálnych operácií – abstrakciou a štylizáciou. Pretože však nepredchádzala fáza diferencovania skutočnosti, od ktorej sa abstrahuje a ktorá je postupne zjednodušovaná až do znaku, bude prejav chudobný, povrchne nepreživý. Bezradnosť a obranné tendencie sa prejavia obmedzenou farebnosťou a geometrickosťou. Práve u tejto klientely v ktorej kontrastuje emočná nezrelosť s kognitívnou úrovňou odporúča Vyplašilová (2003, s.53) uprednostniť obraz pred slovom. Najprv poskytnúť priestor pre tvorbu a „odžívanie si" a až na druhom mieste potom formálne uvažovanie a reflexiu vzniknutého diela.

Vyvstávajú tu pravda dva problémy – 1. dejiny západoeurópskeho výtvarného umenia nemožno stotožňovať s fylogenézou ľudskej výtvarnej tvorby – 2. predstava osobnosti ako kompletnej realizácie našej celej bytosti je neudržateľný ideál, ako upozorňuje Jung už v r.1934.

Kritika prvého bodu zodpovedá poštrukturalistickej kritike, tak ako ju podáva Owens (2005, s.195)[36]: *„Navzdory tvrzením o vlastní objektivitě se humanitní vědy ve skutečnosti snaží legitimizovať a navěky zachovat hegemonii západoevropské kultury: například dějiny umění jsou fakticky dějinami umění západoevropského, a to od svých počátků ve starověku až k jejich vrcholné fázi na tomto kontinentu."*

K druhému bodu Jung[37] (1991, s.167) upozorňuje na pohľad v ktorom je definitívnym cieľom a najsilnejšou túžbou ľudstva rozvinutie tej celostnosti, ktorej hovoríme osobnosť. Podľa neho sa „osobnostné tréningy" stali edukačným ideálom, ktorý spočíva na štandardizovanom, masívne-produkovanom, „normálnom" človeku, ktorého vyžaduje doba strojov. Práve k tomuto trendu v dejinách sa vzťahujú v úvode dejiny arteterapie od Susan Hoganovej (2001, s.55), ktorá upozorňuje že Darwin nespojoval evolúciu s pokrokom, naopak, cituje Paula Crooka (1994), podľa ktorého darwinizmus „popieral v evolučných zmenách zamieranie na pevný vzdialený cieľ (teleológia), a tiež že by postupoval po danej línii (ortogenéza)". Ďalej (s.55) cituje Adama Kupfera (1975), podľa ktorého pojem

[36] Craig Owens (1950-1990) prednášal dejiny umenia na Yale University; tento citát je súčasťou článku, ktorý pôvodne vyšiel pod názvom: *Representation, appropriation and power* v časopise *Art in America*, ktorého bol editorom, v máji 1982, ss. 9-21 (Kessler, 2005, s.369 a 371).

[37] Táto pasáž je súčasťou článku ktorý pôvodne vyšiel najprv pod názvom „*Die Stimme des Innern*" v r.1932, následne pod názvom „*Vom Werden der Persönlichkeit*" vo *Wirklichkeit der Seele* v r.1934 – pozn. editora k anglickému prekladu z r.1954, ktorý je súčasťou Vol. 17, Bollingen series XX, Princeton University Press, New York (Jung, 1991, s.167)

„primitivizmus“ (spájaný inak s umením duševne chorých, detí a „primitívnych“ národov) je jedným z tých, čo sa objavili vo viktoriánskej ére imperializmu a ponúkali predstavu pokroku. (Potom už Hoganová pokračuje úvahami k dielu C. Lomborosoa, tak ako bolo uvedené v kapitole venovanej dejinám, Hogan, 2001, s.37). História svetových vojen je dramatickým vyvrcholením utopických zápasov o vytvorenie ideálnej spoločnosti spojených s dobou modernizmu, ktorej podľa Štofka (2007, s.165) je spoločným menovateľom princíp pokroku (avantgardy). Vrátim sa ale k Jungovej kritike „ideálneho dospelého“ (Jung, 1991, s.169). Verena Kastová (2000, s.40) nám približuje, že Jungovi nebola myšlienka vývoja nijako cudzia. Napokon centrálnym je uňho proces individuácie. Ako uvádza Kastová, z myšlienky vývoja potom tiež vychádza terapeutický cieľ jungiánskej terapie. Jung to podľa nej v r.1929 v jednom článku[38] následovne: „*Mým cílem je navodiť takový duševní stav, v němž pacient začíná experimentovať se svým bytím, kdy nic není jednou provždy dáno a beznadějně zkaměnělé, stav plynutí, proměny a vývoje*“. Fromm to podľa Kastovej vyjadril ešte tvrdšie „*Jsou lidé, kteří se ještě nenarodili, a člověk se musí narodit dřív, než zemře*“[39] (Kastová, 2000, s.40). Kastová si Jungov terapeutický optimizmus vysvetľuje ako počiatočnú eufóriu začiatočníka. V jeho pozdejšom diele (Kastová, 2000, s.18) proces individuácie spája s dielom alchymistu Dornea, podľa ktorého sa celistvý človek ešte môže spojovať s „*unus mundus“* potenciálnym celým svetom prvého dňa stvorenia. Proces individuácie dostáva charakter utópie, ktorý sa zakladá na tom, že sa človek, ktorý sa stáva stále vedomejším, môže prepojisť s celým kozmom, alebo obrátene, že v človeku je možné prežiť celý vesmír. Utópiou je najmä preto, že toto absolútne uskutočnenie celosti, ktoré máme neustále pred očami, v podstate vôbec nie je možné (tak ako to písal Jung vo vývine osobnosti). Napokon v jednom dopise istému Rudolfovi Jungovi[40] píše: „*Nakonec totiž člověk kdesi uvízne, neboť všichni jsme smrtelní a zůstáváme částí toho, co jsme jako celek. Celost, ktoré můžeme dosáhnout, je velmi relativní*“ (Kastová, 2000, s.19). Napokon, tak ako pre Junga je vývin nikdy nekončiaci hon za ideálom, Erikson, hoci podstatne pragmatickejšie, postuloval až 8 (neskôr 9) vývinových štádií na celý život (Bahbouh, 2004, s.194).

4.1.6 Systemická a rodinná arteterapia

Rodinná terapia je často združovaná s manželskou terapiou, na organizačnej úrovni v USA jej zodpovedá Association for Marital and Family Therapy (AAMFT). Podľa Norcrossa a Prochasku (1999, s.317) bude pravdepodobne rodinná terapia stále viac vnímaná ako samostatná a odlíšiteľná profesia, podobne ako je psychológia a medicína. Hoci sa ľudia určite už skôr zaoberali svojimi rodinnými problémami, tvrdia títo autori, systemická terapia je rozhodne výplodom až 20. storočia. Systém je definovaný ako sústava jednotiek či častí, ktoré vzájomne zotrvávajú v nejakom vzťahu. Systémy sú organizované tak, že vzťahy medzi časťami vytvárajú hranice okolo systému a každého jeho subsystému. Takisto sú hierarchicky organizované. Teórie systémov vznikali v 50-60-ych rokoch 20.storočia. V tomto období vznikla teória všeobecných systémov v biológii a teória kybernetiky v počítačových vedách. Prochaska a Norcorss tu radia najmenej tri prístupy: komunikačnú/strategickú terapiu (s.290-297), ktora vznikla na pôde Palo Alto v Kalifornii v spolupráci dvoch projektov: *Double Bind*

[38] Jung, C.G.: Ziele der Psychotherapie. In GW 16, § 99 (Kastová, 2000, s.40)
[39] E. Fromm, 1959, s.53: „To be creative means to consider the whole process of life as a process of birth, and not to take any stage of life as final stage. Most people die before they are fully born. Creativeness means to be born before one dies“ (Kastová, 2000, s.194 a 204).
[40] Jung C.G.: Briefe III, s.24, vydala Aniela Jaffé vo spol. s Gerhard Adler. Walter, Olten 1971-1973 (Kastová, 2000, s.193 a 204)

Communications Project a projektu *Mental Research Institute (MRI)*. Druhým prístupom bola štrukturálna terapia Salvadora Minuchina (s.297-302), ktorý pracoval vo Wiltwyck School v New Yorku. Ďalším prístupom je Bowenova terapia rodinných systémov (s.302-307).

V oblasti arteterapie bola zakladajúcou osobou rodinného prístupu Hanna Yaxa Kwiatkowska (1978), ktorá v rokoch 1958-1972 pracovala v Národnom inštitúte pre duševné zdravie (NIMH), a v súvislosti s výskumom adolescentných schizofrenikov vyvinula *Family Art Evaluation (FAE)*, ktorý je modifikáciou diagnostického inštrumentu Elinor Ulmannovej (1965) používaného v posudzovaní jednotlivcov (Sobol, Williams, 2001, s.263). Neskôr vznikli ďalšie inštrumenty pre celé rodiny (Landgarten, 1987), páry (Wadeson, 1971), rodiny s deťmi (Rubin, Magnussen, 1974). V r.1989, ako píšu Sobolová a Williamsová (2001), bola rodinná arteterapia uznaná Americkou arteterapeutickou asociáciou (AATA) na plenárnom zasadnutí výročnej schôdze. Medzi súčasným arteterapeutmi sa k novodobým postupom hlási Shirley Rileyová, ktorá už bola spomenutá v súvislosti s konštruktivistickými prístupmi. Podľa nej problém „skonštruovaný" rodinou má byť v terapii „dekonštruovaný" (Riley, 2001, s.282).

K systemickému prístupu sa ideologicky hlási aj Nuchová (Nucho, 2003, s.5-7). Odvoláva sa na Thomasa S. Kuhna (1962) podľa ktorého sa paradigmatické zmeny objavujú periodicky a simultánne vo všetkých oblastiach vedy. Sme v polovici takej zmeny, tvrdí. Staršie paradigmy vitalistického a mechanistického druhu dnes prenechávajú priestor holistickým paradigmám. Holistická paradigma hľadí na vesmír ako vzájomne prepojený systém, hmota a energia, priestor a čas, živé a neživé fenomény sú nahliadané ako transformácie v rámci tej istej hierarchicky usporiadanej jednoty (Battista 1977, in: Nucho 2003). Objavenie sa holistickej paradigmy je podľa Nuchovej najlepšie zrozumiteľné na systémovej teórii. Všeobecná systémová teória je súbor konceptov o povahe a dynamike systémov. Pole kybernetiky sa vyvinulo zo všeobecnej systémovej teórie v snahe o vyvinutie seba-riadiacich a seba-korigujúcich strojov. Kybernetika je štúdiom toku informácií v systéme. Fundamentálnym je koncept spätnoväzobných slučiek informácií.
Citovaná práca podľa autorky (Nucho 2003) predstavuje teoretické základy tzv. *psychokybernetického modelu* interpersonálnej pomoci ktorú vyvinula a praktizovala cez 20 rokov, a vyučovala posledných 15. Teoretickým rámcom tohto modelu má byť všeobecná systémová teória a tzv. kognitívna teória. Pri popise sme však na rozpakoch, prečo k popisu Gestaltistických a systemických prístupov používa technický pojem.

4.1.7 Multimodálna a expresívna terapia

Akademické vzdelanie a osobná preferencia najviac ovplyvňujú terapeutickú prax. Prochaska a Norcross (1999, s.379) pripomínajú pojem *„Prokrustovho lôžka"*. Prokrustes bol obor z gréckej mytológie, ktorý nič netušiacich návštevníkov ukladal do lôžka a potom ich podľa veľkosti orezával alebo naťahoval. Musíme vynakladať veľké úsilie, aby snaha o budovanie teoretických základov nebola podobným „orezávaním a naťahovaním". V posledných rokoch pribúdajú správy o zavádzaní najrôznejších variácií do praxe arteterapie. Rôzne druhy umenia (tanec, kresba, hudba) možno striedať, prípadne kombinovať (tanec a kresba na hudbu), dokonca integrovať (dráma, cirkus). Okrem toho sa vyvíjajú nové formy umenia, ktoré prenikajú aj do arteterapeutickej praxe (body-art, tvorba v prírode, plážová tvorba atď.). Veľmi často dochádza k zmazávaniu akademických hraníc jednotlivých umeleckých disciplín. Dôraz sa kladie na sebavyjadrenie, ktoré je kreatívnym aktom a zahŕňa prežívanie ako i vyjadrovanie emócií skrze tvorbu, pričom môže a nemusí sa klásť dôraz na estetickú stránku a takisto môže a nemusí klásť dôraz na vhľad (to je zásadný rozdiel

v orientácii psycho- alebo arte-terapeutickej, ale neznamená že by niektorá z nich mal byť viac alebo menej terapeutickou).

Preto častejšie ako arteterapia sa začínajú používať pojmy **expresívna terapia**, **kreatívna terapia** (Uhrová, 2002). Malchiodiová (2003b, s.106-108) uvádza že pojem expresívna terapia je produktom druhej polovice 20.storočia a jej záber a definícia sa stále vyvíjajú. Podáva niekoľko pohľadov na expresívnu terapiu. Podľa niektorých to znamená alternovanie rôznych terapií, z ktorých každá spočíva na inom druhu umenia (napr. muziko- a arteterapia) v priebehu jednej liečby, podľa iných skôr interdisciplinárny prístup. Najčastejšie ale pojem „expresívna (arte-) terapia“ („expressive (art) therapy“), zahŕňa všetky druhy umení bez rozdielu (výtvarné umenie, hudbu, tanec / pohyb, drámu, poéziu / prózu), a môžme ho teda vnímať ako nadradený pojem arteterapii či muzikoterapii.

Integratívne prístupy vychádzajú z prirodzenosti ľudského prejavu, z histórie ľudskej kultúry a z vývinovej psychológie. Pôvodné formy umenia, ako je to v šamanizme, ľudovom umení, umení tzv. primitívnych národov, ale i antickej dráme majú práve tento inter- alebo multidisciplinárny charakter (Malchiodi 2003b, s.106-117).

Základné teoretické východisko môže byť pritom odlišné. Môže sa opierať o psychologické koncepty, napr. psychoanalytické (zamerané na nevedomie a vhľad) alebo humanistické (liečba zameraná na osobu - Natalie Rogers, 1993, gestalt psychológia - Rhyne, 1973/1995). Pre iných je intermodálny prístup založený na vzájomnom vzťahu umenia a teórií kreativity a imaginácie (Knill, 1978, 1995 sa domnieva, že seba-vyjadrenie spúšťa uzdravovací účinok imaginácie, McNiff, 1992 vidí umenie ako medicínu duše) (Malchiodi 2003b). Rogersová zavádza pojem „kreatívne prepojenie“ (creative connection™), čo znamená proces, v ktorom jedna umelecká forma stimuluje a podporuje kreativitu v druhej, viažúc v konečnom dôsledku všetky umenia k našej prapovahe (Malchiodi 2003b, Rogers N 2001, s.165).

Pojem **multimodalita** je pritom najmenej jednoznačný. V psychoterapii *Lazarusova multimodálna terapia* (1973) (in: Prochaska, Norcross, 1999, s.378-379; Kratochvíl 2006, s.114-116) predstavuje snahu o prepojenie techník rôznych psychoterapeutických smerov v jednotnom rámci, ktorý vyjadruje vzorec BASIC I.D. Ide o skratku pozostávajúcu z prvých písmen nasledujúcich slov: bahavior, affect, sensation, imagery, cognitions, interpersonal realationships, drugs/biology. Týmto vzorcom, v ktorom jednotlivé položky predstavujú jednotlivé psychické funkcie alebo predpokladané terapeutické aspekty, by sa mal pri voľbe účinných postupov multimodálny psychoterapeut riadiť.

Z Malchiodiovej prehľadu by sme mohli vyvodiť, že v expresívnej terapii môže mať modalita najmenej dva významy: 1. môže vyjdrovať konkrétny druh umenia (výtvarné umenie, prípadne konkrétnejšie kresba, alebo hudba, tanec atpod.), 2. môže (kvôli tradičnej previazanosti základných umeleckých disciplín s odlišnými senzorickými „kanálmi“) vyjadrovať vzťah k jednotlivým psychickým funkciám, tak ako to napovedajú nasledujúce modely expresívnej terapie. V prvom prípade by inter- alebo multi-modalita znamenali v skutočnosti viac integráciu medziodborovú, presne tak ako to je v Knillovom chápaní „intermodal expressive therapy“ (McNiff, 2001); v druhom prípade by pojem multimodalita označoval dávno známy fakt, že expresívne terapie fungujú v integratívnom mode, v ktorom sú jednotlivé psychické zložky implicitne prepojené.

Krátko sa vrátim k pojmu expresie. Expresia sa v psychoterapii tradične viaže k emóciám, a vo vulgarizovanej predstave o psychoterapii je dokonca expresia emócií jej stotožnením. Prochaska a Norcross (1999, s.24) používajú pojem katarzia, resp. korektívna emočná skúsenosť, ktorá má predstavovať jednu špeciálnu formu katarzie, vyvolanú zvnútra. Korektívna emočná skúsenosť v chápaní F.Alexandra (Kratochvíl, 2006, s.46) však znamená v terapii citový prežitok pacienta, že sa ľudia môžu chovať inak než podľa svojich

nesprávnych generalizácií z minulosti predpokladal. Prochaska a Norcross tieto dva pojmy akoby zlučujú, a ich význam zodpovedá pojmu abreakcie, teda nebrzdeného vyjadrenia potlačovaných emócií, tak ako tento pojem používa Kratochvíl (2006, s.304). Katarzia historicky vychádza z hydraulického modelu našich emócií (Prochaska, Norcross, 1999,s.24). Psychoterapia potom slúži ako dáky klystýr, umožňujúci sa pacientovi zbaviť hromadiacich sa emócií a prestať ich potlačovať (tamtiež). Ešte častejšie ako s psychoterapiou sa ale táto vulgarizovaná predstava ventilácie emócií spája s arteterapiou. V skutočnosti však má provokácia emócií v arteterapii iba podružný význam, expresia je bližšia pojmu aktualizácia, tak ako ho používa Rogers (1959, In: Prochaska, Norcross, 1999,s.114), kde znamená rozvoj vnútorných kapacít človeka, a tiež k Portmannovmu pojmu seba-vyjadrenia (1964, s.151), ktoré v biológii označuje prirodzenú vlastnosť živých organizmov vyjadrovať a rozvíjať svoju štruktúru za hranicu účelnosti (danú iba prežitím). Expresia tu má teda skôr prokreatívnu, prípadne transformačnú konotáciu.

Tri modely expresívnych terapií

Aj keď môžu byť teoretické východiská rôznych arteterapeutov rozdielne, v stručnosti metapsychologické a magické, v evaluácii multimodálneho prístupu sa opierajú vždy o vývinový koncept, najčastejšie Piageta (1951) a Brunera (1964). Centrálnym je proces tvorby, čo je pre umelecké východiská charakteristické. Zvláštny ohľad na vývinové hľadisko, a dôraz na „reálnosť“ zážitkovej skúsenosti, ako jednej jej zložky (= náprotivku zložky fantazijnej), približuje tieto koncepty skôr novším psychoanalytickým modelom (Bowlbyho teória pripútania – Hašto, 2005; Fonagy a Target, 2005, s.235-258; Malchiodi 2003b, s.19). Malchiodiová (2003c) uvádza tri modely prístupu k hodnoteniu multimodálnej práce jedinca:

a) **Kontínuum expresívnych terapií** („Expressive therapies continuum“, ETC) (Kagin a Lusebrink, 1978, Lusebrink, 1990,1991). Tento model integruje podľa jej autorky neurologický výskum v oblasti tvorby zrakového obrazu na mozgovej úrovni s teóriami senzo-motorického vývinu, kognície, psychosociálneho správania, a self-psychológie. Navrhuje (in: Malchiodi 2003c, s.109-112; Malchiodi 2007, s.66) 4 zážitkové úrovne:

1. kinesteticko/senzorickú (činnosť),
2. perceptuálne/afektívnu (forma),
3. kognitívne/symbolickú (schéma),
4. kreatívnu, ktorá je integráciou všetkých predchádzajúcich úrovní

Prvá úroveň zahŕňa exploračné správanie vo vzťahu k médiu či inštrumentu, a preto predovšetkých pohyb, dotyk, čuch, prípadne chuť. Druhá úroveň zahŕňa tvorbu umeleckých proto-foriem – čiar, farieb, ktoré nesú už nejakú myšlienku alebo emóciu a majú preto už komunikatívny (presymbolický) charakter. Na tejto úrovni jedinec má už istú mieru odstupu od materiálu a preto je schopný čiastočnej seba-reflexie. V tretej úrovni používa jedinec umeleckú formu k riešeniu problémov, niekedy je schopný hľadať zmysel. Na tejto úrovni je schopný používať analytické, logické a sekvenčné operácie. Štvrtá úroveň vyžaduje integráciu predošlých úrovní. Nie všetci túto úroveň dosiahnu, ale kreativitu možno prežívať v nejakej podobe na všetkých úrovniach (napríklad už pri explorácii).

b) **Modus reprezentácie** („Mode of representation model“) (Johnson and Sandel, 1974, Johnson, 1999): Rovnako vychádza z Piagetovho vývinového modelu a zakladá sa na tvrdení že kognitívny vývin postupuje od kinestetickej a na pohyb zameranej expresie, cez expresiu v gestách a obrazoch, až k lingvistickej expresii. Tento postup môže reflektovať i proces v rámci každej umeleckej formy (od hnietenia hliny, cez

modelovanie plastík až k ich využitiu ako svojbytných entít v príbehu). Podľa týchto autorov majú odlišné médiá a intervencie rôzny dopad, napríklad schizofrénni pacienti podľa nich (Sandel & Johnson, 1974, In: Malchiodi 2003c) sa ľahšie účastnia v hudobnej a pohybovej aktivite, než v dráme a poézii.

c) Model kreatívnej osi („Creative axis model“) (Goren-Bar, 1997).

Hoci tento model sa zakladá na klinickom pozorovaní a nie na výskume, veľmi podrobne analyzuje tvorbu v šiestich sekvenčných štádiách:

1. Kontakt – iniciálna perióda zoznamovania sa s médiom a inštrumentom
2. Organizácia – príprava na prácu, výber materiálu, papiera atď.
3. Improvizácia – pokračovanie organizácie, metódou pokus omyl, skúšanie
4. Centrálna téma – obdobie, v ktorom je pozornosť zameraná na nejaký konkrétny aspekt tvorby (napr. tvorba obrazov z línií)
5. Elaborácia (Variácia) – fáza rozvoja centrálnej témy
6. Prezervácia – záver tvorivej činnosti ktorý zahŕňa odstup, zachovanie práce, jej odloženie, jej vystavenie atď.

4.2 INÉ POHĽADY NA ARTETERAPIU

Arteterapia hľadá a nachádza svoje svojbytné východiská nielen v psychoterapii, ale i v teórii umenia, filozófii, teológii (Šicková-Fabrici, 2002, s.33). A predsa nie sú v učebniciach spomínané vôbec, alebo iba ako súčasť psychoterapeutických systémov. Táto práca sa snaží o vyváženie pozícií na teoretickom poli. Pokúsim sa predstaviť rôzne pohľady súvisiace s umeleckou činnosťou, ktoré bez nároku na nejakú polarizáciu v rámci teoretickej bázy nazývam jednoducho „iné“. Prikláňam sa k názoru Ulmanovej (1992) z kapitoly venovanej definícii arteterapie, ktorá hovorí, že v konečnom dôsledku stojí definícia arteterapie na definícii umenia. Základným sú preto v arteterapii podľa môjho názoru umelecké východiská.

V *Zrození tragédie* z r.1872 ponúka Friedrich Nietzsche (1844-1900) najmenej štyri definície umenia (in: Chalumeau, 2003, s.55): 1. *Kognitívnu*: umenie je extatické poznanie hlbokého bytia sveta, tzn. jeho dionýzskeho základu. 2. *Afektívne-etickú*: umenie je útecha, ktorá človeku umožňuje ďalej žiť. 3. *Ontologickú*: umenie je len ilúzia (Schein). 4. *Kozmologickú*: umenie je hra, v ktorej sa svet hraje sám so sebou.

Pretože však umenie nemôže byť zároveň extatickým poznaním a ilúziou, upresňuje Nietzsche, že jestvuje niekoľko druhov umenia – niektoré súvisia s extatickým poznaním, iné s ilúziou. Umenie teda pochádza z dvoch princípov: princíp *apollónsky*, ktorý je princípom zdania, a princíp *dionýzsky*, miesto jednoty presahujúci akékoľvek znázornenie, subjekt alebo objekt. Usudzuje, že všetky druhy umenia sa vyvinuli z prvotného tanca. Najprv hudba, ktorú považuje za čiste dionýzske umenie, neskôr zmiešané, a napokon výlučne apollónske, kam radí epickú poéziu a výtvarné umenie. Dionýzstvo je pravdou, avšak nevýslovnou. Apollónstvo je znázornením, avšak iluzórnym (Chalumeau, 2003, s.55). Dnes by sme asi povedali, že každé umenie môže mať oba póly, v každom prípade tieto myšlienky odrážajú často dvojitý prístup k umeniu a tiež očakávanie v zmysle toho čo by umenie malo byť. Táto dvojitá povaha umenia sa premieta i do praxe a teórie arteterapie, ktoré môžu byť snahou o hľadanie zmyslu a príbehu, alebo o prežitie mystéria pravdy (odkazujem v zásade na súčasný diskurz medzi Schaverienovou a Learmonthom v úvodnej stati).

4.2.1 Prehľad teórií umenia

Názory na umenie je možné podľa Jeana-Luca Chalumeau (2003, s.11-18), francúzskeho kritka umenia, rozdeliť do piatich hlavných skupín - skôr komplementárnych než protikladných. Tieto sú navyše v rôznych dobách a u rôznych autorov obohatené i metodologickými prínosmi marxizmu, psychoanalýzy a humanitných vied v širšom zmysle. Sú to:

1. **fenomenológia umenia:** Za jej zakladateľa sú považovaní Kant (1742-1804) a Hegel (1770-1831), ku ktorým v 20. stor. významne prispel ešte Maurice Marleau Ponty (1908–1961). Jedná sa o pochopenie, ako človek, či už umelec-tvorca, alebo divák-príjemca, vníma a interpretuje obrazy (doslova: „ako tento jav prebieha"). Príkladom môže byť analýza J.P.Sartra v diele *Imaginárno*[41]. Podľa Sartra, existujú dva typy vedomia: jedno spracováva predmety ako také, to je perceptívne vedomie, a druhé spracováva predmety ako zdánlivé, a to je obrazné, irealizujúce vedomie (Chalumeau, 2003, s.12). U Marleau-Pontyho je obraz chápaný ako dôvažok percepcie – ako výrastok ľudského pohľadu (Chalumeau, 2003, s.92).

2. **psychológia umenia:** Najvýznamnejším „súčasným" historikom umenia ktorý sa opiera o psychológiu je Sir Ernst Gombrich (1909–2001). Vo Francúzsku to bol napríklad André Malraux, podľa ktorého má *„imaginární muzeum umožnit setkat se s „celým člověkem", ale v žádném případě nesmí upadat do obyčejného psychologismu, který by například ztotožňoval umělecká díla s pocity, jaké umělec zakoušel."* Je presvedčený, že umenie je spôsob, ako vyjadriť pocity. Umenie však nemôže vyjadrovať pocity aké v živote zakúšame, ale premenené a prekonané. Život a dielo sú podľa neho spojené hlbokým vzťahom, pôsobia však v odlišných rovinách. . Medzi nimi potom leží sloboda tvorcu. *„Umělec netvoří aby se vyjádřil, spíše se vyjadřuje aby tvořil"*.

3. **sociológia umenia:** Podľa Michela Foucaulta (1926–1984) vieme len to, čo nám mentálne nastavenie našej doby dovoľuje chápať.... skutočný tvorca bojuje proti normalizovaným predstavovým systémom spoločnosti, obzvlášť proti „obrazom" „exkretovaným" spoločnosťou a nedáva si za úlohu imitovať nejakú „prírodu"- ktorá neexistuje...(Chalumeau, 2003, s.14-15). Podľa Chalumeau prvý moderný pokus o sociológiu umenia uskutočnil Frederick Antal (1887–1954), avšak obdobné trendy môžme vystopovať už u historikov umenia nadväzujúcich na nemeckú estetickú filozofiu 18. a 19. storočia (ku ktorej patril Kant, Schlegel, Schelling, Hegel - na prelome 18-19. storočia , a postupne v storočí 19.-om Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche (1844-1900) a 20.-om Heidegger (1889-1976)). Konkrétne podľa K.F. von Ruhmora (1785-1842) – (Chalumeau, 2003, s. 59) – nie je umenie iba materializáciou či metaforou myšlienky, ako také je súčasťou siete spoločenských aktivít, reaguje na život spoločenstva a podieľa sa na ňom. Zatiaľ čo podľa Hegela (tamtiež, s. 60) je umenie produktom diskurzívneho myslenia[42], podľa Ruhmora a jeho školy je podstatne skôr výsledkom sociálneho správania. V kritike Hegela pokračoval v nasledujúcej generácii Anton Springer (1825–1891), ktorý vyčíta Hegelovi že dejiny *„vyprázdnil a dematerializoval, když z jedince, státu i náboženství udělal projev Idey..."* (tamtiež, s.60). Za jedného z hlavných zakladateľov sociálnych dejín umenia je považovaný Aby Warburg (1866 – 1929), ktorý vymedzil oblasť bádania, ktorú nazval „historická psychológia ľudského vyjadrenia". Jeho metodológia mu znemožňovala oddeľavať skúmanie foriem od skúmania funkcií (tamtiež, s.66). Podľa Cassirera je jeho hlavným príspevkom

[41] *L´Imaginaire*. Gallimard, „Idées", 1940, s.65.
[42] diskurzívny = subjekt si uvedomuje jednotlivé články svojho logicko-deduktívneho postupu - http://slovnik.juls.savba.sk, Slovník cudzích slov (akademický)

k dejinám umenia „zákon o zotrvačnosti“, ktorým sa riadi predávanie foriem. Niektoré špecifické formy, vytvorené v staroveku pri interpretáciu typických situácií znovu používajú ich následovníci. Práve Warburg v roku 1893 vyvrátil chápanie renesancie ako jednoduchého „návratu k antike“, ktoré až do tej doby presadzovali Winckelmannovi zástancovia. (tamtiež, s.66). Čelným „súčasným“ predstaviteľom tohto smeru je Michael Baxandall (1933 -).

4. **formalizmus:** Zakladateľom formalistickej interperetácie umenia je Heinrich Wölfflin (1864–1945), ktorý sa nezaujíma o obsahy umenia (námety a motívy), ale o postupy a formy. Formalistická metóda interpretácie umeleckých diel sa zakladá na tvrdení, že sloh je výrazom stavu mysli určitého obdobia a určitého národa (viď Foucault vyššie), pričom tento výraz nie je ľubovoľný, lež zachytený v určitom kóde a história tohto kódu je samostatná. (Chalumeau, 2003, s.64). Podľa Wolfflina sú dejiny umenia dejinami jeho foriem, nejde o to ukazovať „krásu“ toho či onoho, ale to „ako táto krása našla svoju formu“. Časovo nám bližšiu metódu ako pristupovať k obrazom načrtol Roland Barthes (1915–1980), ktorý preberal už v 60. rokoch 20. storočia metódy lingvistiky a pritom definoval svoj predmet ako súbor *„nelingvistických rečí“*, medzi ktoré patrili obrazové reklamy, hudba a maľba. Vo svojom rozbore reklamy na značku cestovín *Panzani* prišiel s metódou, ktorá mohla byť začlenená i do sémiotiky umeleckých obrazov, a umožnila prekonať rozpor medzi kódovaným jazykom a analogickým obrazom smerom ku zovšeobecnenej textualizácii každej symbolickej formy v jej funkcii nositeľky významu, ktorá predchádza každej predstave a vylučuje ju. K najvýznamnejším autorom, ktorí sa od tej doby pokúšali chápať obraz ako účinok čítania, patria Jean-Louis Schefer (1938 -) a Louis Marin (1931-1992).

5. **štrukturálna analýza**: Zakladateľom štrukturálnej analýzy umeleckých diel je Erwin Panofsky (1892-1968), ktorý v dvadsiatych rokoch 20.stor. prevzal Ehrenfelsov názor, že forma nie je svojím celkovým usporiadaním nič iné ako súhrn jej jednotlivých prvkov. Dielo má teda určitú štruktúru (Chalumeau, 2003, s.16). Panofsky použil starý výraz zo 16.stor, ktorý vymyslel Cesare Ripa a prevzal Warburg, rozšíril jeho význam a postavil ho oproti ikonografii. Vychádzal z hypotézy, že štrutkúra diela zodpovedá štruktúre myslenia. Panofského metóda má tri etapy, z ktorých každá zodpovedá jednej rovine interpretácie. Prvá rovina je rovinou prirodzeného významu, je to etapa deskriptívna v ktorej prichádzame napr. k motívu diela. V druhej rovine hľadáme sekundárny, „konvenčný“ význam, vzťahujúci sa k nejakej udalosti, je potrebné identifikovať príbehy a alegórie. V tretej rovine pri hľadaní „obsahu“ obrazu odhaľujeme „mentálne nastavenie“ tvorcu typické pre jeho postavenie v danej dobe a na danom mieste, ktoré zdieľa s inými vrstovníkmi. Kompozícia a ikonografické inovácie (pozn: zobrazovania, zvlášť figurálneho) tak môžu poukazovať na zmeny napr. náboženského cítenia a teológie. Jeho základná interpretácia sa opiera o rozum (v zmysle objektívnej kantovskej „nezainteresovanosti“), a slovo vidieť sa prekrýva s pojom vedieť. U Panofského posledné slovo o poznateľnom obsahu umeleckého diela vždy patrí koncepcii, významu a literárnym prameňom. (Chalumeau, 2003, s. 69-75)

4.2.2 Dejiny umenia a umelecká kritika

Arteterapia v súčasnej podobe je potomkom 20. storočia, v ktorom sme boli svedkami významných premien nazerania na umenie, ako aj umenia samotného. To nemôže ostať nepovšimnuté, pokiaľ si uvedomíme že umelecké východisko ostáva v konečnom dôsledku vždy tým základným. Tieto premeny boli súčasťou širších sociálne-kultúrnych zmien, ktoré majú ďalekosiahly dopad na formuláciu našich postojov vnútri, aj mimo medicínu.

Predstavujem preto podrobnejšie formulácie pojmov modernizmus-moderna a postmodernizmus, ktoré sa viažu viac k premenám v umení, rovnako ako pojmov štrukturalizmus a poštrukturalizmus, ktoré odrážajú zmeny myslenia v širšom kontexte a výrazne presahujú aj do vedy a našich každodenných životov. Zvolil som texty z výkladového slovníka od Miloša Štofka (2007), ktorý sa venuje práve tomuto obdobiu.

4.2.2.1 **Moderné vs. postmoderné umenie**

V slovníku pojmov moderného a postmoderného umenia Štofko (2007) približuje pojmy moderné umenie, neomodernizmus, postmodernizmus následovne:

Termín **moderna/modernizmus** (s.165) z temporálneho hľadiska vyjadruje niečo nové, súčasné... Z hľadiska postmoderného diskurzu rozvíjaného v druhej polovici 20. stor. bol pojem moderna spojený s obdobím od osvietenstva (17. – 18.stor.) až do druhej pol. 20. stor. Nemecký filozof Jürgen Habermas spájal modernu s ideami osvietenstva 18. stor., Jean-Franocois Lyotard s obdobím 18. až 19. stor., stredobodom záujmu Charlesa Jencksa bola zas moderna existujúca od prvej pol. 20. stor. až do zač. druhej pol. 20.stor. Všetci spomínaní autori sa však napriek rôznym historickým východiskám zhodovali v názore, že základným menovateľom moderny je prinícp pokroku (*avantgardy*), ktorý sa prostredníctvom racionalizmu a univerzalizmu usiloval dospieť k vytvoreniu ideálnej utopickej spoločnosti.

Moderné umenie (s.167) je v temporálnom zmysle opäť umenie ktoré je nové, súčasné, posledné. Každé umenie však s plynutím času starne, v porovnaní so vznikajúcim, novým, modernejším umením sa stáva neaktuálne, staré, anachronické. Z hľadiskia moderny druhej pol. 19.stor. a prvej pol. 20.stor vnímane pojem moderné umenie ako opozitum k pojmu klasické alebo akademické umenie (t.j. také umenie, ktoré vychádza z antických vzorov, najmä z antického chápania mimézis[43]).

Termíny **neskorá moderna / neomodernizmus** definuje Štofko (2007, s.190) ako prechodné umelecké obdobie zo 60. až 70. r. 20. storočia, ktorého súčasťou sa stali na jednej strane umelecké smery, ktoré svojím štýlovým radikalizmom maximalizovali samoreferenčé úsilie skorej avantgardy (minimalizmus, maľba farebných plôch, maľba ostrých hrán, analytická maľba atď.), na druhej strane do neskorej moderny patrili aj smery, ktoré prekračovali horizont rigidnej minimalistickej formy smerom k antiumeniu a dadaizmu (neodadaizmus, pop-art, nový realizmus, Fluxus).

Postmoderna (s.228) je termín vyjadrujúci širokú sociálno-kultúrnu zmenu, ktorá sa v umení začala reflektovať až v 80. r. 20. storočia, hoci jej diskurz sa rozvíjal už od 50. r. 20. storočia. Základným problémom tohto diskurzu bola kritická analýza industriálneho a emancipačného charakteru modernizmu. Podľa nemeckého estetika Wolfganga Welscha termín postmodernizmus sa po prvý raz v dejinách umenia objavil okolo r. 1870 v súvislosti so vznikom postiimpresionizmu, ktorý jednak nadväzoval na idey impresionizmu a zároveň ich špecificky revidoval. V r. 1979 Jean-Francois Lyotard charakterizoval pojem postmoderny pomocou kritickej analýzy pojmu moderna. Ako ďalej uvádza Štofko (s.269) - „konečným cieľom postmoderny bolo dokončenie moderny inými prostriedkami a v inom sociokultúrnom kontexte. Postmodernizmus kritizoval najmä procesy racionalizácie a univerzalizácie moderny, pričom sa pokúšal revidovať modernistický zápal za avantgardné inovácie. Jeho úsilím bolo obnoviť kontinuitu moderny a tradičnej kultúry. Namiesto idey celku nastolil potrebu diferenciácie a pluralizmu a namiesto paradigmy totality, homogenity a identity

[43] *Pozn.:* Mimézis je druh takej vizuálnej reprezentácie reality, ktorá v obraze, plastike alebo skulptúre imituje ilúziu reality (Štofko, 2007, s.161).

subjektu a vedomia sa obrátil k problému heterogenity jazyka, jazykových hier a jazykovej komunikácie (smrť subjektu, smrť autora).

V postmodernizme nahradila modernú ezoterickú moc intelektuálov exoterická moc masmédií... Podľa kritikov moci masmédií a trhu, ako boli Jean Baudrillard, Noam Chomsky, Henri Lefebvre, nadobudol kultúrny pluralizmus v masmédiách virtuálny obraz simulovanej hyperreality, ktorá, paradoxne, podľahla racionalizačným a unifikačným procesom ekonomickej a technickej produkcie ovládanej novou informačnou spoločnosťou. Podľa menovaných autorov sa trh spolu s novými médiami reprodukcie a distribúcie stal zdrojom dnešnej inflácie hodnôt, noriem, ideí, teórií, smerov, vkusu atď.

Postmoderné umenie definuje Štofko (2007, s.227) ako mnohoaspektovú umeleckú tendenciu, ktorá sa v poslednej tretine 20.storočia usilovala kriticky prehodnotiť a zároveň v nových podmienkach dokončiť idey moderného umenia. Predstavitelia postmoderného umenia pracovali prostredníctvom metód pluralizmu, jazykových hier, viacnásobného kódovania, multivalencie, apropriácie, interpretácie a reinterpretácie, dekonštrukcie, simulácie, parafrázy, travestie, eklektizmu a synkretizácie rôznych významových rovín jazyka vysokého a nízkeho umenia. Postmoderné umenie v protiklade k modernému nepracovalo len so synchrónnou (prítomnou), ale aj s diachrónnou (historickou) významovou rovinou, v rámci ktorej nomádsky putovalo rôznymi historickými obdobiami svetovej kultúry a umenia. Predstavitelia postmoderného umenia nepozerali na minulosť s nostalgiou, ale s hravým, humorným, ironickým až sarkastickým nadhľadom. Patria tu neoexpresionizmus, neokonceptualizmus, feministické umenie a postmoderná fotografia.

4.2.2.2 Niekoľko poznámok k pojmu mimézis a chápaniu zobrazovania vo výtvarnej tvorbe

Ilúzia, mimézis (z gr. mimeisthai, imitovať, kopírovať)

Štofko (2007, s.161-162) približuje tento pojem následovne. „Tento termín má pôvod v antickej filozofii a rétorike starovekého Grécka.... Na antickú mimézis nadviazala v 15.stor. renesancia. Klasické umenie využívalo rôzne štýly mimetickej kresby, grafiky, maľby alebo sochy, aby nimi reprezentovalo rôzne alegorické výjavy mýtických a biblických príbehov alebo rôzne svetské výjavy krajiniek, portrétov a zátiší. Po Giottovej iluzívnej maľbe (1267–1337) prišli zač. 15. stor. dvaja významní rensesanční architekti Filippo Brunelleschi a Leon Battista Alberti s vynálezom lineárnej perspektívy ktorá dokázala metódou deskriptívnej geometrie simulovať na ploche obrazu dokonalú priestorovú ilúziu. Leonardo da Vinci obohatil toto iluzívne zobrazenie o metódu šerosvitnej maľby, ktorá ilúziu priestoru znásobovala postupným farebným zosvetľovaním a rozostrovaním dozadu ubiehajúcich predmetov a tvarov (vzdušná perspektíva). V 16. stor zvolil Caravagio opačný postup: namiesto jemného šerosvitného zosvetľovania pracoval s ostrým temnosvitným kontrastom zobrazených predmetov a ľudí. Temnosvitná maľba Rembrandta van Rijna sa zas vyznačovala tým, že všetko, čo nebolo dominantou kompozície, halila do rúcha nepreniknuteľnej tmy. Zatiaľ čo barokoví umelci maľovali v 17. stor. na kupoly kostolov s použitím iluzionizmu nekonečné nebeské priestory, realizmus uplatňoval v 19.stor. pri imitácii reality naturalizmus.

Mimetickú tvorbu v širších súvislostiach približuje Lubomír Hlaváček (1974, s.317) v doslove k Leveyho *Stručným dejinám maliarstva*[44]: „Latinský termín „pingere“ (maľovať, ozdobovať, živo zobrazovať) a „tabula picta“ (maľba), majú vo svojom slovnom koreni výraz „fingere“ čiže vytvárať, myslieť si , predstavovať si , predstierať, ale aj „vyluhávať“. A tieto

[44] V originále vyšlo prvý krát pod názvom: M. Levey: *A Concise History of Painting from Giotto to Cézanne*. Thames and Hudsom, London, 1962.

najrozličnejšie filologické interpretácie akoby obsahovali samu dvojklannosť vývojového zmyslu maliarstva, ktorého dejiny sa tvoria ustavičným protikladom optického videnia a tvorivej imaginácie. Ak teoretik renesancie L. B. Alberti tvrdil, že maliar môže maľovať iba to, čo vidí, tak Leonardo sformuloval špeciálnu teóriu predstavivosti, keď označil maliarstvo za „cosa mentale“, za duševný tvorivý proces s cieľom prenášať zmysleové údaje do sféry mysle...“ Hlaváček ďalej pokračuje:

„Na základe Albertiho a Leonardovho teoretického príspevku sa dejiny západoeurópskeho maliarskeho novoveku rozdelili na dva základné prúdy, určované dvoma hlavnými spôsobmi videnia a vnímania. Prvý, vychádzajúci z dôsledného empirizmu, chcel výlučne objektívne reprodukovať vizuálno-optické chápanie skutočnosti a robiť tak z maľby priameho svedka života vo svete, ktorého vonkajšia podoba neprestávala fascinovať. Druhý prúd zdôrazňoval predovšetkým primárnosť duševných obrazov, vytváraných v maliarovej fantázii a vnímaných „zrakom duše“, majúcich schopnosť preniknúť pod povrch pôvodných zmyslových údajov. Vznikla tak antitéza naturalizmu a idealizmu, zjavná napokon v dejinách umenia od samých jeho počiatkov v praveku, objasňujúca sa v dialektickej antinómii reality a fantázie, skúsenosti a vízie, reprodukcie a imaginácie. Z tohto hľadiska sa dejiny maliarstva premenili na dejiny zmyslu, významu a dôležitosti, prisudzované rôznymi civilizačnými a kultúrnymi formáciami spôsobu vnímania sveta a života. Na jednej strane bol fenomén skúsenosti a činu, determinovaných vonkajším vzhľadom vecí, na druhej fenomén hodnotového povyšovania vecí, ktorých podstatu možno pochopiť a významovo postihnúť len mimo rámca ich vzhľadu, za vonkajškom a vo vnútri. A nebude azda zbytočné pripomenúť, že vlastne až moderné umenie, dynamizované Cézannovým príkladom, prekonalo a vyrovnalo tento starý dialektický protiklad mimetických a kreatívno-fantastických zložiek tvorivého procesu, urobiac z nich nevyhnutnsoť umeleckého výrazu vôbec. Dielo Pabla Picassa je toho nesporným dôkazom.“ (Hlaváček 1974, s.317)

Podľa Štofka (2007, s.162) prešlo moderné v 1. desaťroční 20. stor. prudkým vývojom, ktorý zač. 2. desaťročia vyústil v diele Vasilija Kandinského do vzniku abstraktného umenia. Napriek tomuto k abstrakcii smerujúceho vývoja moderného umenia došlo v priebehu 20. stor. vo viacerých jeho umeleckých štýloch k novej reaktualizácii mimetického zobrazovania reality (metafyzická maľba, surrealizmus, magický realizmus, hyperrealizmus). Hyperrealistická maľba v 70. rokoch 20. storočia dosiahla takú vernosť imitácie reality, až divák pri jej pozorovaní mohol nadobudnúť dojem, že jej zobrazenie je reálnejšie ako skutočná realita. V 90. rokoch 20. storočia sa stala súčasťou jazyka umenia vrituálna realita. (Štofko 2007, s. 162)

V nasledujúcom texte by som chcel upozorniť na postmodernú kritiku v oblasti znázorňovania. „Postmodernisumus“ – píše Owens (2005, s.218) –„rovnako ako poststrukturalismus – je kritikou znázoňování, a zejména znázorňovávní v modernistickém pojetí“. Podľa Frederica Jamesona (1981), ktorého cituje Owens (2005, s.218): „Modernismus přejal svoju formulaci problému znázorňování z náboženské terminologie, která znázorňovávní definuje jako „figuraci“, jako dialektiku písma a ducha, jako obrazový jazyk („Vorstellung“), ztělesňující, vyjadřující a sdělující jinak nezprostředkovatelné pravdy“. Postomodrnismus na druhej strane je – podľa Jamesona - typický svojim rozhodnutím používať znázoňovanie proti nemu samotnému za účelom zničenia väzby či absolútneho postavenia každého jednotlivého obrazu (Owens, 2005, s.218). Podľa Owensa možno dokázať, že dejiny umenia vždy definovali spodobenie vo vzťahu k substitúcii alebo imitácii, ktoré úplne presne zodpovedajú nemeckému *„Vorstellung“* – zobrazenie v zmysle symbolickej činnosti – a „*Darstellung*“ – prezentácie v zmysle divadelnej prezentácie. Prvý modus je substitučný, druhý je repetitívny.

Summers (2005, s.122) v tejto súvislosti pripomína dva užitočné pojmy: *konceptuálne* umenie a *perceptuálne* umenie. Ak si pojmy percepcia (od *percipere*) a koncepcia (od *concipere*) uchovali niečo zo svojej etymologickej sily, píše, tak pecepcia je prostriedkom ktorým prijímame vonkajší svet a koncepcia prostriedkom kotrým sa vonkajší svet stáva svetom mysle. Hoci Gombrich v *Umení a ilúzii*[45] uzatvára, že všetko umenie je konceptuálne, predsa len pojem koncept (Summers, 2005, s.123) je abstraktnejší a bližší slovnému, či ideálnemu. Postačujúcim kritériom pre zaradenie do tejto skupiny je podľa Summersa často *frontálnosť*, ktorá vyvoláva dojem plošnosti; ďalšou charakteristickou črtou je *„osovosť"*. Summers (s.125) tu radí primitívne umenie, detské umenie, archaické umenie, provinčné alebo masové umenie, niektoré druhy moderného umenia, umenie choromyseľných, umenie Egypta, stredoveku, a dokonca i Byzancie.

To, čo je pre výtvarné umenie v dobe postmodernistickej kritiky zvlášť relevantné, je kritika tzv. *„lingvistického imperializmus"*, termín, ktorým W.J.T. Mitchell podľa Summersa (2005, s.127) mienil, že jazyková paradigma postačuje k vysvetleniu umenia, alebo ešte jednoduchšie, že umenie samo o sebe je druhom jazyka. Uvádza kritiku Umberta Eco, ktorý v tomto zmysle používa termín *„verbocentrický dogmatizmus"*[46]. U. Eco vo svojej knihe „A theory of Semiotics" konštatuje „ikonisumus není jedním jevem, ani jevem unikátně semiotickým", a vyvádza z toho ďalší záver: „je to sám pojem znaku, který je neudržitelný" (Summers, 2005, s.144). Roland Barthes[47] označuje lingvistický imperializmus „epizodou v modernistickém formalismu, a tedy v modernistickém ikonoklasmu" (Summers, 2005, s.154). Tieto názory najlepšie pochopíme až po detailnejšom štúdiu umeleckej kritiky štruturalizmu a poštrukturalizmu, ktorú približuje nasledujúci text.

4.2.2.3 Štrukturalizmus a poštrukturalizmus

Štrukturalizmus definuje Štofko (2007, s.267) ako vedu aj filozofiu, ktorá považuje za svoje základné vedecké alebo filozofické východisko štrukúru. (V tomto zmysle nie v svojej hmotnej konotácii – štruktúra hmoty, textúra, faktúra, ale ako pojem na vyjadrenie dynamických vzťahov jednotlivých častí systému, ktoré sú vzájomne závislé, teda s dôrazom na celok). Základným východiskom estetickej štruktúry je teda súbor zložiek organizovaných prostredníctvom dynamických , vnútorne rozporných ale zároveň zjednodujúcich a vyvýjajúcich sa vzťahov, ktoré exsitujú medzi jednotlivými jej časťami. S metodológiou štrukturalizmu pracovala napr. semiotika, lingvistika, fonológia, kultúrna antropológia, etnológia atď.

Pojem štrukturalizmu vznikal v období 19. storočia do istej miery ako protiváha funkcionalizmu. V psychológii sa spája s Edwardom B. Titchnerom (1867–1927), ktorý v r.1898 vydal svoje *„The Postulates of Structural Psychology"*, ktorých cieľom je objav elementárnych jednotiek v ľudskej mysli (Auroux, 2001, s. 1882). Titchener pochádzal z Anglicka, vyštudoval v Lipsku a bol žiakom Wilhelma M. Wundta (1832-1920), zakladateľa experimentálnej psychológie, ktorého myšlienky sa snažil implantovať do americkej psychológie. (Wundt bol prezmenu na univerzite v Heidelbergu asistentom u fyziológa Hermana von Helmholza – zdroj Wikipédia). Je tak trochu paradoxné, že pojem štrukturalizmu v jazykovede sa nám dnes spája s Gestalt psychológiou, ktorej boj proti elementizmu a za holistický prístup 30 rokov po vydaní Titchenerovho článku vlastne

[45] E.H.Gobrich: Umění a iluze. Studie o psyhcologiii obrazového vnímaní, přel. M. Tůmová, Odeon, Praha, 1985, s.103 (in: Kesner, 2005, s.128).
[46] U.Eco: A Theory of Semiotics. Bloomington, Indiana University Press, 1979, s.213 (in: Kesner, 2005, s.144).
[47] R.Barthes: Rhetoric of the Image. In: Image-Music-Text. Hill and Wang, New York, 1977, s.32. (in: Kesner, 2005, s.154)

pôvodný význam pojmu „štrukturalizmus“ vyhladil (Auroux, tamtiež). (Technicky sa nelíšila od psychoanalýzy – metódou bola introspeksia za zvláštnych podmienok).



Obr. 23

Ferdinand de Saussure
(1857–1913)

Podľa Štofka (2007, s.267) je je za zakladateľa metodológie štrukturalizmu v dnešnom ponímaní považovaný švajčiarsky lingvistik a semiotik Ferdinand de Saussure (1857 – 1913). Ďalšími predstaviteľmi boli Claude Lévi-Strauss, Nikolaj S.Trubeckoj, Roman Jacobson, Jan Mukařovský, Felix Vodička, Vilém Mathesius, Jurij Lotman, Jacques Lacan, Roland Barthes a Jean-Francois Lyotard. Poslední traja napokon v 70. r. 20. stor. prešli na pozície postštrukturalizmu.



Obr. 24

Jan Mukařovský
(1891-1975)

Jedným z najvýznamnejších predstaviteľov štruturalistickej estetiky bol Jan Mukařovský (1891-1975) (Štofko 2007, s.267), ktorý v r.1948 – 1953 bol rektorom Karlovej Univerzity v Prahe (zdroj Wikipedia). Mukařovský zastával názor, že *„strukturální estetika řadí se ke směrum objektivistickým, t.j. takovým, které za východisko (nikoli však za jediný cíl) zkoumání přijímají estetický objekt, t.j. umělecké dílo, pojaté ovšem nikoli ve smyslu hmotném, ale jako zjevní projev nehmotné struktury, t.j. dynamické rovnováhy sil, představovaných jednodlivými složkami“* (Mukařovský J., 2000, Studie (I,II), Host, Brno, in: Štofko 2007, nová reedícia jeho diel vyšla opäť r.2007 v nakl. Host). Hoci bol podľa Kesnera (2005, s.65) v domácom prostredí vždy vnímaný ako estetik a literárny vedec a českým dejepisom dôkladne ignorovaný, predstavuje jeho dielo skutočne zásadný, medzinárodne uznávaný prínos ku štúdiu vizuálneho zobrazovania. Ako doslova píše*: „Ne náhodou je dnes Mukařovského sémiologická teórie umění považována za přímou předchůdkyni současných názorů a dynamické pojetí vztahů uměleckého díla a společnosti následuje Mukařovského chápaní výtvarného díla jako nezredukovatelného ani na čistě formální konstrukci, odraz dispozic autora, ani na odraz vnějškové reality, vyjádřené dílem.“* (Kesner 2005a, s.65). Kľúčové práce Mukařovského boli anglickému publiku zprostredkované už v sedemdesiatych

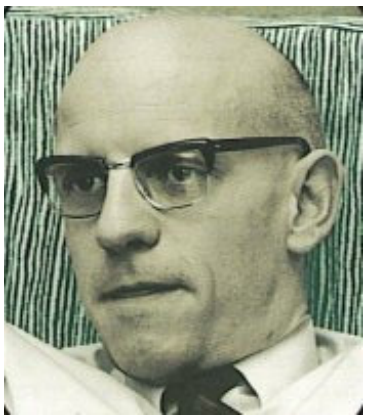
rokoch v antológii *Structure, Sign, and Function: Selected Writings of Jan Mukařovský*, ed. J. Burbank and P. Steiner, New Heaven, 1978 (Kesner 2005a, s.65)

Poštštrukturalizmus definuje Štofko (2007, s.229) ako filozofický smer rozvíjajúci sa v Európe a v Amerike koncom 60. r. 20. storočia. Termín poštštrukturalizmus sa na rozdiel od termínu postmodernizmus začal objavovať vo filozofických textoch v súvislosti s aktuálnym filozofickým reflektovaním novovznikajúcej kultúrnej paradigmy až od r.1968.

Poštštrukuralizmus je druhom filozofického myslenia po moderne (identický s termínom postmodernizmus), zároveň po uzatvorení filozofickej témy metafyziky, z čoho vyplýva, že bol aj myslením po štrukturalizme, keďže štrukturalizmus bol ešte stále skôr metodológiou hmanitiných vied než filozofickým smerom.

Na jednej strane nadväzoval na klasický štrukturalizmus Ferdinanda de Saussura, Clauda Léviho-Straussa, Gérarda Genetta, Tzvetana Todorova a Rolanda Bartha (preto ho niektorí autori nazvýali aj neoštrukturalizmom), na druhej strane svoje východiská hľadal aj vo filozofii Friedricha Nietzscheho, Sigmunda Fredua, Martina Heideggera, Emanuela Lévinasa a Georgea Batailla.

Lingvistický štruturalizmus F. de Saussura konštituoval jazyk ako systém znakov. Neexistoval tu však vzťah neurčitosti, ktorý by neumožňoval určiť presnú lokalizáciu a používanie znakov. Poštštrukturalizmus v protiklade k tomuto tvrdeniu smeroval predovšetkým proti metafyzickej schopnosti ovládať a proti uzatvorenému systému. Poštštruktúra je otvorená, schopná nekonečného množstva vlastných transformácií a transgresií. Podľa Chalumeau (2003, s.18) poštštrukturalizmus predpokladá hlavne kritiku štrukturalistického schématizmu (binárnosť, štruktúra ako totalita). Ako uvádza ďalej Štofko (2007, s.230), poštštrukturalizmus prišiel s pojmom nezrušiteľnej neprítomnosti v prítomnosti. Oblasťou v ktorej našiel takúto prítomnosť bolo najmä umenie. Umenie totiž neustále porušuje konvenčnosť jazyka jeho ozvláštňovaním. Jeho jazyková štruktúra je otvorená a procesuálna. Význam znaku sa neustále utvára, je činný. V poštštrukturalizme z tohto dôvodu už prestalo platiť, že znak zastupuje nejakú vec. Jeho diferencia k iným znakom sa už nejavila taká pevná. V poštštrukturalistickom znaku sa odrážali stopy iných znakov, ktoré ho významovo obiehali, aj keď samy neboli aktuálne prítomné. K najznámejším predstaviteľom poštštrukturalistickej filozofie patrili Jacques Derrida (1930–2004), Jean-Francois Lyotard (1924-1998), Gilles Deleuze (1925-1995), Felix Guattari (1930-1992), Jean Baudrillard (1929-2007), Michel Foucault (1926–1984) a Roland Barthes (1915-1980).



Obr. 25

Michel Foucault (1926-1984)

V duchu poštštrukturalistického filozofického myslenia tvorili od 80. r. 20.storočia umeleckí predstavitelia neoexpresionizmu, neokonceptualizmu, feministického umenia a postmodernej fotografie. Pre ich tvorbu bol príznačný nomádizmus, pluralizmus, transverzalita, disipácia, diseminácia, dekonštrukcia, viacnásobné významové kódovanie,

kontext, intertext, synkretizácia, významová multivalencia, eklektizmus, interpretácia, reinterpretácia, apropriácia a simulácia. (Štofko, 2007, s.229-230)

Ku vzniku poststrukturalizmu píše v r.1982 Craig Owens v eseji o rozpore dejín umenia a kritiky poststrukturalizmu na tému znázorňovania: *„Poststrukturalizmus se začal rozvíjet ve Francii v období po roce 1968 – ve společenské a politické atmosféře vzrůstající nespokojenosti s termíny a podmínkami humanistického diskursu. Neboť humanistický pojem „univerzální člověk“ je šit na míru podle vzoru západoevropského člověka a jeho civilizace. Všechny ostatní rasy a kultury jsou marginalizovány a Západ jakékoli rozdíly a odchylky od normy buď odmítá, nebo prímo vylučuje. Současná politická a ekonomická krize na Západě – vzrůstající vliv zemí Třetího světa, feministické hnutí, stále početnější restriktivní zásahy do splečenského a ekonomického života, globální ekologická krize a další – začaly odkrývat vylučovací povahu humanistického diskursu,....navzdroy tvrzením o vlastní objektivitě se humanitní vědy ve skutečnosti snaží legitimizovat a navěky zachovat hegemonii západoevropské kultury: například dějiíny umění jsou fakticky dějinami umění západoevropského, a to od svých počátků ve starověku až k jejich vrcholné fázi na tomto kontinentu.“* (Owens, 2005, s. 194-195). Dejiny umenia sú podľa *Owensa „značně hašteřivou disciplínou, charakterizovanou bratrovražednými diskusemi, soutěživostí a osobními konflikty...“* (tamtiež, s.195), poststrukturálna kritika je zasa podľa neho „*kritikou odporovací – soupeřivou kritikou založenou na opozici vúči převládajícímu kulturnímu řádu, který izoluje vědění do rúzných oború a každému z nich připisuje jeho vlastní předmět studia a jeho vlastní metodologické nástroje....“* (tamtiež, s.192-193).

Nespokojnosť sa však neobmedzovala iba na starý kontinent. Angloamerické dejiny umenia začiatku sedemdesiatych rokov boli predovšetkým potomkom tradície nemeckého dejepisu umenia, transplantovaného v období okolo druhej svetovej vojny za oceán, ktorého základná metóda bola daná polaritou štýlu a obsahu, formálnej analýzy a ikonografie, reprezentované najvýraznejšie v osobe Wölfflina a Panofského (Kesner, 2005, s.13). Niekoľko angloamerických autorov mladšej generácie v tej dobe, nie formou teoretickej kritiky, ale vlastnou interpretačnou víziou rozvinulo alternatívu k tejto polarite. Ich primárny záujem sa presunul od problému, čo výtvarné dielo znamená, k tomu čo činí – pohľad na výtvarné dielo, nie ako na primárny produkt individuálneho (často mytizovaného) tvoriaceho jedinca, ale práve tak (či predovšetkým) ako na produkt špecifickej sociálnej situácie, v ktorej vznikalo a fungovalo. Paradigmou takého prístupu sa stala predovšetkým práca Michaela Baxandalla, v ktorého poňatí nie je význam diela prioritne vzťahovaný k textu, ale skôr k sociálnemu kontextu (Kesner, 2005, s.14).

Osobne sa domnievam že tieto pasáže nám pomáhajú porozumieť premeny v psychoterapeutických systémoch, a teda aj v arteterapii samotnej. Odklon od „tradičných schém“, rozostrenie praxe, smerovanie k viacpohľadovosti nesúvisí v arteterapii iba s oddeľovaním sa od psychoterapie, ale tiež s dobou priam posadnutou eklektizmom a najrôznejšími „multi-zmami“.

4.2.3 Kreativita

Niektoré učebnice arteterapie sa téme kreativity skôr vyhýbajú, iné upozorňujú na problémy jej definície. V zásade však v arteterapeutických kruhoch panuje zhoda v tom, že v centre arteterapeutických snáh má byť podpora kreatívnych procesov. U nás Šicková (2002, s.41) upozorňuje, že „transcendentná spirituálne-ekologická arteterapia sa neobmedzuje iba

na archivovanie, nachádzanie či rekonštrukciu, chápanie a objasňovanie minulej a súčasnej skúsenosti. Pôsobí nielen rekonštruktívne - integratívne, ale hlavne konštruktívne – tvorivo“. Malchiodiová (2007, s.67) tvrdí že „kreatívny proces spojený s umeleckou tvorbou uzdravuje a rozvíja životnú silu“.

4.2.3.1 Niekoľko úvodných poznámok k téme kreativity

Pogády et al. (1993, s.9) upozorňujú, že *tvorivosť* je psychologický jav, kým *umenie* je jav historicko-sociologický. Tvorivosť sa nevzťahuje iba na produktívnu stránku osobnosti, lebo aj vnímanie, chápanie a učenie sú kreatívne procesy. Ide o to, aby výraz, forma a obsah boli istým spôsobom individuálne spracované a prežité. To značí, že aj navodené a napodobňované správanie môže byť kreatívne (tamtiež). Pogády ďalej odkazuje na Navratila (1983), podľa ktorého kreativitu tvoria tri základné tendencie, a to fyziognomizujúce, formalizujúce a symbolizujúce. *Fyziognomizácia* v užšom zmysle slova je požičanie ľudskej podoby, v širšom zmysle je to každé znázornenie výrazu, každý expresívny akt, pri ktorom sa veciam vonkajšieho sveta prepožičiava emocionálna kvalita – fyziognomická valencia. *Formalizácia* predstavuje tendenciu štruktúrovania poriadku, má do istej miery regresívny charakter, prejavuje sa stereotýpiami, vystupňovaním kontúr, geometrizáciou, schématizáciou. Kým fyziognomizácia prepožičiava výraz, *symbolizácia* chce tlmočiť význam. (Fyziognomizácia by zrejme zodpovedala evokatívnym symbolom podľa Sarnoffa, symbolizácia komunikatívnym, tak ako ich uvádza Krasulová, 2006). Pôvodné symboly sú predštádiá pojmov. Pogády et al. (1993, s.12) ďalej odlišujú tri poznávacie procesy: vnímanie, myslenie a symbolizácia, a k týmto priraďujú v adaptovanej schéme podľa Powella a Roycea (1978) kreatívne tendencie následovne: fyziognomizácia zodpovedá empirizmu vnímania, formalizácia racionalizmu myslenia, a symbolizácia metaforizmu symbolických procesov (tendencií).

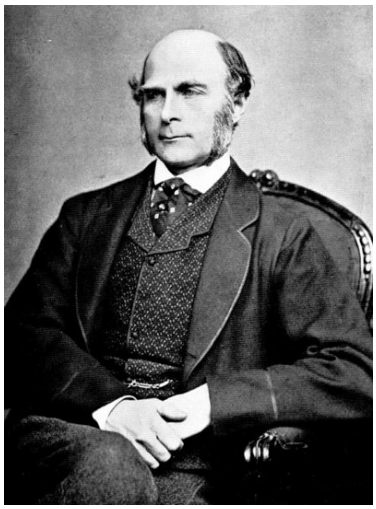
Guimón (2004, s.4) vychádza z úvahy, že kreativita a umenie nie sú dva superponibilné koncepty. Nie každý sa môže stať umelcom, zatiaľ čo všetci sme kreatívni, hoci v rôznej miere. Vysvetľuje, že kreativita sa zvykne spájať s rôznymi znakmi (s.5). *Genialita* je diskutabilný znak, ktorý býva priznaný spravidla až „á posteriori“ na sklonku života a diela génia[48]. Je navyše ťažko definovateľný. Pre niektorých kreativita pozostáva zo súboru schopností, ktoré umožňujú *seba-aktualizáciu* (s.5). Iní preferujú pojem *originality*, ktorá zdôrazňuje novosť pohľadu na už známe skutočnosti. A okrem toho je to o to ťažšie, že sa intelektuálna kreativita uplatňuje v množstve oblastí (umenie, literatúra, história, biológia, matematika) a nie je možné posúdiť, či osoba kreatívna v jednej z nich by bola i v inej. Jestvujú rôzne teórie pôvodu kreativity (s.6), niektoré predpokladajú existenciu zvláštnych „neurologických“ štruktúr, iné sa opierajú o kognitívne aspekty kreatívnej činnosti. A napokon, od diel Freuda, aj psychoanalýza sa zaujíma o nevedomé mechanizmy ktoré podmieňujú vznik kreatívneho aktu (Guimón, 2004, s.6).

História výskumu kreativity

Zjednodušene možno povedať, že koncept kreativity sa historicky vyvíjal v troch štádiách (Dacey, 1999): 1. od prehistórie až po stredovek bola kreativita vo všeobecnosti

[48] ***Pozn.:*** Pojem *„génius“* údajne zaviedol Roger de Piles (1635-1709) v *Stručnom vylíčení života malířů*, ktorý chápe ako vrodený dar, bez ktorého nie je možné byť umelcom, aj keby bol človek najlepším odborníkom na napodobovanie majstrov a na dodržiavanie pravidiel Akadémie. Genialita je to, čo umelcovi umožňuje dovoľovať si niečo, čo najprv vyzerá ako prehrešok, ale vzápätí sa to stane novým zákonom (Chalumeau., 2003, s.32).

považovaná za záhadný nadprirodzený proces – dar od bohov či od Boha, v závislosti na viere a kultúre.... 2. v období renesancie vedúcej k humanizmu získala navrch predstava o vrodenom géniovi. 3. Postupne, psychologické a kontextuálne vplyvy si získali viac uznania (Dacey, 1999). Prehľad vedeckej literatúry od 16. storočia na tému kreativity prináša práca Alberta Rothenberga a Bette Greenbergovej[49]. Marc Runco (1999a) začína chronologický prehľad štúdia v oblasti kreativity v prílohe *Encyclopedy of Creativity*[50], editovanej spoločne so Stevenom Pritzkerom, vydaním diela *Hereditary genius*[51] v r.1869, ktorého autorom bol Francis Galton (1822-1911). V predhovore k reedícii v r.1892 autor ľutuje jedno: názov. Ako upozorňuje, pojem *génius* bol nešťastne zvolený, pretože mal na mysli skôr širší pojem – „schopnosť" („ability") – ktorá nevylučuje vplyv vzdelania. Vysvetľuje že sa snažil vyhýbať používaniu tohto pojmu ako zvláštnej kvality, vníma ho ako ekvivalent prirodzenej schopnosti (in: Galton, 2001, s.25). Medzi prvým a druhým vydaním Galton publikoval ešte tri ďalšie štúdie ktorými dopĺňa bádanie na tomto poli: *English Men of Science (1874), Human Faculty (1883), Natural Inheritance (1889)* (in: Galton, 2001, s.25). V r.1891 vychádza anglický preklad práce spomínanej už v úvode *The Man of Genius*[52] od profesora forenznej medicíny a hygieny, neskôr psychiatrie a kriminálnej antropológie v Turíne, Cesarea Lombrosa.



Obr. 26
Sir Francis Galton (portrét z r. 1850) anglický psychológ, antropológ, tvorca biometrickej školy, zakladateľ eugeniky, štatistik, meteorológ, cestovateľ a zemepisec

V priebehu 20. stor. bola predstava o neskúmateľnosti kreativity nahradená psychometrickým posudzovaním jednotlivých zložiek kreatívneho procesu a zavedením experimentálnych úloh v rámci neurovedeckého výskumu (Fink et al., 2007). Štúdium biografií výnimočných umelcov a vedcov tak bolo obohatené o možnosť testovania kreativity na jednej strane a o stále širšiu aplikáciu psychologických najmä osobnostných testov a zobrazovacích a elektrofyziologických metód na strane druhej. Povojnovým rokom dominoval psychologický výskum Guilforda a Torrancea, doplnený v 60. a 70.r. o výskum účinku halucinogénov (Zegans et al., 1967[53]; Fischer & Scheib, 1971[54]; Leuner, 1973[55];

[49] Rothenberg, A., Greenberg, B. (1976): *The index of scientific writings on creativity : general: 1566-1974.* Archon Books, 274s.
[50] Pritzker, S.R., Runco M.A. (1999): *Encyclopedia of creativity, vol. 1-2.* Academic Press, Elsevier, 1663s.
[51] Galton, F. (1869): *Hereditary genius. An inquiry into its laws and consequences*. Macmillan & Co., London a New York. Nové vydanie vyšlo v The Minerva Gropus, Inc, 2001, 448s. Náhľad prístupný na adrese: http://books.google.sk/
[52] Lombroso, C. (1891): *The Man of genius*. Walter Scott, London, 422s. Prístupné v Torontskej knižnici na adrese: http://ia350643.us.archive.org/2/items/manofgenius00lombuoft/manofgenius00lombuoft.pdf
[53] Zegans, L.S., Pollard, J.C., Brown, D. (1967): The effects of LSD-25 on creativity and tolerance to regression. *Arch Gen Psychiatry*, 16, Jun, 6, s.740-749.
[54] Fischer, R., Scheib, J. (1971): Creative performance and the halluciongenic drug-induced creative experience or one man´s brain-damage is another´s creativity. *Confin Psychiatr*, 14, 3, s.174-202.

Bader, 1973[56]; Krippner, 1985[57]), a o psychopatologický prístup vrcholiaci v 80.r. v prácach Andreasenovej (1974, 1987) a Jamisonovej (1989). V posledných dvoch desaťročiach môžeme sledovať prudký vzostup záujmu zo strany neurovied, najmä vďaka rozšíreným technickým možnostiam zobrazovacích metód.

Vo výskume kreativity sa napokon vyprofilovali ostrejšie nasledujúce kategórie podľa dominujúceho prístupu (schématizované podľa Rybakowski et al., 2006): 1. vzťah kreativity k psychopatológii a duševným chorobám, 2. k temperamentu a osobnostným črtám, 3. neurobiologické a farmakologické modely, 4. molekulárne a genetické šúdie. K tomu možno ešte pridať matematické a informačné modely, antropologický a archeologický prístup, ontologické sledovania, etologický výskum, a v neposlednom rade i nevedecké prístupy, ako napr. psychoanalytický model, bez ktorého by zoznam nebol úplný.

4.2.3.2 Biologické podklady kreativity

K biologickému výskumu možno zaradiť celé spektrum výskumov: neurobiologický, farmakologický, genetický, výskum rodových rozdielov, štúdium vzťahu etológie a umeleckej tvorby atď. Napriek rôznym úrovniam na ktorých možno fenomén umenia a tvorby skúmať, každý z pohľadov akceptuje ako prostriedok (orgán) kreativity mozog (biologický determinizmus – pozri Kandelov nový rámec). Umenie v neurovedeckom kontexte dobre definuje Mendez (2004) podľa ktorého je ono *výrazom neurologickej funkcie a toho ako tá organizuje a interpretuje percepciu*.

Ako súvisí ale štruktúra mozgu s kreativitou? Guimón (2004, s.21) uvažuje následovne: Vieme, že kreativita nezávisí od veľkosti mozgu: Einsteinov mozog vážil asi 1400g, teda toľko čo je priemer, mozog ruského spisovateľa Ivana Turgeneva vážil 2000g a mozog Anatola Francea iba 1016g. Lokalizacionistické prístupy sa funkčnými vyšetrovacími metódami podľa neho nepotvrdili (s.22-23), hoci od Gazzanigových pokusov v 60.-ych rokoch 20.stor. je populárne (a arbitrárne) ľavej mozgovej hemisfére pripsované sídlo reči a logiky, a pravej sídlo umeleckých schopností, intuície a kreativity (s.23-24). Kulišťák (2003, s.147-148) rovnako spochybňuje laické predstavy o lateralizácii funkcií. Uvádza, že z rôznych zdrojov - v súčasnosti prevažne z internetu - sa môžeme kadečo dozvedieť o spiritualite, imaginatívnosti, iracionálnosti, vášnivosti a mystickosti dejov prebiehajúcich v pravej hemisfére. V bežnej neuropsychologickej praxi je to však podľa neho ťažko možné potvrdiť. Obiols (1996) naproti tomu nepodceňuje význam hemisferálnej špecializácie neokortexu. Odkazuje na priekopnícke štúdie Gazzanigu a LeDouxa (1978), a Kosslyna a Koeniga (1992), podľa ktorých jednotlivé hemisféry reagujú odlišne na emočné podnety, so špecializáciou pravej hemisféry na vnímanie emočných aspektov, ľavej na sémantickú a kategoriálnu analýzu (Obiols, 1996, s.38). Za centrálnu štruktúru ale považuje Obiols prefrontálny kortex.

Neurobiologický výskum sa opiera najmä o 1. klinické štúdium **patologických stavov** a o štúdium 2. simulovaného **kreatívneho procesu** v experimentálnych podmienkach. Rozhodol som sa preto rozdeliť výskum v oblasti kreativity na tzv. klinický a tzv. experimentálny. Patologické stavy v súvislosti so zmenami kreativity sú mnohoraké a často sú posudzované kazuistickým spôsobom spoločne so zmenami umeleckého výrazu. Ich skúmanie je dodnes charakterizované prevažne tzv. *lézionistickým* prístupom, ktorého základným princípom je predpoklad funkčnej špecializácie určitých mozgových oblastí pre tú ktorú činnosť. Ich poškodenie, napríklad mozgovým infarktom, krvácaním, úrazom, či

[55] Leuner, H. (1973): Creativity and modification of consciousness. *Confin Psychiatr*, 16, 3, s.141-158.
[56] Bader, A. (1973): Hallucinogenic drugs and artistic creativity. *Confin Psychiatr*, 16, 3, s.159-176.
[57] Krippner, S. (1985): Psychedolic drugs and creativity. *J Psychoactive Drugs*, 17, Oct-Dec, 4, s.235-245.

degeneráciou vedie k strate určitej funkcie. Problémom tohoto prístupu je však to že často zistíme iba tzv. *„úzky profil"* určitej funkcie, t.j. akési hrdlo cez ktoré sa realizujú určité funkcie v rámci predpokladaného funkčného systému mozgu, trebárs pre kreativitu, a tiež to, že temer každé poškodenie má za následok celý rad rôznych ďalších dôsledkov, ktorých vplyv je nutné diferencovať. Účinok lézie však nie je vždy inhibičný či deteriorujúci. Niekedy ani zreteľné patologické stavy mozgu nemajú žiaden evidentný vplyv na umelecký prejav, inokedy (najmä v súvislosti s niektorými formami frontotemporálnej demencie – Miller et al., 1998) ho dokonca môžu facilitovať alebo zmeniť jeho charakter iným, tiež priaznivým smerom (najmä v súvisloti s Alzheimerovou demenciou pri ktorej zmena štýlu a techniky býva niekedy sprevádzaná zachovanou kreativitou (Sellal, Musacchio, 2008).

Pre súčasný stav výskumu kreativity na klinickej úrovni je pomerne typické, že sa záujem o výtvarné umenie z oblasti psychiatrie presunul do neurológie. V tomto duchu sú preto samostatne pojednávané v tejto stati rôzne neurologické stavy a vzťah kreativity a psychopatológie je v samostatnej kapitole.

Súčasný klinický výskum kreativity (kreativita a neurológia)

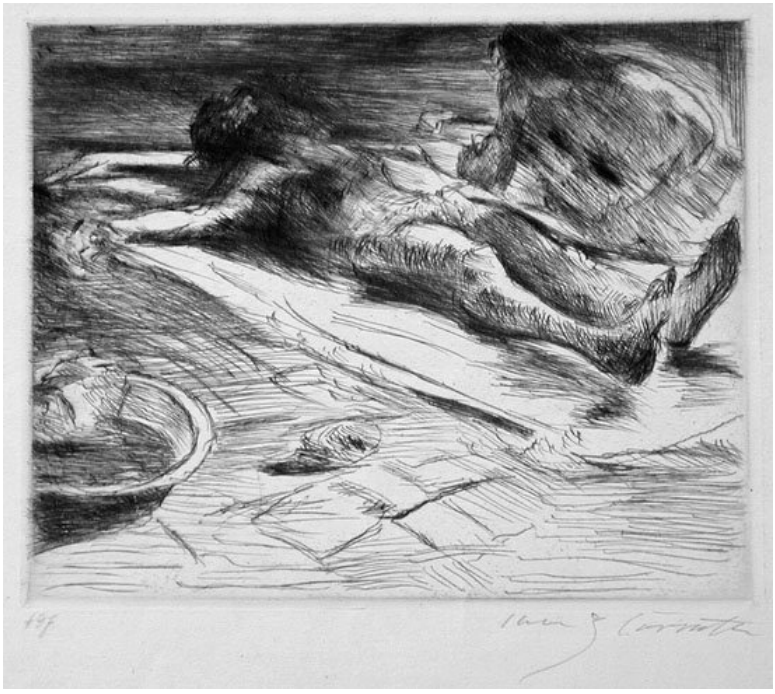
Koncízny prehľad vyplyvu rôznych patologických stavov a neuropsychologických defektov na výtvarný prejav poskytujú práce Anjana Chatterjeeho (2004; 2006) z *University of Pennsylvania*. Podľa neho umelci nie sú napriek svojim výnimočným grafickým zručnostiam uchránení pred vizuálne-motorickými deficitmi v súvislosti s rôznymi poruchami, môžu sa však u nich následne v tvorbe manifestovať o to zreteľnejšie. Boller (2005) súhlasí, že dôsledky mozgového poškodenia u umelcov sú odlišné.

Medzi historicky prvé a najčastejšie študované patologické stavy patria **cievne mozgové príhody**. Tie môžu mať na neuropsychologickej úrovni za následok celý rad rôznych porúch – od zriedkavej achromatopsie, skotómov, cez unilaterálny neglect syndróm až po bežné agnózie a afázie, a samozrejme hemiparézy a hemiplégie. Lanthony (2005, s.159-160) uvádza spomedzi 1640 umelcov výskyt pravostrannej hemiplégie u 37 z nich a ľavostrannej u ôsmich.

Charakteristickou črtou pravostranných mozgových poškodení v parietálnej oblasti je *konštrukčná apraxia* a tzv. *ľavostranný neglect sy.* (sy. zanedbávania, pri ktorej si pacient neuvedomuje ľavú stranu) (Boller, 2005). Prelomovou prácou na tomto poli je prípadová štúdia štyroch nemeckých umelcov s pravostranným postihnutím a ľavostranným neglektom, publikovaná v r.1974 nemeckým neurológom Richardom Jungom[58] (Bäzner & Hennerici, 2007a). Medzi týmito umelcami sa nachádza i významný nemecký secesný maliar Lovis Corinth (1858-1925), ktorý v r.1911 utrpel v dôsledku postihnutia pravej hemisféry ľavostrannú hemiparézu. V jeho prácach došlo k dramatickej zmene štýlu. Kontúry vľavo sa strácajú, detaily v ľavých častiach sú nesprávne umiestnené (Chatterjee, 2004) – detailne sa jeho prípadom zaoberá kazuistika Bäznera a Hennericiho (2007b) uverejnená v špeciálnej sérii editovanej Julienom Bogousslavskym venovanej neurologickým poruchám u rôznych umelcov. Okrem tejto kazuistiky uvádzajú v nej títo nemeckí autori (Bäzner & Hennerici, 2007a) aj sériu 13 profesionálnych umelcov s pravostranným iktom. Podobne Blanke, Ortigue a Landis (2003)[59] zo Ženevy uvádzajú prípad 71 ročnej umelkyne s miernym ľavostranným neglektom farieb po pravostrannom krvácaní, pričom pravú stranu kresieb vyfarbila riadne, ľavú len minimálne, pri zachovávaní foriem (in: Chatterjee, 2004). Neglekt sa môže objaviť i kontralaterálne, a čo je zaujímavé, v kazuistike Marsha a Philwina (1987)[60] bolo postihnutie

[58] Jung, R. (1974): *Neuropsychologie und Neurophysiologie des Kontur- und Formsehens in Zeichnerei und Malerei*. In: Weick, H. (ed.): Psychopathologie musischer Gestaltungen. Stuttgart, FK Schattauer, s.27-88.
[59] Blanke, O., Ortigue, S., Landis, T. (2003): Colour neglect in an artist. *Lancet*, 361, 2003, 18. jan., 9353, s. 264.
[60] Marsh, G.G., Philwin, B. (1987): Unilateral neglect and constructional apraxia in a right-handed artist with a left posterior lesion. *Cortex*, 23, 1, s.149-155.

obrátené. Išlo o pacienta s ľavostranným parietálne uloženým multiformným glioblastómom s pravostranným neglektom, pričom celé plátno bolo pokryté farbou, ale pravá strana postrádala formu a detaily. Okrem toho môže pri neglekte dôjsť i k disociácii keď sa objavuje iba pri obrazoch kreslených naživo, pričom sa neprejavuje pri obrazoch maľovaných z pamäti (Halligan et al., 2003). Neglekt ani zďaleka teda nie je jednotnou jednotkou a môže selektívne postihnúť rôzne senzorické modality, kognitívne procesy, priestorové domény a koordinačné systémy (Stone, 1998; Halligan et al., 2003). Veľa zo symptomatológie tohto vcelku bežného a často trvalého postihnutia by sa dalo vysvetliť ako diskonekcia medzi mozgovými mechanizmami ktoré sú špecializované na lokálne (detail) alebo globálne (panoráma) vizuálne spracovávanie (Halligan & Marshall, 1998). Niektorí pacienti majú problém s určením stredu horizontálnej čiary, ale nemusia mať problém s určením stredu štvorca. Je to preto, že pri prvej činnosti je aktívna podľa výskumov s použitím funkčného zobrazovania (fMRI) pravá parietálna kôra, pri druhej linguálne gyri obojstranne (Fink et al., 2000). Neglekt je popísaný aj v sochárskej tvorbe (Halligan and Marshall, 1997)[61] u známeho anglického umelca, kde tento neglect bol centrovaný na predmet. Pri tvorbe zanedbával ľavú stranu (ako stál oproti buste ktorú tvoril), hoci busta rotovala na podstavci (in: Chatterjee, 2004). Po úprave neglektu môžu pretrvávať zmeny, ako u Reynolda Browna (1917-1991), známeho úžasnými upútavkami k filmom, ktorého dielo vykazovalo hrubšie ťahy a menší dôraz na detaily, alebo Loringa Hughesa (Heller, 1994)[62] a Lovisa Corintha ktorí po pravostrannom poškodení maľovali expresívnejšie (Chatterjee, 2004). Poľskí autori nedávno priniesli kazuistiku 61 ročnej (obojsručnej) umelkyne s pravostrannou porážkou u ktorej väčšina symptómov po tradičnej rehabilitácii odoznela či sa kompenzovala, avšak umelkyňa si sťažovala stále na „dieru“ v hlave, na stratu umeleckej vízie. (Pąchalska et al., 2008).



Obr.: 27 Lovis Corinth: Piéta, 1920. Suchá ihla. Fine Arts Museums of San Francisco

[61] Halligan, P.W., Marshall, J.C. (1997): The art of visual neglect. *Lancet*, 350, s.139-140.
[62] Heller, W. (1994): *Cognitive and emotional organization of the brain: Influences on the creation and perception of art.* In: Zaidel, D. (ed.): *Neuropsychology*. New York, Academic Press, s.271-292.

Poškodenia v posteriórnych častiach mozgu môžu mať za následok *skotóm* alebo *vizuálnu agnóziu*. Raritný prípad straty schonosti vnímať farby na centrálnej úrovni (achromatopsia) popísal Sacks (1995)[63] u jedného umelca po traumatickom poškodení mozgu (in: Chatterjee, 2004). Hoci diskrétna lézia nebola identifikovaná, stratil schopnosť vnímať farbu, všetko mu pripadalo špinavé, nebol schopný si farbu ani predstaviť a i jeho sny (a údajne tiež migrenózne aury) postrádali farbu. Užívanie farby bolo náhodné, pri pozoruhodne zachovanej forme, kontraste a kompozícii (Chatterjee, 2004). Annoni et al. (2005) popísali prípad 57 ročného litografa, ktorého premorbídny umelecký štýl bol charakterizovaný zjednodušenými ľadskými reprezentáciami, semi-figuratívnymi scénami, originálnymi geometrickými tvarmi s naivným obrazovým jazykom, ovplyvneným primitívnymi výrazovými štýlmi. V dôsledku akútneho infarktu v okcipitálnej oblasti s postihnutím áreí V1 a V2 vľavo utrpel náhlu stratu zraku v pravom hornom zornom poli. S odstupom času bol diagostikovaný paracentrálny skotóm v pravom hornom zornom poli, v ktorom sa objavovali fotómy, a dyschromatopsia vo zvyšnom kvandrante; pacient popisoval tiež autoskopický fenomén. V jeho práci došlo k simplifikácii a nárastu abstrakcie, symbolizmu, a zavedeniu prvkov luminozity v oblasti skotómu. Osoby mali tenšie a ostrejšie končatiny, bolo zvýšené užívanie monochromatických farieb (Annoni et al., 2005).



Obr. 28 **A** – obrazy od toho istého umelca asi mesiac pred ischemickou príhodou v okcipitálnej oblasti, **B** - asi 4 mesiace po nej (Annoni, Devyust, Carota et al., 2005)

[63] Sacks, O. (1995): *The case of the color blind painter*. In: *An anthropologist on mars.* New York, Alfred A. Konpf, s. 3-41.

Neuropsychologické deficity vnímania by mali byť posudzované na percepčne – koncepčnom kontínuu v súlade s Lissauerovým odlišovaním (1890)[64] asociatívnych a aperceptívnych agnózií (Chatterjee, 2004). Viac percepčnú poruchu predpokladá Chatterjee (2004) u jedného 73-ročného amatérskeho umelca (JR), ktorého popísali Wapner, Judd a Gardner (1978)[65], ktorý v dôsledku iktu v oblasti ľavej, a pravdepodobne i pravej, posteriórnej cerebrálnej artrtérie trpel homonymnou hemianopsiou a poruchou pamäte. Mohol čítať slová i po písmenách, všetko mu pripadalo hmlisté a zle si pamätal vizuálne tvary. Nebol schopný rozoznávať iluzórne kontúry Kaniszových figúr. Hoci si po ikte zachoval niektoré štylistické techniky, napríklad tieňovanie či vyznačenie perspektívy, jeho kreslenie bolo vyčerpávajúce, často sa stratil uprostred kresby. Pretože nebol schopný rozpoznať čo kreslí, často prepracoval niektoré detaily a druhé vynechal, čo viedlo k tomu že nakreslil 5 nohého nosorožca, alebo lietadlo s mnohými vrtuľami. Obrázky boli fragmentované pretože mu chýbala predstava ako sú jednotlivé časti spojené.



Obr. 29 Kresba bábiky amatérskeho umelca JR s percepčnou vizuálnou agnóziou (Wapner et al., 1978)

Na koncepčnom konci percepčne-koncepčného kontínua gnostických porúch sa podľa Chatterjeeho (2004) nachádzajú ďalšie dve pacientky (MH popísaná Franklinom, von Sommersom a Howardom, 1992[66]; a Susan G., popísaná Schwartzom a Chawluckom, 1990[67]), ktoré pravdepodobne obe trpeli sémantickou demenciou. MH bola 77-ročná komerčná umelkyňa s problémami v spontánnej reči a nebola schopná pomenovať obrázky bežných vecí. CT mozgu preukázalo atrofiu v oblasti ľavého kortexu okolo Sylviovej ryhy. Kopírovanie zložitých obrázkov či kreslenie portrétov jej nerobilo žiadne ťažkosti, avšak nakresliť hoci banálne predmety dennej potreby, ako napr. kufor či hrebeň, na verbálnu žiadosť zvládala iba ťažko. Mnoho z jej obrázkov bolo ťažko rozpoznateľných (Chatterjee, 2004).

[64] Lissaurer, H. (1890): Ein Fall von Seelenblindheit Nebst Einem Beitrage zur Theori derselben. *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, 21, s.222-270.
[65] Wapner, W., Judd, T., Gardner, H. (1978): Visual agnosia in an artist. *Cortex*, 14, s.343-364.
[66] Franklin, S., van Sommers, P., Howard, D. (1992): *Drawing without meaning? Dissociations in graphic performance of an agnostic artist*. In: Campbell, R. (ed.): *Mental lives. Case studies in cognition*. Cambridge, USA, Blackwell, s.179-198.
[67] Schwartz, M., Chawluck, J. (1990): *Deterioration of language in progressive aphasia: A case study*. In: Schwartz (ed.): *Modular deficits in Alzheimer-type dementia*, Cambridge, MA, The MIT Press, s. 245-296.

Častou neurologickou komplikáciou cievnych mozgových príhod je *afázia*. Chatterjee (2004) uvádza Brownovu (1977)[68] kazuistiku jedného 73-ročného profesionálneho umelca s kondukčnou afáziou a pravostrannou léziou, u ktorého údajne nedošlo k zmenám výtvarného prejavu. Radí sem i jeden prípad francúzskeho umelca, ktorého prípad popísal Alajouanine (1948)[69] a ktorého technické zručnosti takisto ostali zachované, hoci znalci sa domnievali že získal „intenzívnejší a prudší výraz". Svoje pocity však popisoval tak, akoby cítil v sebe dvoch ľudí, „jedného čo maľuje a je normálny keď maľuje, a druhého čo je stratený v hmle, bez života.... Popisoval, že i jeho pravá ruka sa mu zdá čudná, ani neregistruje keď maľuje..." (citované podľa Chatterjee, 2004). Identita tohto umelca bola až do nedávna neznáma. Bollerovi (2005) sa ju podarilo vypátrať a získať súhlas rodiny. Išlo o Paula-Elie Gerneza (1888-1948), ktorý v r.1940 ako 52 ročný bol náhle postihnutý afáziou Wernickeho typu, bez fonetických problémov, s pravostrannou hemiplégiou, jemným hemianoptickým defektom, a prechodnou apraxiou. Jeho reč bola postihnutá anomiou a nápadnou agrafiou. Jeho chápanie bolo „pomerne dobré" a opieralo sa podľa Alajouanina, ktorý osobne umelca poznal, o globálne vytušenie celkového významu konverzácie. Boller je presvedčený, že hoci afázia nezasahovala do jeho produkcie, predsa len došlo k zmene štýlu, ktorý sa stal menej poetický, akoby jeho schopnosť „vynaliezať" a jeho spontaneita poklesli. Oproti týmto možno skôr negatívnym zmenám miernej intenzity došlo u bulharského maliara Zlatia Boiydajieva v dôsledku ľavostranného iktu k nápadným zmenám, ktoré popísali Zaimov, Kitov a Kolev (1969)[70]. Jeho premorbídny štýl sa vyznačoval prirodzenosťou, pitoreskonosťou a užívaní prevažne zemitých tónov. Po ikte jeho maľby sa stali bohatšími, farebnejšími, s voľnými energickými líniami preukazujúcimi silu a nápaditosť. Jeho obrazy boli bizarné a fantastické. Brown (1977)[71] špekuloval, že jeho štýl odrážal voľnejšie uchopenie sématických hraníc pravou hemisférou. Podobným nárastom sa vyznačovalo dielo švédskeho umelca, praváka, ktorý v 55 rokoch života bol postihnutý náhlou pravostrannou hemiplégiou, stratou citlivosti a afáziou subkortikálneho typu v dôsledku hemorágie v oblasti ľavej capsuly a lentikula (Colombo-Thuillard & Assal, 2007) O rok sa vrátil k tvorbe používaním ľavej, nedominantnej ruky. Jeho diela boli hodnotené niekoľkými uznávanými odborníkmi na umenie, podľa ktorých jeho dielo získalo emočnú a umeleckú intenzitu. Asi najjasnejším príkladom vyplyvu postihnutia ľavej hemisféry na výtavarný prejav je kazuistika jedného poľského umelca, docenta na Fakulte umení Univerzity v Lubline (Richard L.), o ktorom referoval Kaczmarek (1991)[72]. Tvoril vysoko symbolické maľby, za ktoré bol mnoho krát ocenený. Ako 51 ročný utrpel náhlu cievnu príhodu s Brokovou afáziou a pravostrannou hemiparézou (Blanke, 2007). Po príhode bola neuropsychologickým vyšetrením stanovená kinetická afázia a niektoré známky frontálneho syndrómu. napriek tomu vytváral uhľokresby na vysokej technickej úrovni. Bol schopný produkovať ľahko rozpoznateľné portréty a krajiny pre ktoré našiel kupcov. Sťažoval si ale na prázdnu myseľ a stratil schopnosť vytvárať vysoko symbolické obrazy (Chatterjee, 2004).

Medzi následky lézií ľavej hemisféry radí Boller (2005) ešte *farebnú afáziu* (ťažkosti pomenovať a ukázať farbu v neprítomnosti afázie v iných oblastiach – Gelb a Goldstein, 1924), a *farebnú amnéziu* (neschopnosť rozpamätať sa na farbu objektu – Lewandowsky, 1908). Mimo to poukazuje na výsledky jednej práce De Renziho a Spinnlera (1967)[73], ktorí

[68] Brown, J. (1977): *Mind, brain, and consciousness. The neuropsychology of cognition*. New York, Academic Press.
[69] Alajouanine, T. (1948): Aphasia and artistic realization. *Brain*, 71, s.229-241.
[70] Zaimov, K., Kitov, D., Kolev, N. (1969): Aphasie chez un peintre. *Encéphale*, 58, s.377-417.
[71] Brown, J. (1977): *Mind, brain, and consciousness. The neurospyhcology of cognition.* New York, Academic Press.
[72] Kaczmarek, B. (1991): Aphasia in an artist: a disorder of symbolic processing. *Aphasiology*, 5, 4-5, s.361-371
[73] De Renzi, E., Spinnler, H. (1967): Impaired performance on color tasks in patients with hemisphere damage. *Cortex*, 3, s.194-217.

preukázali zvlášť pri afáziách spojených s pravostrannou hemianopsiou schopnosť priradiť objektom správnu farbu.

Veľmi odlišné následky môžu mať ikty v oblasti talamu. Ide o veľmi malú štrukúru v ktorej boli definované 4 odlišné arteriálne oblasti (Carrera, Bogousslavsky, 2007), s ktorých každá má špecifický behaviorálny prejav. Anteriórne formy pozostávanjú hlavne z perseverácií a vkladaním irelevantných informácií, apatie a amnézie. Posteriórne formy nemávajú behaviorálne pejavy, v ich popredí sú skôr kognitívna dysfunkcia s neglektom a afáziou. Inferolaterálne lézie bývajú spojené s často prehliadanou exekutívnou dysfunkciou. Paramediánne infarkty sú najčastejšie spojené s dezinhibičnými syndrómami, so zmenami osobnosti, stratou seba-aktivizácie, amnéziou, a pri rozsiahlych léziách s „talamickou demenciou“. Práve prípad jedného pacienta s paramediánnym infarktom vľavo popisujú už spomínaní autori Annoni et al. (2005). Išlo o bankového úradníka na dôchodku, ambidextra, u ktorého sa v päťdesiatke objavil záujem o maľbu, a ktorý prakticky 21 rokov sa venoval maľbe švajčiarskej krajiny vo „figuratívne-impresionistickom“ štýle. Ako 71 ročný bol náhle postihnutý pravostrannou hypestéziou-hemiataxiou-hemiparézou, ktoré v priebehu 24 hodín odozneli. Po príhode začal maľovať striedavo i ľavou rukou, pre prípad že by znova ochrnul. V neuropsychologickom náleze o rok po ikte boli zistené mierne poruchy exekutívnych funkcií, čo sa prejavovalo napr. miernou tendeniciou k verbálnym perseveráciám. Kritici a klienti pozorovali uňho zmenu výtvarného prejavu v ktorom zanechal obľúbený impresionistický štýl, posunul sa od „figuratívnej“ k viac „realistickej“ tvorbe s intenzívnejšími farbami, zameraním na detail a štruktúrovanejšou organizáciou priestoru. Organizácia bola viac geometrickou a užíval smelšie farby. Sám povedal, že figúry maľované ľavou rukou boli emočne živšie, zatiaľ čo pravou mali jesnejšie línie, obrysy a perspektívu.

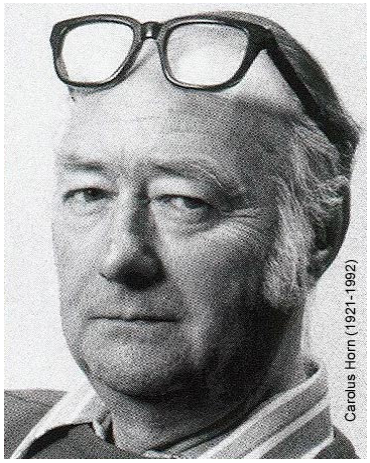


Obr. 30 Podobné obrazy od toho istého maliara – vľavo pred iktom, vpravo po ikte. Vpravo si možno všimnúť živšie farby. (Annoni, Devuyst, Carota et al., 2005)

Ďalšou najčastejšie skúmanou skupinou porúch v súvislosti s tvorbou sú **neurodegeneratívne ochorenia** (teda skôr s difúznym poškodením mozgu).

Azheimerova choroba (AD) je najčastejšou príčinou demencie. Vedie k závažnému poškodeniu pamäte a ďalších kognitívnych funkcií – symbolických a exekutívnych (Maurer, Prvulovic, 2005). Vedie takisto k poruchám v oblasti vizuálnej – k poruchám vizuálnej pozornosti, detekcie pohybu, vnímania hĺbky, rozlišovania uhlov, farieb, a vizuálne-konštrukčnej apraxii (tamtiež). Cronin-Golomb et al. (2000) zistili že narušené rozpoznávanie známych tvárí súvisí s poklesom citlivosti na kontrast. Sledovaní pacienti boli schopní rozpoznávať tváre iba na najmenších formátoch, z čoho autori usudzujú na narušenú citlivosť na kontrasty pri nízkych frekvenciách. Hoci existujú prípady keď postihnutí umelci majú napriek progredujúcemu kognitívnemu úpadku zachovanú kreativitu do vysokých štádií (Fornazzari, 2005), Chatterjee (2004) z vlastnej klinickej skúsenosti uvádza, že amatérski

umelci sa počas choroby často tvorby vzdávajú. Cummings a Zarit (1987) uvádzajú prípad umelca s pravdepodobnou Alzheimerovou chorobou, u ktorého došlo k dramatickej deteriorácii v maľbe a sprievodnému poklesu intelektových schopností. Jeho vizuálne-konštrukčné schopnosti však boli relatívne menej postihnuté, pričom pokles umeleckých schopností zahŕňal tiež motivačné, pamäťové a organizačné faktory. Už spomínaní Maurer a Prvulovic (2004; 2005) z Univerzitnej kliniky vo Frankfurte prezentujú kazuistiku nemeckého reklamného grafika Carola Horna (1921-1992).



Obr. 31

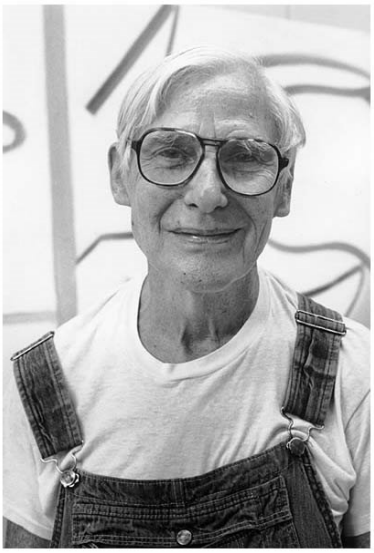
Carolus Horn (1921-1922)



Obr. 32-35 Carolus Horn: *Most Rialto v Benátkach.*
Obraz vľavo hore pochádza dávno spred r.1984, keď sa uňho objavili prvé symptómy ochorenia. Obraz vpravo hore ilustruje zmeny perspektívy a nerozpoznateľnosť osôb ako včasné symtómy prítomné pred prepuknutím ochorenia. Obrázok vľavo dole bol namaľovaný v r.1986, v začiatkoch manifestného ochorenia. Obrázok vpravo dole pochádza z pokročilého štádia. V poslednom štádiu, niekoľko mesiacov pred smrťou, autor produkoval už iba čmáranice.

Zmeny grafického prejavu najlepšie možno pozorovať na jeho obľúbenom motíve – moste Rialto v Benátkach. Jeho dielo v pokročilých štádiách bolo charakterizované postupným narušením perspektívy a objavením sa viacpohľadovosti. Druhým typickým znakom bolo ornamentálne využívanie množstva drobných geometrických útvarov, ktoré autori dávajú toto do súvisu s poklesom citlivosti na kontrast v nižších frekvenciách, ktorá vývinovo dozrieva až okolo 9. roku života, zatiaľ čo senzitiva vyšších frekvencií kontrastu ostáva pri Alzheimerovej chorobe zachovaná a dozrieva už okolo 3. roku života (Adams & Courage, 2002). Tieto úvahy sú v súlade s predstavou mozgu ako nástroja spektrálnej analýzy v zrakovom rozpoznávaní, pomocou ktorého je možné objasniť niektoré paradoxné psychofyzické fenomény (Kravtsov, 1994). Tretím znakom je uniformizácia tiel a tvárí (regresia do preschématického štádia), ktoré sa stávajú vzájomne neodlíšiteľné. Štvrtým mimoriadne nápadným znakom je farebný posun, s využívaním tmavých, prevažne modrých odtieňov v začiatkoch ochorenia, a živých žltých a červených v neskorších štádiách (Maurer, Prvulovic, 2005). Napriek tomu že autori explicitne to tak nehodnotia, diela svojou ornamentalitou a silou výrazu pripomínajú práce niektorých schizofrenikov (pozn. autora).

Medzi najslávnejších umelcov, postihnutých demenciou patrí Willem De Kooning (1904-1997), rodák z Rotherdamu, predstaviteľ abstraktného expresionizmu, akčnej maľby a tzv. New Yorkskej školy, ktorého zmeny výtvarného prácu popísal Espinel (1996), u ktorého definuje tzv. syndróm tvorby upostred demencie (*Syndrome of „Creating in the midst of dementia"*) (Espinel, 2007). Tento syndróm spočíva 1. v kombinácii zachovaných a poškodených funkcií, v tomto prípade ide o kombináciu poškodenej sématickej pamäte a zachovalej pracovnej, procedurálnej a epizodickej pamäte; a 2. v odpovedi na presné podnety (Espinel, 2007). V polovici 70.r. sa začali objavovať uňho symtómy demencie. Jeho tvorba ustávala (Espinel, 2007). De Kooning počas najhoršieho obdobia svojej demencie, pravdepodobne zmiešanej etiológie – degeneratívnej a alkoholovej – v r.1980 namaľoval iba 3 obrazy, zatiaľ čo po intenzívnej liečbe v období r.1981 – 1986[74] až 254 (in: Guimón, 2004, s.27). Vytváral abstraktné formy na obrovských plátnach a ako sám vravel, tvoril, aby žil (Guimón, 2004, s.27-28).



Obr. 36

Willem de Kooning (1904 – 1997)

[74] Ukážky jeho prác z tohto obdobia možno nájsť na stránke galérie v New Yorku *L&M Arts* na adrese: http://www.lmgallery.com/exhibitions/2007_9_willem-de-kooning/#



Obr. 37 Willem de Kooning: Woman V *(1952-53). Olej na plátne. 154x114cm. National Gallery of Australia.*



Obr. 38 Willem de Kooning (*po r.1981) Majiteľ: Lee Stalsworth. Vystavené v L&M Arts, New York*

Jedna kazuistika (Drago et al., 2006) popisuje vplyv tzv. **demencie s Lewyho telieskami** na umeleckú tvorbu. Podľa analýzy ktorú previedli bolo možné predikovať rok (a teda datovanie, či postup choroby) iba podľa *reprezentačnej kvality* diela. Pri sledovaní série obrazov od r.1994 keď u umelca neboli ešte prítomné žiadne prejavy až do r.2002 keď zanechal tvorbu zistili, že všetky kvality (estetické i technické) s výnimkou *„novosti"* postupom času deteriovali. Predpokladajú že zachovaná schopnosť tvoriť nové obrazy súvisela s pomerne zachovanou funkciou frontálnych lalokov.

Z umeleckého hľadiska asi najzaujímavejšou z tejto skupiny chorôb je **frontotemporálna demencia** (FTD). Prototypnú formu s objavom cirkumskriptnej atrofie popísal prvý Arnold Pick a Alois Alzheimer následne popísal prítomnosť intracelulárnych inklúzií (Galariotis et al., 2005).V súčasnosti termín frontotemporálna demencia nahradil klinický pojem Pickovej choroby, ktorý bol viazaný na prítomnosť tzv. Pickových teliesok (Kertesz, 2003). Namiesto pojmu FTD sa zvykne používať i pojem FTLD (frontotemporálna lobárna degenerácia), ktorá zahŕňa tri klinické syndrómy popísané Nearym et al. (1998): 1. „frontotemporálna demencia" (FTD), 2. „progresívna nonfluentná afázia" (PNFA), 3. „sémantická demencia" (SD). Jej symptómy sú zviazané s anatomickou lokalizáciou postihnutých oblastí. Medzičasom bol uznaný i variant s koexistujúcou motorickou poruchou (FTD-MND). Progresívna supranukleárna obrna (PSP, progresívna pseudobulbárna paralýza, sy. Steele-Richardson-Olszewski) a kortikobazálna degenerácia (CBD) boli pôvodne popísané ako samostatné entity (Kertesz, Munoz, 2004), avšak sú v pozadí nálezu až 70% prípadov primárnej progresívnej afázie (Josephs et al., 2006). V súčasnosti predstavujú všetky uvedné vzájomne sa prekrývajúce klinické syndrómy súčasť tzv. Pickovho komplexu (Kertesz, 2003) a tvoria až 6-12% prípadov demencie (Kertesz, 2006). Pred 60. rokom života je FTD príčinou až polovice demencií (Graff-Radford & Woodruff, 2007). Z histopatologického hľadiska sa

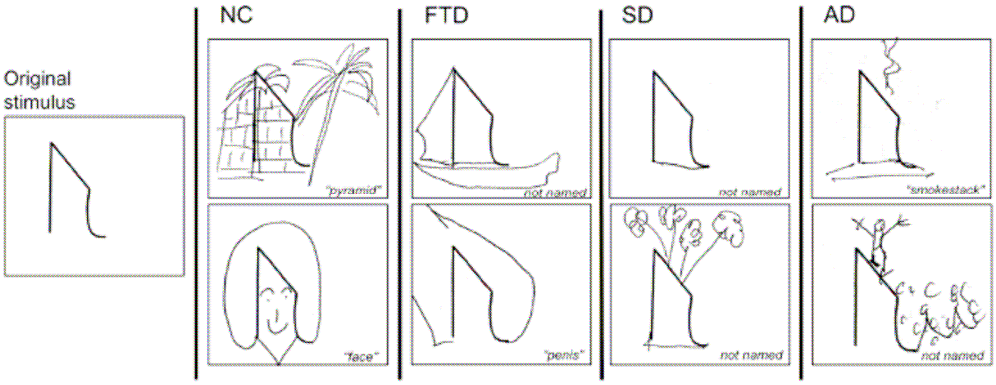
FTLD, CBD a PSP zvyknú označovať i ako „tauopatie“, pretože obsahujú inklúzie tau-proteínov (Sha et al., 2006). Najznámejšou a najčastejšou genetickou mutáciou spojenou s familiálnym prenosom je P301L mutácia génu pre proteín tau asociovaný s mikrotubulmi (MAPT), uložený na chromozóme 17, nazývaná tiež FTD s parkinsonizmom zviazaným s chromozómom 17 (FTDP-17) (Graff-Radford & Woodruff, 2007; Lladó et al., 2008). Napriek tomu najčastejším histopatologickým nálezom (36%) je ubiquitínová patológia (malé okrúhle ubiquitín-pozitívne intracytoplazmatické inklúzie v 2. vrstve neurónov) (Shi et al., 2005). Táto forma býva preto označovaná ako FTLD-U, a v jej pozadí je proteinopatia TDP-43, tento proteín tvorí hlavnú súčasť tau-negatívnych, ubiquitín pozitívnych inklúzií. Vo vzťahu k tejto proteínopatii existuje genotypová heterogenita. Zriedkavejšími formami sú demencie spojené s mutáciami génu pre proteín obsahujúci valozín (VCP) uloženého na 9p chromozóme (Cairns et al., 2007), a tzv. „neuronal-intermediate filament inclusion dementia“ (NIFID), ktorá bola zistená v štúdii Shi et al., 2005 spomedzi 67 správne diagnostikovaných pacientov iba u jedného. Druhým najčastejším nálezom (24%) je „demencia bez špecifického nálezu“ („dementia lacking distinctive histology, DLDH“) (Shi et al., 2005).

Na kognitívnej úrovni vykazujú pacienti s FTD oproti pacientom s AD relatívne zachované schopnosti elementárnej kresby a počtov (Mendez et al., 1996). Pacienti s FTD vykazujú majú viac behaviorálnych porúch, vykazujú viac apatie, disinhibície, eufórie a aberantného motického správania, ale sú menej depresívni ako pacienti s AD (Levy et al., 1996). V typickom prípade majú pacienti s FTD teda včasné behaviorálne zmeny s relatívne zachovanými kognitívnymi funkciami, frontálnou atrofiou a rozšírením Sylviovej ryhy na CT (Duara et al., 1999). Naproti tomu pacienti s AD majú pomerne skoré kognitívne zmeny, pomerne zachovanú osobnosť a správanie a na CT či MR atrofiu hipokampu a mediálneho temporálneho laloka, na SPECT či PET deficity v oblasti parietotemporálnej (Duara et al., 1999). To čo teda podstatne odlišuje tieto dve skupiny a pravdepodobne je zodpovedné za rozdiely vo výtvarnom prejave sú ušetrené parietálne laloky pri FTD, ktorých postihnutie pacientom s AD spôsobuje poruchy orientácie v priestore a narušenú vizuálne-konštrukčnú praxiu už v začiatkoch ochorenia (pozn. autora). Naproti tomu pacienti s FTD – behaviorálnym variantom i pacienti s primárnou progresívnou afáziou majú podstatne rýchlejší rečový úpadok v porovnaní s pacientmi s AD (Blair et al., 2007).

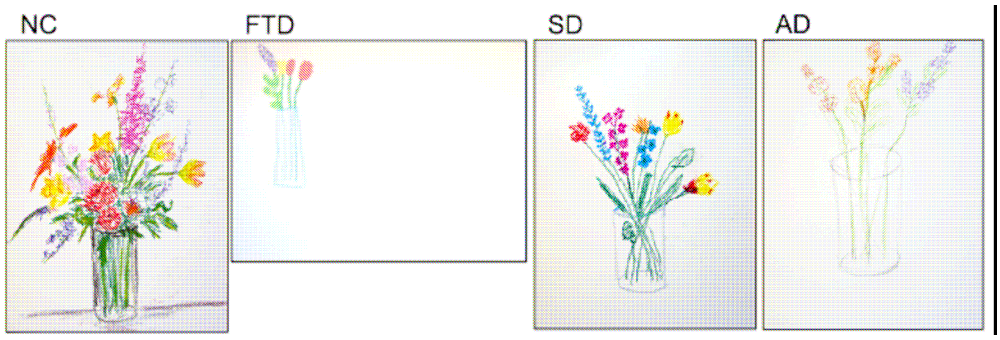
V r.1996 si Miller et al. všimli zvýšenej kreativity u týchto pacientov. V r.1998 publikovali štúdiu (Miller et al., 1998) skúmajúcu vizuálne schopnosti u všetkých 69 pacientov s FTD z Centra Alzheimerovej choroby Univerzity v Kalifornii, spomedzi ktorých sa piati stali umelcami v skorých štádiách demencie, pričom štyria z nich mali temporálny variant FTD s postihnutím anteriórnych častí temporálneho laloka a ušetrenou dorzolaterálnou prefrontálnou kôrou. Spolu našli medzi nimi 12 pacientov so zachovaným alebo objavivším sa hudobným či výtvarným talentom (pravda je že všetci títo pacienti boli premorbídne vysoko inteligentní, čo by mohlo napovedať že k dezinhibícii dochádza iba u vopred talentovaných) (Miller et al., 2000). Vo všeobecnosti sú maľby týchto pacientov realistické či surrealistické, bez podstatnejších symbolických či abstraktných prvkov (Miller & Hou, 2004). K práci pristupujú kompulzívnym spôsobom, a niekedy ich maľby sú mnoho krát opakované, s častým výskytom purpurovej, žltej či modrej farby (tamtiež). V súbore spomínaných 12-ich pacientov deviati mali popisované nejaké formy kompulzívneho správania (Miller et al., 2000). Podobne Mell, Howard a Miller (2003) informujú o prípade talentovanej umelkyne so syndrómom progresívnej afázie v súvislosti s FTD u ktorej s progresiou úpadku jazykových a exekutívnych schopností sa jej maľby stávali slobodnejšími a originálnejšími. Ich štúdia podporuje názor, že reč nie je potrebná, dokonca môže inhibovať niektoré typy vizuálnej kreativity. Celkom čerstvou je kazuistika Liu et al. (2009) 53 ročného pacienta s predchádzajúcou anamnézou bipolárnej poruchy, u ktorého sa neskôr objavili poruchy reči a správania charakteristické pre FTLD a napokon motorické symptómy svedčiace pre

amyotrofickú laterálnu sklerózu. Hoci nikdy predtým výtvarne netvoril, už v začiatkoch ochorenia sa uňho rozvinula kompulzívna potreba maľovať ktorá trvala až dokiaľ pre motorické poruchy nebol schopný udržať štetec. Pri pitve bola zistená ubiquitínová patológia s TDP43-pozitívnymi inklúziami a MND (motor neuron disease) patológia. Nie je to však pravidlom, iná kazuistika (Finney, Heilman, 2007) u jedného umelca s progresívnou nonfluentnou afáziou nezistila zlepšenie umeleckých schopností, jeho dielo bolo hodnotené v čase ako stabilné z hľadiska všetkých kvalít: znázornenie, estetika, finalizácia, iba v jednej – v novosti došlo k poklesu. Ide v zásade o opačný prípad ako u pacientky s Lewy-body demenciou, u ktorej iba kvalita novosti bola zachovaná pri deteriorácii technických i estetických kvalít (Drago et al., 2007). Pomerne nedávno bola publikovaná kazuistika autorov z Vilniusu poukazujúca na rýchly rozpad umeleckej kreativity pri frontotemporálnej demencii s inklúziami neuronálnych intermediálnych vlákien (NIFID) (Budrys et al., 2007). Kleiner-Fisman, Black a Lang (2003) popisujú prípad umelca u ktorého predpokladaná kortikobazálna degenerácia s pravostrannou cerebrálnou hemiatrofiou diagnostikovanou na MR viedla k alterácii úsudku a tvorby. V jeho diele boli okamžite rozpoznateľné kognitívne deficity – dezinhibícia, perseverácia, ľavostranný neglekt, a apatia.

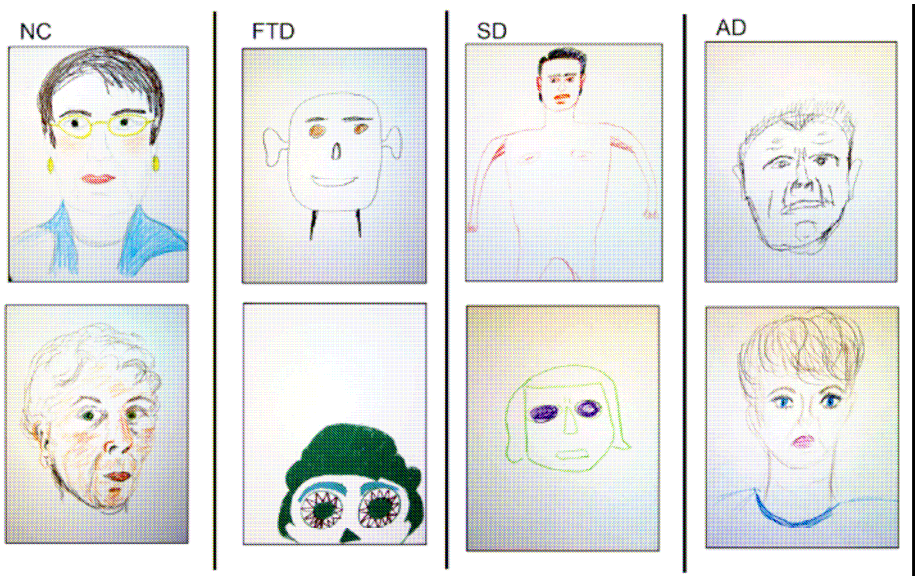
Španielski autori (Serrano et al., 2005) sa na príklade troch rôznych maliarov pokúšajú o porovnanie vplyvu odlišných degeneratívnych chorôb. Domnievajú sa, že zmeny pri AD sú dôsledkom vizuospaciálnych a konštrukčných postihnutí, a sú sprevádzajé nízkou produktivitou, zjednodušenými verziami predchádzajúcej tvorby a narušenou vizuo-spaciálnou organizáciou. Naproti tomu u primárnej progresívnej afázie (PPA) pozorujú nadmerne zjednodušené kresby so zachovaním priestorovej organizácie, bez narušenia umeleckých schopností, a u FTD zvýšenú umeleckú kreativitu, originalitu, slobodu, používanie intenzívnych farieb s perseverujúcim a repetitívnym kopírovaním podobných diel vlastnej produkcie. Celkom jedinečnou prácou s využitím semi-kvantitatívnych metód a s pozoruhodnými výsledkami je komparatívna štúdia Katherine Rankinovej a kol. (Rankin et al., 2007). V štúdii bolo porovnávaných 98 subjektov (18 AD, 9 FTD, 9 SD, 15 zdravých kontrol). Ich úlohou bolo vytvoriť 4 kresby – 1. zátišie s umelými kvetmi naživo, 2. miestnosť spamäti, 3. autoportrét zo zrkadla, 4. emócie ktoré práve prežívali. Pacienti sa vzájomne neodlišovali v teste všeobecných kognitívnych schopností (MMSE u pacientov v priemere od 22.00 do 22.63, u kontrol 29.64 bodov). Neboli zistené ani rozdiely v diskriminácii či preferencii farieb. V rôznom poradí ale vo všetkých skupinách boli najobľúbenejšími farbami purpurová, modrá, červená a zelená, najmenej obľúbenými boli žltá, oranžová a hnedá. V testoch neverbálnej kreativity najhoršie dopadli pacienti so sémantickou demenciou, potom FTD, a pacienti s AD sa nelíšili od kontrolných subjektov. Ak si uvedomíme že pre Alzheimerovu demenciu je typický skorší úpadok kognitívnych funkcií v porovnaní s FTD, pacienti sa asi nenachádzali v rovnako pokročilých štádiách (pozn. autora). Pri hodnotení kresieby pacientov s FTD i SD boli hodotené ako bizarnejšie, a vykazovali viac distorzií tváre ako kontroly. Práce pacientov s AD sa viac približovali kontrolnej skupine, avšak s limitovanejšou paletou farieb, menej detailami, menej usporiadanou kompozíciou a príležitostnou distorziou tvárí (Rankin et al., 2007).



Obr. 39 Príklady odpovedí probandov na položky vo obrazovom subteste Torranceovho testu kreatívneho myslenia (TTCT). Prevzaté z *Rankin et al., 2007, obr. 1, s.19.* (NC – zdravý kontrolný subjekt, FTD – subjekt s frontotemporálnou demenciou, SD – sématickou demenciou, AD – Alzheimerovou chorobou).

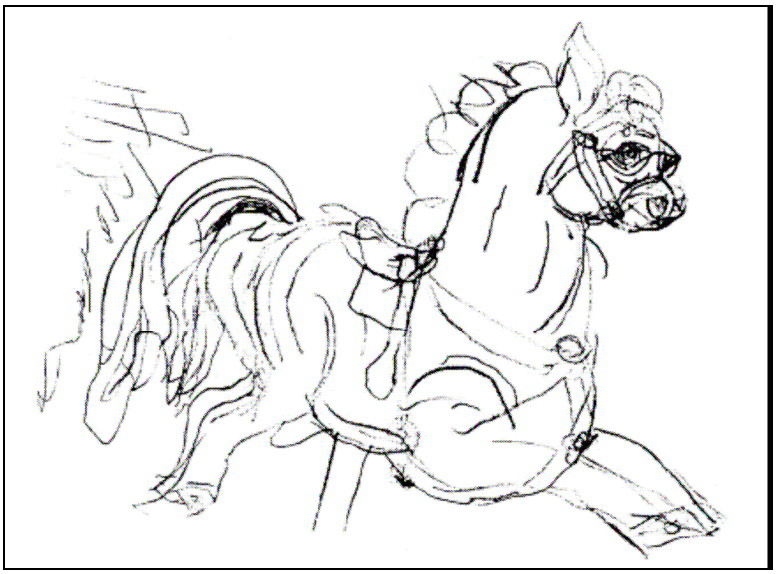


Obr. 40 Príklady kresby zátišia s umelými kvetmi. Prevzaté z *Rankin et al., 2007, obr. 1,2 s.20.* (NC – zdravý kontrolný subjekt, FTD – subjekt s frontotemporálnou demenciou, SD – sématickou demenciou, AD – Alzheimerovou chorobou).



Obr. 41 Príklady autoportrétov pacientov. Prevzaté z *Rankin et al., 2007, obr. 3, s.21.* (NC – zdravý kontrolný subjekt, FTD – subjekt s frontotemporálnou demenciou, SD – sématickou demenciou, AD – Alzheimerovou chorobou).

Popri FTD možno výnimočný talent sledovať i u **autizmu** (Gordon, 2005). Chatterjee (2004) sa odvoláva na výskumu Rimlanda a Feina (1988)[75], podľa ktorých asi 10% autistických detí majú zvláštne nadanie, v niektorých prípadoch výtvarné. Prvým detailne popísaným prípadom v literatúre je Nadia, o ktorej referoval Selfe (1977)[76]. Nadia už v útlom detstve postrádala sociálnu empatiu a nedokázala si vytvoriť kontakt s matkou. Vývin jazyka bol opozdený a jej reč bola často echolalická a ritualistická. Napriek tomu už ako 3 a pol ročná bola schopná kresliť kone v prespektíve. Jej kresliarske schopnosti nepredstavovali urýchlený vývin. Nikdy neprešla procesom vývinu kresby od schématických objektov k realistickej tvorbe. Jej schopnosti sa prejavili pomerne rýchlo a nemenili sa veľmi. Čiary kreslila mrštne, jej pohyby boli rýchle, pevné, bez zaváhania. Kreslila intenzívne, ale iba na niekoľko minút. Vytvárala iba kresby pozostávajúce z čiar, o farby nejavila záujem. Takisto bola ľahostajná k formátu papiera na ktorý kreslila. Začínala v rôznych častiach obrázku, a radšej než by mala veľkosť objektu prispôsobiť veľkosti obrázku, nakreslila napr. iba polovicu hlavy. Jej obľúbeným námetom boli kone a jazdci. Hoci jej kresby boli reprodukciami videných kresieb, nekopírovala ich. Nakreslila ich hocikedy o deň dva neskôr, a i keď kreslila naživo, počas kresby sa na objekt už nepozerala (in: Chattejee, 2004). Keď mala 7 rokov a 6 mesiacov začala navštevovať školu pre autistické deti, kde sa jej reč zlepšila (Gordon, 2005). Ako 9 ročná bola schopná povedať niekoľko jednoduchých viet a kreslila už iba zriedka. Jej kresby ľudí boli rozpoznateľné, čo nie je bežné ale už ani výnimočné pre tento vek (tamtiež).

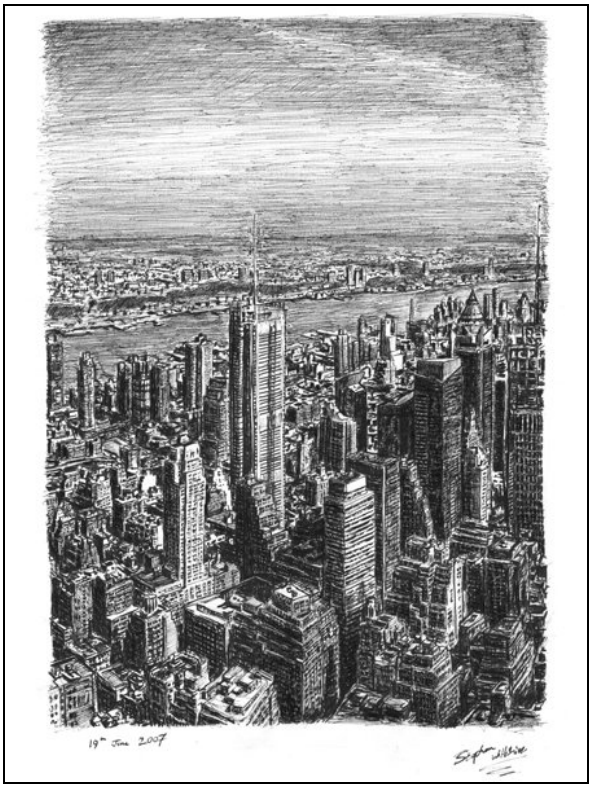


Obr. 42 Kresba Nadie, keď mala 3 roky a 5 mesiacov. *(Selfe, 1977, obr.1)*

[75] Rimland, B., Fein, D. (1988): *Special talents of autistic savants.* In: Obler, L., Fein, D. (eds.): *The exceptional brain*. New York, Guilford, s.474-492.
[76] Selfe, L. (1977): *Nadia. A case of extraordinary drawing ability in an autistic child.* New York. Academic Press.



Obr. 43 Kresba Nadie keď mala 5 rokov a 6 mesiacov *(Selfe, 1977, obr.24)*



Obr. 44 Steven Wiltshire, 2007

Iným známym prípadom je Steven Wiltshire (narodený v Londýne v r.1974)[77] ktorého opísal detailne neurológ Oliver Sacks (1995)[78]. Podobne i on bol zaujatý úzkym spektrom tém: kreslil autá a budovy. (Chatterjee, 2004). O´Connor a Hermelin (1991; 1998) predpokladajú že *obsedantné zaujatie* nejakou časťou okolia a *repetitívne správanie* sú v pozadí tzv. syndrómu „idiot-savant". Jestvujú i špekulácie, že podobná úroveň obsedantného zaujatia a kognitívny štýl pripomínajúci poruchy autistického spektra vykazujú i niektorí veľkí umelci a matematici (Pring, 2005). Hou et al. (2000) pri detailnom štúdiu šiestich prípadov takýchto výtvarných talentov, ktorí vykazovali známky pervazívnej vývinovej poruchy. Všetci šiesti vykazovali silnú preferenciu pre jediné médium a obmedzenú variáciu umeleckých tém. Niektoré autistické prvky prispeli k ich talentu, napríklad zameranie sa na detail, sklon k obradnému nutkavému opakovaniu, schopnosť zamerať sa na jeden záujem na úkor iných a intaktná pamäť a vizuospaciálne schopnosti. Autori predpokladajú ako anatomický substrát stratu funkcie ľavého temporálneho laloka so zvýšeným fungovaním posteriórneho neokortexu. Pring, Hermelin a Heavy (1995) na základe svojich pokusov predpokladajú že veľký výskyt tohto syndrómu u autistov môže byť spôsobené tzv. *slabou centrálnou koherenciou*, a že vo vzťahu k umeleckému talentu vo všeobecnosti môže byť schopnosť uvedomovania si jednotlivých častí ktoré konštituujú celok. Zistili u nich (Hermelin, Pring, Heavy, 1994) lepšie percepčne-motorické schopnosti pri analýze a resyntéze jednotlivých komponentov puzzle.

Medzi iné choroby spojené s vplyvom na tvorbu uvádza Chatterjee (2004) najmä **migrénu** a **epilepsiu**. Jedným z umelcov ktorý mohli byť inšpirovaný epileptickými záchvatmi bol Franco Magnani (1934 -)[79] ktorého priblížil v už spomínanom diele Oliver Sacks (1995). Po druhej svetovej vojne začal Magnani pracoval na talianskej riviére a neskôr sa usídlil v Kalifornii. Ako 31 ročný prekonal horúčnatý stav s pravdepodobným delíriom po ktorom sa osobnostne zmenil. Hoci roky nevidel naživo svoje rodné mesto, jeho zobrazenia sú mimoriadne realistické a živé (Chatterjee, 2004). Jeho maľby malého mestečka Pontito v Toskánsku odkiaľ pochádzal vynikajú živosťou detailov.



Obr. 45 Franco Magnani. *Panoráma Pontita* (obraz spamäti).

[77] http://www.stephenwiltshire.co.uk/
[78] Sacks, O. (1995): *Prodigies.* In: *An anthropologist on mars*. New York, Alfred A. Knopf, s.188-243.
[79] http://francomagnani.com/About.aspx



Obr.46 Franco Magnani. *Finestra spazzile.*

Zatiaľ čo Magnaniho obrazy sú vysoko realistické (s čím nemožno úplne súhlasiť porovnaj obraz Finestra spazzile) obrazy inšpirované migrenóznou aurou bývajú surrealistické. Typickým príkladom maliara s migrenóznymi aurami je Giorgio de Chirico, avšak Blanke a Landis (2003) nesúhlasia, a sú presvedčení, že pokiaľ jeho symptomatika bola neurologického pôvodu, potom mala skôr charakter temporálnej epilepsie. V nedávnej dobe popísali Podoll a Robinson (2000)[80] prípad súčasného írskeho maliara Ignatia Brennana, ktorý trpí migrenóznymi záchvatmi od svojich 11 rokov, sprevádzanými niekedy aj stratou zraku (Chatterjee, 2004). Celkom nedávno vyšlo dielo pod názvom *Migraine Art*[81] od týchto autorov. Ignatius Brennan je členom Veer North a jeho skoršie práce obsahujú mnoho symbolických či surrealistických prvkov, avšak práce v posledných rokoch sú zreteľne iné. Pozostávajú z čiar vytvorených nanášaním lepidla narýchlo, v snahe zachytiť pohyb objektu, obsahujú však už len minimum farby a v porovaní s predošlou tvorbou stratili ten dramatický expresívny výraz (pozn. autora). Guimón (2004, s.25) cituje kazuistiku autorov z Izeraela (Finkelstein et al., 1991)[82], v ktorej je popisovaný 27 ročný remeselník, mozaikár, pravák, ktorý počas záchvatov ľavostrannej fronto-temporálnej epileptickej aktivity prežíval pocity beznádejného unášania, niekedy so stavmi kompulzívneho kreslenia. Na SPECT bolo preukázané nízke vychytávanie ^{99}Tc-HMPAO v ľavej frontoparietálnej oblasti. Psychodiagnostické testy uňho potvrdili hypoaktivitu ľavého frontálneho laloka a preto sa uňho predpokladá deliberácia pravostranných vizuo-spaciálnych aktivít.

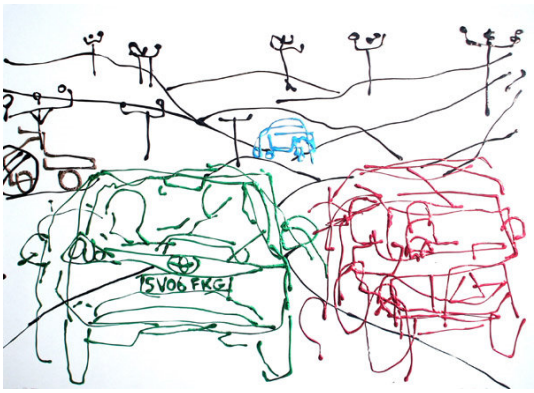
[80] Podoll, K., Robinson, D. (2000): Migraine experiences as artistic inspiration in a contemporary artist. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 93, 5, s.263-265.
[81] Podoll, K., Robinson, D. (2008): Migraine Art (foreword by Oliver Sacks). North Atlantic Books, 400s. Viac na adrese: http://www.migraine-aura.org/content/e24966/index_en.html
[82] Finkelstein, Y., Vardi, J., Hod, I. (1991): Impulsive artistic creativity as as presentation of transient cognitive alterations. *Behav. Med*., 17, 2, s.91-94.



Obr. 47 J.J. Ignatius Brennan:
Always look on the bright side of life: No. 1. (1993).



Obr. 48 J.J. Ignatius Brennan:
Migraine Man Goes to Pieces (1992).



Obr. 49 J.J. Ignatius Brennan:
Driving in Shetland 10/07 1C. Lep a syntetická hmota na papieri (2008).

Anatomické modely kreativity.

Objavenie sa umeleckého „de novo“ talentu bolo zaznamenané v súvislosti s frontotemporálnou demenciou (pozri vyššie), epilepsiou, subarachnoidálnym krvácaním a Parkinsonovou chorobu (Pollak et al., 2007; Sellal & Musachio, 2008), nezabúdajme však ani na autizmus (Gordon, 2005; Chatterjee, 2004). Mechanizmus, ktorým sa vysvetľuje tento fenomén, sa nazvýa paradoxná funkčná facilitácia (Gordon, 2005). Tento pojem zaviedla Narinder Kapurová (1996) a odlišuje dve formy: 1. prípady keď poškodenie intaktného mozgového tkaniva normalizuje predchádzajúcu abnormálnu či subnormnú úroveň funkcie, 2. prípady keď subjekt s patológiou nervového systému alebo senzorickou poruchou je v špecifickej úlohe lepší ako kontrolný subjekt (Kapur, 1996). Za typický príklad považuje tzv. *„Spragueov efekt“*. Sprague v r.1966[83] pozoroval funkčnú facilitáciu u mačiek kde ľavostranná hemianopia v dôsledku odstránenia pravostranného temporookcipitálneho kortexu bola paradoxne následovaná normálnymi odpoveďami v ľavom zornom poli po zničení ľavého colliculus superior. Podobný výsledok bol dosiahnutý komisurotómiou medzi oboma kolikulmi. Počiatočnú hemianopiu si vysvetľoval inhibičným účinkom kontralaterálneho kolikulu na kolikulus na strane poškodenej mozgovej kôry (in: Kapur, 1996). Výsledky boli odvtedy potvrdené i inými autormi, a stali sa na podnet Posnera a Rafala (1987)[84] podkladom pre sčasti úspešnú liečbu ľavostranného neglektu dočasným zalepením pravého oka Butterom a Kirschom (1992)[85]. Podbne Vuilleumier et al. (1996)[86] referovali o prípade ústupu ľavostranného neglektu ktorý bol spôsobeý pravostranným parietálnym infarktom ďalšou léziou ktorá postihla ľavé frontálne okohybné pole. Tieto nálezy zdôrazňujú vplyv inhibičných a excitačných procesov, ich anatomická lokalizácia v súvislosti s tvorbou umenia však už nie je taká jednoznačná.

Tradične za sídlo umenia je považovaná pravá hemisféra, zatiaľ čo ľavá má na tvorbu inhibičný účinok (Serrano et al., 2005). Tento ***model hemisférickej lateralizácie*** vznikol na podklade štúdií o funkčnej lateralizácii mozgu v 1970-ych rokoch, ktoré boli uvedné už v úvode kapitoly (Flaherty, 2005). Avšak už Kaczmarek (1991) upozorňoval nielen na pravo-ľavú orientáciu ale i význam anteriórnych a posteriórnych oblastí mozgu. Alice Flahertyová (2005) prináša tzv. ***trojfaktorový model***, v ktorom, ako sama vraví, neobracia pôvodné predstavy „naruby“, ale o 90° a tvrdí, že dôležitejšie ako ľavá versus pravá hemisféra sú vzájomne inhibičné kortiko-kortikálne spoje medzi frontálnymi a temporálnymi lalokmi, a pridáva ešte význam limbického systému, ktorého transmisia je zabezpečovaná prevažne dopaminergicky.

Význam ľavostranných temporálnych lalokov dokumentuje napr. už spomenutá Finkelsteinova kazuistika (1991), a takisto prípad dvanástich umelcov s diagnózou frontotemporálnej demencie (Miller et al., 2000). Opierajúc sa o výskumy iných autorov (Gyulai et al, 1997; Small et al., 1998) uvádza Flahertyová že u manických pacientov je v kľudovom stave prítomný nárast v SPECT signále v prednej temporálnej oblasti vpravo a pokles EEG aktivity v spodnej temporálnej oblasti vľavo. Temporálne lézie, zvlášť vpravo,

[83] Sprague, J.M. (1966): Interaction of cortex and superior colliculus in mediation of visually guided behavior in the cat. *Science,* 153, s.1544-1547.

[84] Posner, M.I., Rafal, R.D. (1987): *Cognitive theories of attention and the rehabilitation of attentional deficits.* In: Meier, M.J., Benton, A.L., Diller, L. (eds.): *Neuropsychological rehabilitation.* Edinburgh, Churchill Livingstone, s.182-201.

[85] Butter, C.M., Kirsch, N. (1992): Combined and separate effects of eye patching and visual stimulation on unilateral neglect following stroke. *Arch Phys Med Rehabil,* 73, s.1133-1139.

[86] Vuilleumier, P., Hester, D., Assal, G., Regli, F (1996): Unilateral spatial neglect recovery after sequential strokes. *Neurology*, 46, s.184-189.

sú najčastejšie spomedzi poškodení schopné zapríčiniť mániu (Braun et al., 1999)[87]. Bipolárna afektívna porucha je navyše najčastejšie spojená s ľavostranným alebo bilaterálnym zväčšením amygdaly (Haldane, Frangou, 2004)[88].

Význam frontálnych lalokov zasa podtrhuje zistenie, že liečená depresia je spojená s normalizáciou ich funkcie (Goldapple et al., 2004)[89]. Existujú i predbežné zistenia že rTMS (repetitívna transkraniálna magnetická stimulácia) v oblasti na frontálnymi lalokmi môže zvyšovať kreativitu u normálnych jedincov počas kreslenia i písania (Snyder, 2004)[90].

Tretím faktorom je limbický systém, ktorého význam v tvorbe nie je nikde spochybňovaný. Flahertyovej teória je však prvá ktorá sa pokúša o syntézu poznatkov i z tejto oblasti. Predpokladá dopaminergnú moduláciu, pričom je známa úloha dopaminergného systému v správaní zameranom na odmenu (od gamblingu cez kokaínovú závislosť až k ohodnocovaniu krásy tvárí a hudby - Aharon et al., 2001; Breiter et al., 2001[91]), a známy je vplyv dopamínu i na dimeziu „vyhľadávania nového“ (novelty-seeking behaviour) a naproti tomu obavy, že antipsychotiká potláčajú kreativitu. Existujú tiež správy, že hlboká mozgová stimulácia v blízkosti ncl. accumbens zvyšuje následne u pacientov kreativitu (Gabriels et al., 2003)[92].

Vo svojom modeli nahrádza pojem kreativity pojmom *„creative drive“* (kreatívny tlak, pudenie), ktorý jednoduchším a uchopiteľnejším fenoménom, a vzťahuje sa k takým javom ako je napr. pudenie ku komunikácii. Svoj model považuje Flahertyová (2005) za zjednodušený, jednak i preto že nediferencuje bližšie význam jednotlivých subštruktúr (orbitofrontálny, mediálny, dorzolaterálny prefrontálny kortex atpod.).

Význam dopamínergnej kontroly ale i význam ľavo-pravej osi potvrdzuje i štúdia Valerie Dragovej a kol. (2008b) ktorá skúmala kreativitu u pacientov s Parkinsonovou chorobou v závislosti od strany nástupu ochorenia. Zistila že pacienti s pravostranným začiatkom ochorenia majú pokles vo verbálnej aktivite, ktorý sa ale nezdá byť v súvislosti s poklesom fluencie. Táto autorka prináša spoločne s kolektívom (Drago et al., 2008a) ešte zreteľnejší prípad vplyvu dopamínergnej stimulácie, keď pomocou manipluácie s hĺbkovou mozgovou stimuláciou zavedenou do oblasti ľavého subtalamického jadra (STN) u jednej umelkyne zistili, že ľavostranná STN hlbková mozgová stimulácia redukuje kreativitu, i ohodnocovanie umenia. Predpokladajú pri nej stimuláciu ľavej hemisféry ktorá recipročne deaktivuje pravú hemisféru. Zdá sa teda nevyhnutné, že budúce modely budú musieť sa pokúsiť integrovať pôvodné „ľavo-pravé“ predstavy s konceptom Flahertyovej (2005). Rozodne však, budú musieť akceptovať účasť oboch hemisfér na procese tvorby, a takisto „predo-zadnú“ (s účasťou parietálneho laloka).

[87] Braun, C.M., Larocque, C., Daigneault, S., Montour-Proulx, I. (1999): Mania, pseudomania, depression, and pseudodepression resulting from focal unilateral cortical lesions. *Neuropsychiatry Neuropsychol Behav Neurol*, 12, s.35-51.

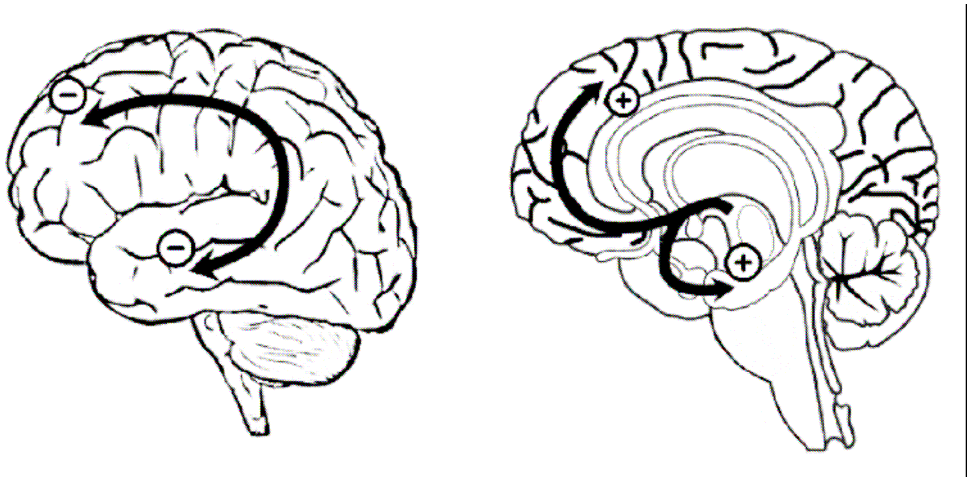
[88] Haldane, M., Frangou, S. (2004): New insights help define the pathophysiology of bipolar affective disorder: neuroimagining and neuropathology findings. *Prog Neuropsychopharmacol Biol Psychiatry*, 28, s.943-960.

[89] Goldapple, K., Segal, Z., Garson, C, Lau, M., Bieling, P., Kennedy, S., Mayberg, H. (2004): Modulation of cortical-limbic pathways in major depression: treatment-specific effects of cognitive behavior therapy. *Arch Gen Psychiatry*, 61, s. 34-41.

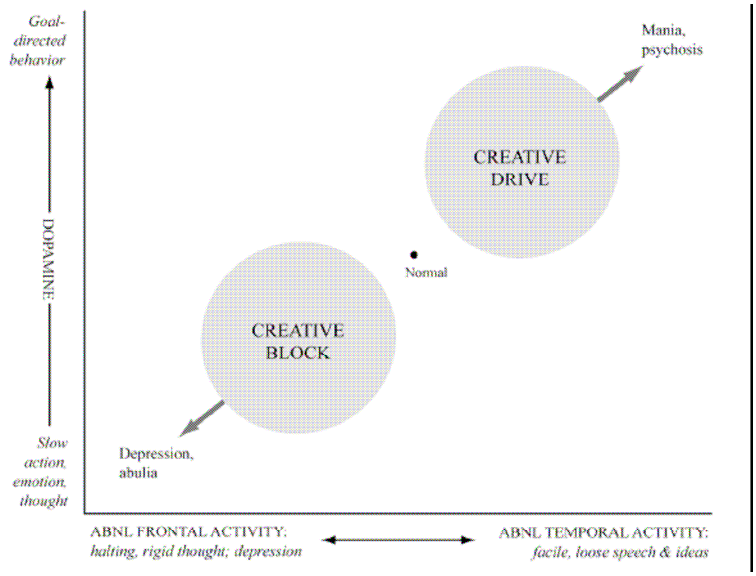
[90] Snyder, A., Bossomaier, T., Mitchell, D.J. (2004): Concept formation: „object“ attributes dynamically inhibited from conscious awareness. *J Integr Neurosci*, 3, s.31-46.

[91] Breiter, H.C., Aharon, I., Kahneman, D., Dale, A., Shizgal, P. (2001): Functional imagining of neural responses to expectancy and experience of menetary gains and losses. Neuron, 30, s.619-639.

[92] Gabriels, L., Cosyns, P., Nuttin, B., Demeulemeester, H., Gybels, J. (2003): Deep brain stimulation for treatment-refractory obsessive-compulsive disroder: Psycopathological and neuropsychological outcome in three cases. Acta Psychiatr Scand, 107, s.275-282.



Obr. 50 Flaherthyovej (2005) anatomický trojdimenzionálny model kreatívneho tlaku, s hlavnou účasťou kortikokortikálnych spojov medzi frontálnym a temporálnym lalokom (vľavo), a dopamínergné projekcie limbického systému do frontálnej a temporálnej kôry (vpravo) – pozn.: komentár autora.



Obr. 51 Flaherthyovej (2005) anatomický trojdimenzionálny model kreatívneho tlaku v zjednodušenej dvojdimezionálnej podobe. Znížená aktivita frontálneho laloka je spojená s kreatívnym blokom, podoporená blokádou dopamínu. Abnormálna aktivita temporálnych lalokov sa často spája s kreatívnym tlakom, podobne i zvýšený výdaj dopamínu, ktoré sú súčasťou mánickej psychózy. (pozn.: komentár autora).

Rodové rozdiely, úloha ľaváctva

Témam okolo rasových a rodových rozdielov sa v súčasnoti snažíme skôr vyhýbať. Napriek tomu, jestvujú údaje z literatúry o miernych rozdieloch medzi rasami, i pohlaviami. Kaufman a Sternberg (2006, s.26) uvádzajú jednu nepublikovanú štúdiu Baera (mala by byť publikovaná v treťom zväzku *Handbook of Creativity* autorov Runco a Pritzker), ktorá porovnávala 80 štúdií, z ktorých dve tretiny zistili vyššiu kreativitu u žien, jedna tretina u mužov. Okrem niektorých menších rozdielov – vyššia agresivita v tvorivosti u mužov, lepšie skóre pre divergentné myslenie u žien – uvádzajú títo autori niektoré práce, ktoré

poukazujú na vyššiu schopnosť mentálnej rotácie u mužov (Masters & Sanders, 1993)[93] a vyššie skóre žien vo verbálnych testoch (Hedges & Nowell, 1995)[94]. Kreativita je navyše zakomponovaná v niektorých teóriách inteligencie (Kaufaman & Sternberg, 2006, s.27). Hoci, ako upozorňuje Andreasenová v prelomovej štúdii v oblasti výskumu kreativity (Andreasen, 1987), inteligencia a kreativita sú nezávislé mentálne schopnosti. Takisto existujú údaje o vyššom výskyte ľaváctva u umelcov, čo potvrdili nedávno i Pretti a Vellante (2007) z Talianska, ktorí porovnávali 80 tvorivých umelcov s kontrolnou skupinou. Lanthony skúmal pomocou rôznych metód diela 1640 výtvarných umelcov, pričom v histórii výtvarného umenia existuje spolu 95 údajných ľavákov, čo by znamenalo iba 5% (Lanthony, 2005, s.20). V skutočnosti, môže výskumom šrafovania potvrdiť z celého súboru iba 34 ľavákov (s.151) a presvedčenia o ľaváctve nazýva legendou.

Experimentálny výskum kreativity

Experimentálny výskum sa opiera najmä o porovanávanie rôznych súborov zdravých a kreatívnych osôb s použitím najrôznejších neurofyziologických metód (EEG, fMRI, PET) (Fink et al., 2007) najčastejšie v korelácii s parametrami meranými pomocou tzv. testov kreativity.

Testy kreativity

Nezastúpiteľnú úlohu v štúdiu kreativity hrajú štandardizované posudzovacie inštrumenty. Runco (1999) podáva na niekoľkých stranách podrobný prehľad hlavných testov, dotazníkov a posudzovacích škál kreativity. V zjednodušenej podobe sú prezentované na stránkach Indiana University[95] následovne:

1. testy divergentného myslenia: Guilfordova úloha alternatívnych použití (1967), Wallasov a Koganov test (1965), Torranceov test kreatívneho myslenia (1974).
2. testy konvergentného myslenia
3. umelecké posudzovacie metódy: Barron-Welsh Art Scale (BWAS)
4. samoposudzovacie metódy: Khatena-Torrance Creative Perception Inventory, NEO-PI-R (Revised NEO Personality Inventory), Gough Personality Scale atď.
5. iné (užívané na hodnotenie detí rodičom atď.)

EEG a zobrazovacie metódy

Ruskí autori Bazanova & Aftanas (2007) zistili na základe výskumu 98 zdavých mužov, pravákov s použitím Torrancovho testu, že jednotlivé parametre alfa-aktivity môžu slúžiť ako individuálne prediktory fluencie, plasticity a originality pri neverbálnej kreativite. Podľa slovinských autorov Jausovec & Jausovec (2000), ktorí skúmali EEG aktivitu počas výkonu komplexných mentálnych procesov, s úrovňou kreativity potrebnou na riešenie problémov korelovala koherencia, zatiaľ čo amplitúda najmä s formou prezentácie problému (obrázková/verbálna). Navyše, v alfa aktivite zistili funkčnú nezávislosť nižšieho (7.9-10.0Hz) a vyššieho (10.1-12.9Hz) pásma, ktoré sa líšili v amplitúde i koherencii. Naproti tomu, v samotnom procese neverbálnej kreativity (počas výkonu úloh podľa štandardizovanej Torranceovej techniky) absentujú podstatné EEG zmeny, podľa čoho ďalší ruskí autori predpokladajú, že je spojený so stacionárnym, nedynamickým funkčným stavom mozgu

[93] Masters, M.S., Sanders, B. (1993): Is the genetic difference in mental rotation disappearing? *Behavioral Genetics*, 23, s.337-341.
[94] Hedges, I.V., Nowell, A. (1995): Sex differences in mental test scores, variability, and numbrs of high-scoring individuals. *Science*, 269, s.41-45.
[95] http://www.indiana.edu/~bobweb/Handout/cretv_6.html

(Zakharchenko, Sviderskaia, 2008). Existuje i štúdia porovnávajúca vizuálnu aktivitu (tvorba obrazcov z jednoduchých elementov – pravých uhlov a oblých čiar) u profesionálov (23 študentov fakulty grafických umení) a neprofesionálov (39 kontrolných subjektov) (Sviderskaya et al. 2006). Počet prvkov z ktorých tvorili obrazce sa v štyroch úlohách zvyšoval (zo 4-7, ktoré je možné ešte vedome analyzovať, na 8-16, ktoré už túto možnosť prekračujú). Rozdiel medzi skupinami bol zistený rovnako pri priestorovom „rozhodení" biopotenciálov (nelineárne procesy), ktoré sa objavovali pri väčšom počte analyzovaných prvkov, a to výraznejšie u profesionálov v predných oblastiach pravej hemisféry, ako i pri priestorovej synchronizácii biopotenciálov (lineárne procesy) – ktorá sa objavila v skupine neprofesionálov v zadných častiach pravej hemisféry. Zistené rozdiely boli i v koherencii a spektrálnej amplitúde. Autori z toho usudzujú, že skúsenosť s vizuálnou predstavivosťou má za následok komplexnejší neurodynamický proces počas aktivity, s nelineárnymi procesmi a množstvom EEG rozonančných systémov v rôznych frekvenciách (Sviderskaya et al., 2006).

Aktivitu jednotlivých častí mozgu je možné merať i nepariamo pomocou zmien regionálneho prietoku krvi (rCBF, regional cerbral blood flow). Štúdie Carlssona et al. (2008) i Chávez-Eakle et al. (2007) poukazujú na bilaterálnu účasť v procese kreativity, pričom u kreatívnych osôb sú v špecifických oblastiach vyššie krvné prietoky, čo predpokladá existenciu špecifickej neurálnej siete (Chávez-Eakle et al., 2007).

Kreativita a hypnóza

Jackson a Gorassini (1989) uvádzajú že v hypnotickom stave je obrazovo-priestorová kreativita u vysoko- i nízko-sugestibilných osôb vyššia. Autori zo Severnej Dakoty (Concil et al., 2007) došli v nedávnej dobe k podobnému výsledku, keď zistili že hypnotická procedúra proti kontrolnej „motivačnej" procedúre mala signifikantne väčší vplyv na kreativitu v kresbe. V súvislosti so sugestibilitou je zaujímavé aj už skoršie zistenie kolektívu autorov z Výskumného centra závislostí v Buffale, New York, (Lapp et al., 1994) že na kreativitu pri požívaní alkoholu má vplyv skôr sugestívny účinok. Porovnávali skupinu ktorá požila alkohol oproti placebu, pričom neboli zistené žiadne farmakologické účinky alkoholu na kreatívne kombinácie sledovaných subjektov, ktorí mali za úlohu tvorivo kombinovať obrázky divých kvetov. Avšak, novosť a štrukturálne rekombinácie vytvorených zoskupení boli výraznejšie v skupine ktorá si myslela že požila alkohol, bez ohľadu na to či áno, či nie. Téma alkoholu je bližšie uvedná v stati o psychopatológii.

4.2.3.3 Kreativita a psychológia

Dlho bola psychológia dominujúcim odborom v oblasti štúdia kreativity. Nazhromaždila úctyhodné množstvo poznatkov a predstáv. Pre záujemcov o podrobnejšie štúdium odkazujem na nižšie uvedné zdroje[96] [97] [98] [99] [100]. Medzi psychologickými komponentmi kreativity sú: kognitívne procesy, nálada, motivácia a osobnostné črty (Janka, 2006). Takisto podľa Guimóna (2004) psychológia tradične skúmala vzťah kreativity s premennými ako je inteligencia, kognícia/osobnosť, moment inšpirácie. Na úvod niekoľko príkladov chápania pojmu kreativita:

[96] Kaufman, J.C., Sternberg, R.J. (2006): *The international handbook of creativity.* Cambridgne University Press, 526s.
[97] Pritzker, S.R., Runco M.A. (1999): *Encyclopedia of creativity, vol. 1-2*. Academic Press, Elsevier, 1663s.
[98] Glover, J.A., Ronning, R.R., Reynolds, C.R. (1989): *Handbook of creativity. Perspectives on individual differences.* Springer, 470s.
[99] Runco, M.A. (1997): *The creativity research handbook*. Hampton Press, 337s.
[100] Boden, M.A. (1996): *Dimensions of creativity*. MIT Press, 243s.

Schuster (2006) nepovažuje kreativitu za jednotlivý osobnostný rys, ale za súbor rysov. Základnými prvkami konceptu kreativity podľa neho sú: inteligencia, intenzívny záujem, vedomosti, originalita (nápady), tvorivý inštinkt, non-konformita, odvaha, a vytrvalosť.

Janka (2006) je stručnejší a radí medzi základné prvky umeleckej (a inej) kreativity:

1. technicko-odborné zručnosti a vedomosti,
2. zvláštny talent a schopnosti,
3. odhodlanie (chcenie) alebo motiváciu.

Pri chýbaní niektorej z týchto zložiek je kreativita parciálne realizovaná ako 1. juvenilného, 2. frustrovaného alebo 3. zanedbaného typu (Janka, 2006).

Hárdi (2006) je presvedčený že vizuálna kreativita pozostáva z nasledujúcich zložiek: 1. originalita, 2. senzitivita, 3. zvláštny talent, ako i 4. hlbšie dynamizmy ľudskej osobnosti: sublimácia, reparačne-kompenzačné mechanizmy a mentalizácia. Explicitne uvádza že ku kreativite by sa malo pristupovať holisticky a vedomým i nevedomým mechanizmom prisudzuje vitálnu úlohu. Výskumy sa líšia v tom, ktorú z týchto zložiek oslovujú najviac.

Podľa psychológa E.P. Torranca[101] (in: Štofko, 2007, s.275) **tvorivý proces** obsahuje:

1. *fluenciu* (schopnosť produkovať veľký počet myšlienok a nápadov);
2. *flexibilitu* (schopnosť pružne prispôsobiť rozmanité témy, techniky, postupy aktuálnym okolnostiam a stratégiám);
3. *originalitu* (schopnosť vytvárať jedinečné riešenia) a
4. *elaboráciu* (schopnosť dopracovať, precizovať, detailizovať tvorivý nápad alebo konečný produkt)

Štofko (2007, s.276) ďalej uvádza, že tvorivé myslenie prebieha optimálne vďaka *heuristickým metódam*, ktoré umožňujú redukovať **náhodné** hľadanie na minimum. Schéma heuristického riešenia problému vychádza napr. z takýchto otázok, nápadov a riešení: 1. v čom je problém, 2. čo chcem dosiahnuť, 3. čo na to potrebujem vedieť, 4. ako môžem riešiť problém, atď. Dôležitými zložkami tvorivého myslenia sú podľa neho: *inšpirácia, improvizácia, invencia* a *inovácia*. Na tvorivosti sa podieľajú psychické procesy *imaginácie, experimentovania, humoru* a *vhľadu* (Štofko, 2007, s.276).

Jednotlivé psychologické smery približuje Guimón (2004, s.16-19) následovne:

Behavioristické prístupy nepripúšťajú pojmy inšpirácie a improvizácie, možno ich ilustrovať Skinnerovou poznámkou (1953): „Maliar natiera farbu na plátno a je, alebo nie je, výsledkami posilňovaný. Ak je, pokračuje v maľovaní“ (in: Guimón, 2004, s.16).

Asocianizmus predpokladá, že kreativita vyžaduje spájanie často odlišných konceptov. Rothenberg (1990)[102] s pomocou slovného asociačného testu skúmal kreatívne osoby (nositeľov Nobelovej ceny a Pulitzerovej ceny) a zistil že ich črtou je schopnosť myslieť na niekoľko odlišných vecí naraz (Guimón, 2004, s.17). Podľa druhu myslenia ich rozdelil do dvoch typov: *1. „janusiánske myslenie“* - typ nazvaný podľa boha Janusa, boha o dvoch tvárach, spočíva v umožnení koexistencie dvoch myšlienok ktoré majú opačný charakter, pričom subjekt je schopný uznať validitu a pravdivosť oboch súčasne; *2. „homospaciálne myslenie“* - typ mysle ktorý umožňuje prijať koexistenciu dvoch alebo viacerých odlišných entít v jednom psychickom priestore (Rothenberg, 1976). Rothenberg vykonal postupne 4 experimenty v ktorých simuloval homospaciálny proces, v prvom za účasti 43 a druhom 46 spisovateľov a v ďalších dvoch za účasti 43 a 39 umelcov (Rothenberg, 1988). Tretí výskum (Rotheberg, 1981) spočíval v náhodnom rozdelení umelcov do dvoch skupín, pričom každej z nich boli predstavené tri série fotografií, kontrolnej skupine

[101] Ellis Paul Torrance (1915-2003) – americký psychológ, http://en.wikipedia.org/wiki/Ellis_Paul_Torrance

[102] Rothenberg, A. (1990): *Creativity and madness: New Findings and old stereotypes.* Baltimore and London, John Hopkins (in: Guimón, 2004, s.17 a 207)

prezentované projektorom na plátno v pároch vedľa seba, experimentálnej skupine ako superponované obrazy. Cieľom probandov bolo vytvoriť kresbu inšpirovanú každou z troch prezentovaných dvojíc obrázkov. Výsledné kresby bolo hodnotené nezávisle dvoma medzinárodne uznávanými umelcami. Práce experimentálnej skupiny boli hodnotené ako viac kreatívne ($p<0,05$) (Rothenber, 1981). Hoci počas skoršieho detstva existujú prekurzory k vývinu kreativity, motivácia i kapacita tvoriť sa objavujú podľa Rothenberga (1990) prvý krát v období adolescencie. Dôležité faktory motivácie pochádzajú z adolescentných konfliktov a vývinových úloh, ako napríklad popud k vyriešeniu a konsolidovaniu záležitostí vo vzťahu k identite, návrat oidipálnych konfliktov, pudenie k autonómii a nezávislosti. Tlaky smerujúce k autonómii a nezávislosti poskytujú motivačný a afektívny substrát pre vývin homospaciálneho a janusiánskeho procesu. Homospaciálny proces podľa Rothenberga (1990) teda vyvstáva z kolísavých a paralelných zážitkov autonómie (alebo separácie) a spojenia. Janusiánsky proces podľa neho vyvstáva zo zážitkov rebelujúceho opozičníctva a intenzívnej emočnej ambivalencie (Rothenberg, 1990).

Z hľadiska **kongitívneho** štýlu známe sú práce Guilforda[103] (1950),[104] ktorý predpokladal, že kreatívna myseľ je častejšie spojená s tzv. *divergentným typom* myslenia (Guimón, 2004, s.18). Podobne Michael Kirton (1976) (Guimón, 2004, s.18; Martinsen & Kaufmann, 1999) identifikoval dva typy kreatívnych ľudí: *„adaptátorov“*, ktorí dosahujú cieľ prijatím známych teoretických východísk cez hľadanie alternatív; a *„inovátorov“*, ktorí okamžite hľadajú nekonvenčné riešenia. Edward De Bono (1987)[105] zasa hovorí o tzv. *„laterálnej“ mysli*, ktorá by umožňovala kreativitu technikami stimulácie a facilitovala možnosti divergentného myslenia. De Bono odlišuje v myslení prvé štádium kde svet vnímame, a druhé, kde pozorovania hodnotíme. „Laterálna“ myseľ by zvyšovala produktivitu v prvej fáze. Problém divergentného myslenia, a jej praktickej aplikácie vo forme brainstormingov, však spočíva v tom, že istá miera logického posudzovania naopak kreativitu zvyšuje a takisto existujú typy s konvergentným myslením, ktoré sú vysoko kreatívne. Všetky uvedené atribúty sa ale vzťahujú k rýchlosti, novosti, originalite kreativity. Okrem toho tu však existujú ešte faktory emočné (Guimón, 2004, s.19). Navyše, kognitívne faktory sa zvyknú kombinovať s faktormi osobnosti. Andreasenová (1996, s.5) uvádza nasledujúce *osobnostné charakteristiky* kreatívneho jedinca: dobrodružnosť, rebelstvo, individualizmus, senzitivitu, hravosť, simplicitu (prostota), vytrvalosť. Kreatívni jedinci majú tendenciu sa zapojiť do exploratívneho správania, ktoré môže posúvať hranice spoločenských konvencií (Andreasen, 1996, s.4). Medzi *kognitívne charakteristiky* radí: nedostatok prekoncepcií (alebo hraníc ega), intelektuálnu otvorenosť, intenzívnu zvedavosť, intenzívnu koncentráciu, obsedantnosť, perfekcionizmus a vysokú úroveň energie. Tieto kognitívne črty vysvetľujú mnoho z osobnostných charakteristík tvorivých jedincov, rovnako ako ich sklon ku kolísaniu nálad (Andreasen, 1996, s.5). Gioacchino Rossini (1792-1868) zložil do 37-eho roku svojho života 39 opier a žil ešte ďalších temer 40 bez toho aby zložil čo len jednu ďalšiu (Janka, 2004). Sternberg[106] uvádza podobných 6 osobitostí spojených s kreativitou jedinca: absencia konvenčných pohľadov, schopnosť spájať vzdialené myšlienky, schopnosť prijímať rozhodnutia, duševná ohybnosť pred vzdaním sa bezvýchodiskovosti, vysoká úroveň motivácie, schopnosť nesledovať slepo „oficiálne“ vedomosti (in: Guimón, 2004, s.10).

Chápanie vzťahu **osobnosti** a kreativity sa vyvíjal spoločne so vývojom teórií osobnosti v psychológii. Historicky asi najznámejšou je asociácia medzi kreativitou a tzv.

[103] Joy Paul Guilford (1897-1987) – americký psychológ
[104] Guilford, J.P. (1950): Creativity. *American Psychologist*, 5, 444-454. (in: Guimón, 2004, s.18 a 202)
[105] De Bono, E. (1987): *The Bono´s Thinking Course*. London, Ariel Books/BBC. (in: Guimón, 2004, s.18 a 200)
[106] Sternberg, R, Lubart, T.I. (1993): Investing in creativity. *Psychological Inquiry*, 4, (3), s.229-232

schizotypiou/psychoticizmom podľa Eysenckovej[107] teórie osobnosti (in: Guimón, 2004, s.10). Pogády et al. (1993, s.34) upozorňujú, že psychoticizmus ako dimenzia osobnosti nie je totožný s psychózou – čo je nozologická kategória. Vysoké skóre však značí, že ide o človeka samotárskeho, podozrievavého, robiaceho ťažkosti sebe aj iným, agresívneho; takého, čo obľubuje aj robí neobvyklé veci, vyhľadáva neobvyklé zážitky a bezohľadne presadzuje svoje ciele. Uvádzajú dve nadväzujúce na seba štúdie Götz a Götz (1979a,b)[108] v ktorých skupina 257 umelcov skórovala na škále psychoticizmu vyššie ako skupina neumelcov. V druhej štúdii, kde skupina umelcov bola rozdelená na mimoriadne úspešných (n=60) a zvyšok, vyššie skóre psychoticizmu korelovalo s úpechom (Pogády et al., 1993, s.35). Podporujú to i novšie štúdie, napr. Bruch et al. (2006) v nedávnej dobe porovnávali vzorku výtvarníkov s neumelcami, pričom výtvarníci skórovali vyššie na viacerých škálach schizotypie.

Výskum osobnosti preukázal, že kreatívny štýl meraný Kirtonovým dotazníkom (*Kirton Adaptation-Innovation Inventory, KAI*; M.J. Kirton, 1976) koreluje s viac ako 30 odlišnými osobnostnými črtami, pričom však mnoho z týchto korelácií sa dá chápať v rácmi päť-faktorového modelu osobnosti (Gelade, 2002). Zavedením päť-faktorového modelu autorov Tupes a Christal (tzv. *Big Five*) pozostávajúceho z piatich dimenzií sa teda zmenilo i chápanie kreativity. K týmto piatim dimenziám patrí[109]: ***o**penness* – otvorenosť (ku zážitkom, zvedavosť), prekladná i ako kultúrnosť, ***c**onscientiousness* – svedmomistosť – súvisí s vôľou k úspechu a výkonu, ***e**xtraversion* – extraverzia, surgencia – korešponduje s Eysenckovým a Jungovým chápaním, **a**greeableness – príjemnosť - značí znášanlivosť, priateľskú poddajnosť, **n**euroticism – faktor emocionálnej (ne)stability; skratka OCEAN). Feist (1998) porovnával osobnostné črty v súlade s týmto modelom na troch vzorkách: vedci vs. ne-vedci, viac- vs. menej- kreatívni vedci, umelci vs. ne-umelci. Vo všeobecnosti, kreatívni ľudia sú podľa neho viac otvorení k zážitkom, menej konvenční a menej svedomití, viac sebavedomí, seba-akceptujúci, hnaní, ambiciózni, dominantní, hostilní a impulzívni. Takisto podľa Gelade (2002) sú osobnostné charakteristiky vedcov podobné umelcom, pričom s kreativitou najviac korelujú faktory svedomitosti, otovrenosti k zážitkom, a – v menšej miere – extraverzie.

Miller a Tal (2007) sa vracajú k overovaniu významu osobnostných čŕt na vzorke 225 univerzitných študenov v Novom Mexiku, s hypotézou o význame skrytých alel pre transmisiu schizofrénie. Predpokladajú, že mierna schizotypia by mohla prinášať so sebou i isté evolučné výhody späté s kreativitou. Zistili však, že nie schizotýpia, ale *otvorenosť* a inteligencia predikovali hodnoverne verbálnu a kresebnú kreativitu. Preto sa autori domnievajú, že vzťah medzi šialenosťou a kreativitou sa zdá byť sprostredkovaný otvorenosťou a tiež sa domnievajú že štandardný model založený na výhode kreativity nevysvetľuje evolučnú perzistenciu schizofrénie. V inej novšej štúdii autorov zo Stanfordskej univerzity sa autori (Strong et al., 2007) pokúšali skúmať vzťah temperamentu a kreativity v podsúbore eutýmnych bipolárnych pacientov (n=49), pacientov s unipolárnou veľkou depresiou (n=25), kontrolných subjektov z kreatívnych disciplín (n=32) a zdravých kontrolných subjektov (n=47). S použitím 3 osobnostných dotazníkov (NEO-PI-R, TEMPS-A, TCI) a štyroch inštrumentov na meranie kreativity (BWAS, ACL-CPS a Torrancov test – verbálna a obrázková verzia) zistili že s niektorými parametrami kreativity súviseli položky *neuroticizmu/cyklotýmie/dystýmie* a *otvorenosti*, pričom ale ich vzťah ku kreativite bol odlišný. Predpokladajú, že *neuroticizmus*, t.j. prístup k negatívnym afektom, a *cyklotýmia*, t.j.

[107] Hans Jürgen Eysenck (1916-1997)- anglický psychológ pôvodom z Berlína

[108] Götz, K.O., Götz, K. (1979a,b): Personality characteristics of professional artists. *Perceptual and motor skills*, 1979, s.327-334 a 919-924.

[109] Schraggerová, M.: Paradox konzistencie a črtové prístupy. Neoficiálne učebné texty prístupné na internetovej adrese filozofickej fakulty UK v Bratislave: *http://kpsych.fphil.uniba.sk*

menlivosť emócií, môžu poskytovať afektívnu výhodu, *otvorenosť* skôr kognitívnu výhodu v kreatívnom procese.

Malchiodiová (2007, s.64) uvádza, že od čias Freuda a Junga sme dospeli k viere, že kreativita je prístupná každému. Odkazuje na vývinového psychológa Howarda Gardnera, ktorý odlišuje medzi kreativitou s veľkým „K“, zodpovednú za významné počiny ako je spoločenský pokrok a rozvoj civilizácie, alebo tvorba umeleckých veľdiel, a medzi kreativitou s malým „k“, ktorá má osobný charakter a je súčasťou nášho každodenného života. Ďalej odkazuje na Carla Rogersa, predstaviteľa humanistickej psychológie, ktorý zdôrazňuje význam kreativity, hry a spontánnosti v ľudskom potenciáli. Humanistická psychológia považuje kreatívny proces za súčasť seba-aktualizácie, ktorá nám umožňuje činiť život zmysluplným, pozdvihuje naše schopnosti, možnosť poznať sa, a dosiahnuť plný potenciál (Malchiodi, 2007, s.65)[110]. **Kreatívny proces** delí na štyri štádiá (Malchiodi, 2007, s.66):

1. príprava,
2. inkubácia,
3. iluminácia,
4. verifikácia.

Kastová teno proces približuje následovne, a upozorňuje že jeho popis je vpodstate rovnaký, ako Jungov popis procesu tvorby symbolov z r.1916 (Kast, 2000, s.41):

„Tvorivý proces začína tým, že sa pokúšame riešiť problém starými metódami, čo sa nám však nedarí. Nakopíme potom veľké množstvo informácií, aby sme predsa len ešte našli nejaké riešenie. V istom okamihu to potom vzdáme, pretože vieme, že tento postup nevedie k cieľu. Nastupuje inkubačná fáza. Ztrácame koncetráciu, napätie. Namiesto vedomej koncetrácie sa dostáva k slovu oživené nevedomie – vo vedomí sa cítime frustrovaní, úzkostní, nespokojní, oddávame sa fantáziám, ktoré sa objavujú vo zvýšenejej miere, vybavujeme si sny. Inkubačnú fázu poznáme i zo situácií, keď činíme malé rozhodnutia. Náhle sa dostaví pocit, že vôbec nič nevieme, nevieme, ako sa máme rozodnúť, pociťujeme frustráciu, hneváme sa na seba, pocit vlastnej hodnoty povážlivo klesá. V bežnom jazyku máme tiež výrazy pre inkubačnú fázu, vravievame si niečo ako „Vrie to vo mne“, alobo „Stále si to v duchu omieľam, ale pripadám si tak nerozhodný, tak neproduktívny“. A potom sa náhle predsa len dostaví nápad, ako by sme sa mali zachovať. V tvorivom procese teda po inkubačnej fáze nasleduje fáza vhľadu, nápadu. A tento nápad môže byť vedomiu prístupný vo forme nejakého symbolu. To, že prostredníctvom práce so symbolmi sa človek postupne, v celkom malých tvorivých aktoch stáva napokon sám sebou, je vpodstate Jungova myšlienka. Za predpokladu že je jásky komplex koherentný, funguje psyché ako autoregulačný systém. (Kast, 2000, s.41-42). *Jásky komplex* je u „normálneho“ človeka najvyššou psychickou inštanciou: chápeme ho ako masu predstáv našeho ja, ktoré sa nám vybavujú, sprevádzané silným a stále živým pocitom vlastného tela. Je definovaný pocitom identity, ktorej základom je pocit vitality a prežitok aktivity ja, ku ktorej stále viac počas vývoja sa radí aj sebaurčovanie, a umožňujú ďalej sebauskutočňovanie (Kastová, 2000, s.61-63). V domácom pojmosloví zodpovedá tomuto popisu termín „*idiognózia*“ (Guensberger, Pogády, 1987, s.132-133). Koherencia podľa Kastovej označuje jasné ale priepustné hranice jáskeho komplexu (s.63); ohraničenosť v tomto pojme reflektuje u nás najskôr termín „*demarkácia ega*“ (Pogády, Guensberger, 1987, s.132).

[110] Podrobnejšie sa rozdielom v chápaní kreativity v jednotlivých psychoterapeutických smeroch – od psychoanalýzy, cez behaviorizmus a humanistickú psychológiu až po transpersonálnu psychológiu – venuje v prehľadnej eseji Carlisle Bergquist. Prístupné na stránke: http://vantagequest.org/trees/comparative.htm

4.2.3.4 Kreativita a psychopatológia

Historicky odkazujú Guimón (2004, s.39) i Andreasenová (1996, s.6) na Aristotela, ktorý si v diele *Problemata* kládol otázku: „Prečo všetci výnimoční ľudia v oblasti filozófie, štátnej vedy (politiky), poézie či umenia sú melancholikmi?“. Okrem uvedených organických vplyvov obzvlášť dva okruhy psychických porúch sú tradične spájajané so zmenami kreativity: poruchy schizofrénneho spektra a afektívne poruchy. Guimón (2004, s.37) zdieľa Rothenbergov názor (1990) že prítomnosť psychopatológie nedeterminuje prítomnosť geniality, ale vplýva na výber tém a formu expresie. Na príklade Antonina Artauda, rodáka z Marseille, ktorý bol básnikom a teoretikom umenia a preložil do „schizofrénneho“ jazyka *Jabberwocky* od Lewisa Carrolla, a známeho maliara Vincenta Van Gogha, ilustruje, že, hoci chronický priebeh schizofrénie môže inhibovať umeleckú produkciu, určite ju nedokáže zničiť úplne (s.38). Pogády et al. (1993, s.78) uvádzajúc tvrdenie Prinzhorna, podľa ktorého sa umelecky vyjadrujú asi 2% schizofrenikov.

Vzťah afektívnych porúch ku kreativite, hoci tradične im nie je pripisovaná bizarnosť známa u schizofrénie, prekvapil aj Nancy Andreasenovú (1996), ktorá sa roky venovala výskumu schizofrénií (viď neskôr). Práve jej a Kay Jamisonovej (1996), ktorá sama trpela bipolárnou afektívnou poruchou, vďačíme za kvalitné štúdie v oblasti kreativity, ktoré spoločne s genetickými výskumami Hestona a McNeila pomáhajú odpovedať aj na otázky heredity (viď nižšie). Andreasenová (2008) upozorňuje že väčšina štúdií vysoko kreatívnych jednotlivcov zahŕňala spisovateľov, u ktorých je výskyt afektívnych porúch dosť vysoký, vcelku bežná je **bipolárna afektívna porucha** i **unipolárna depresia.** Guimón na tomto mieste (2004, s.41-45) rovnako ilustruje na príkladoch o.i. Virginie Woolfovej a Roberta Schumanna vzťah diela a psychopatológie bipolárnych porúch. V závere sumarizuje na podklade vlastnej klinickej skúsenosti, že kreativita stúpa v začiatkoch *hypomanických fáz*, s deterioráciou počas otvorene manických epizód, a mizne vo fázach depresívnych u bipolárnych afektívnych porúch (Guimón, 2004, s.51). V súlade s tým sú výsledky jednej meta-analýzy ktorá porovnávala vzťah jednotlivých nálad a kreativity (Baas et al., 2008) podľa ktorej je kreativita najviac navodená pozitívnymi náladami, hoci to platilo iba pre rozdiel pozitívnej nálady a neutrálnej, nie pre rozdiel pozitívnej a negatívnej nálady. Negatívne, deaktivujúce nálady (smútok) neboli spojené s kreativitou a strach alebo úzkosť ju znižovali (zvlášť pri posudzovaní kognitívnej flexibility). Maďarskí autori (Janka, 2004; Rihmer et al., 2006) potvrdzujú zviazanosť kreativity s bipolárnou afektívnou poruchou, avšak podľa nich ani nie tak daná afektívná epizóda (depresívna, manická, hypomanická) je dôležitá, ako ***hypertýmny alebo cyklotýmny temperament*** ktorý zároveň predisponuje k afektívnej poruche (Rihmer et al, 2006). Tak či onak, v súčasnej dobe je tendencia o rozšírenie niektorých nozologických kategorií do tzv. spektier (obsedantne-kompulzívne spektrum – Boer & Westenberg, 1997, schizofrénne spektrum, v ktorých by odlišné fenotypové variácie mali v jadre niečo spoločné). Perugi a Akiskal (2002) predpokladajú, že podprahová labilita nálady cyklotýmnej povahy by mohla reprezentovať jadrový prejav, tzv. endofenotyp, spektra bipolárneho typu II (tzv. ***„soft bipolar spectrum“***). To by zahŕňalo stavy s cyklotýmne-anxiózne-senzitívnou temperamentovou dispozíciou, s reaktivitou nálady a interpersonálnou senzitivitou, počnúc poruchami nálady, cez poruchy kontroly až po poruchy príjmu potravy. Ludwigova (1994) štúdia 59 spisovateliek a ich prvostupňových príbuzných potvrdzuje nález zmiešanej psychopatológie počnúc poruchami nálady, cez zneužívanie psychoaktívnych látok, výskyt panických atakov, generalizovanú úzkosť, až po poruchy potravy, s veľmi pravdepodobnou rodinnou transmisiou, nevynechávajúc však ani faktory vývinové, s nálezom fyzického alebo sexuálneho zneužívania v detstve.

Zatiaľ čo väčšina výskumov sleduje výskyt porúch u výnimočných ľudí, jedna novšia štúdia skúma tzv. ne-eminentnú kreativitu u ľudí s bipolárnou afektívnou poruchou (Santosa, Strong, et al., 2007). Títo autori porovnávali súbory eutýmnych pacientov s bipolárnou

poruchou, unipolárnou depresiou, a dva kontrolné súbory – jeden súbor bežných zdravých ľudí a jeden ľudí z tvorivých povolaní. Na celkovom skóre Barron-Welsh Art Scale (BWAS) zistili podobne zvýšenú úroveň kreativity v podsúbore bipolárnych pacientov a kreatívnych kontrolných subjektov. Časť z týchto autorov zo Stanfordskej univerzity, v spolupráci s oddelením detskej a dorastovej psychiatrie (Simeonova et al., 2005) zistili aj zvýšenú kreativitu i u bipolárnych detí bipolárnych rodičov. Zvýšené skóre u detí i dospelých bolo spojené s vyššou schopnosťou prežívať aj vyjadrovať odpor k jednoduchým a symetrickým obrazom, čo by podľa autorov mohlo odrážať zvýšený prístup k negatívnym afektom, s následkom afektívnej energie pre kreatívne ciele na jednej strane a zníženou kvalitou interpersonálnych vzťahov a sklonu k depresii na druhej.

Oproti jasnej zviazanosti hypomanických fáz s kreativitou stoja predpoklady o vplyve prístupu k negatívnym emóciám, ktorý by mal podľa niektorých výskumov (Strong et al., 2007) poskytovať afektívnu výhodu. (Napokon depresívna fáza môže poskytovať živnú pôdu pre tvorbu zážitkov ktoré sa počas nej so zvýšenou senzitivitou percipujú, kumulujú, ale neexprimujú. Ako vlastne vysvetliť výskyt zvýšenej prevalencie unipolárnych depresií u ktorých sa s elevovanou náladou nestretávame? Je to chyba diagnostiky alebo nedoceňujeme význam depresívnej epizódy samotnej? – pozn. autora). Tento rozpor si všimli i autori z Harvardskej univerzity (Akinola & Mendes, 2008). Navyše, ako upozorňujú, osobnostné rysy a biologická predispozícia je iba časťou pravdy. Dodnes nevieme, ako biologické faktory interagujú s faktormi prostredia. Pokúsili sa preto o skĺbenie výskumu biologických vplyvov s vplyvmi okolia. Vychádzajú z predpokladu, že pomocou biologických produktov sa možno pokúsiť merať vulnerabilitu k prežívaniu depresie či negatívnej nálady. Veľká depresia je často spojená s dysreguláciou hypotalamo-hypofyzárnej-nadobličkovej osi (HPA), ktorá reguluje vylučovanie nadobličkových steroidov. Jeden z nich, dehydroepiandrosterón (DHEA) a jeho aktívny metabolit, dehydroepiandrosterónsulfát (DHEAS), sú zvlášť zviazané s depresiou. Wolkowitz et al. (1997)[111] zistili nižšiu hladinu DHEAS u liečených na depresiu. Rasmussen et al. (2004)[112] zasa zistili že adrenálna stimulácia – majúca za následok zvýšenie hladín DHEA - je spojená s nižšou mierou závažnosti symptómov a zlepšenou náladou u pacientov. Vzorke 96 mladým ľuďom, ktorí mali za úlohu vytvoriť koláž podľa štandardizovaného zadania (Amabile, 1982)[113], zmerali bazálne hladiny DHEAS v slinách, následne bazálnu úroveň kreativity formou skrátenej verzie Torranceovho testu kreativity (ATTA) (Goff & Torrance, 2002)[114]. Probandi boli rozdelení do troch skupín: kontrolnej a dvoch, ktorým hodnotiaca komisia opätovala pozitívnu alebo negatívnu spätnú väzbu (sociálne prijatie či odmietnutie). Koláž vytvorená po tejto intervencii bola hodnotená porotou umelcov. Prvým zistením bolo potvrdenie ich skorších zistení, že DHEAS môže byť používaný ako indikátor afektívnej vulnerability a že ničžiše hladiny sú spojené s väčšou afektívnou vulnerabilitou. Ešte podstatnejším bolo ale asi zistenie, že sociálne odmietnutie bolo spojené s väčšou umeleckou kreativitou, pričom situačné faktory boli zvlášť účinné u tých, ktorí mali nižšie hladiny DHEAS. Ďalším z externých vplyvov môže byť fenomén sezonality ktorý podľa Jamisonovej (1989) spája kreatívnu činnosť a hypomániu. Proti tomu však napríklad stojí zistenie talianskych autorov z Neapola (Barbato et al., 2007), ktorí na základe dotazníka od 33 (8 žien a 25 mužov)

[111] Wolkowitz, O.M., Reus, V.I., Roberts, E., Manfredi, F., Chan, T., Raum, W.J. et al. (1997): Dehydroepiandrosterone (DHEA) treatment of depression. *Biological Psychiatry*, 41, s.311-318.
[112] Rasmusson, A.M., Vasek, J., Lipschitz, D.S., Vojvoda, D., Mustone, M.E., Shi, Q., et al. (2004): An increased capacity for adrenal DHEA release is associated with decreased avoidance and negative mood symptoms in women with PTSD. *Neuropsychopharmacology*, 29, s.1546-1557.
[113] Amabile, T. (1982): Social psychology of creativity: A consensual assessment technique. *Journal of Personality and Social Psychology*, 43, s.997-1013.
[114] Goff, K., Torrance, E.P. (2002): *Abbreviated Torrance Test for Adults manual*. Bensenville, IL: Scholastic Testing Service

popredných talianskych spisovateľov (spolu bolo oslovených 105) síce potvrdili vyššiu sezónnu senzitivitu ako u všeobecnej populácie, avšak nebol zistený žiaden významný vzťah medzi sezónnym vzorcom nálady a udávanej kreativity.

Na inom mieste svojej práce dáva Guimón (2004, s.85-86) umeleckú kreativitu na príklade Andyho Warhola do súvislosti s **perverziou**. V tejto oblasti sú však výskumy skôr kazuistického rázu.

Údaje o sklone k **alkoholizmu** u tvorivých ľudí sú v literatúre jednoznačne dokumentované. Potvrdzuje to napríklad štúdia ktorú viedol Post (1994) na vzorke 291 žijúcich výnimočných osôb rozdelených do šiestich kategórií podľa povolania (pozri nižšie). Pritzker (1999) uvádza dosiaľ asi najrozsiahlejšiu štúdiu zameranú na určenie miery alkoholizmu medzi spoločenskou a kreatívnou elitou ktorú realizoval v r.1995 Arnold Ludwig[115]. Pri skúmaní 1004 emintných osôb podľa biografií uvedených v *New York Times Book Review* v rokoch 1960-1990 zistil problémy s užívaním alkoholu v priebehu života u 26% z nich (23% žien, 27% mužov), čo je nepomerne viac v porovnaní so 7,1% prevalenciou abúzu a závislosti od alkoholu v Spojených štátoch podľa rozsiahlej štúdie Národného inštitútu pre výskum abúzu alkoholu a alkoholizmu realizovanej v r.1992. Umelci patrili spoločne so spisovateľmi, básnikmi, športovcami, hercami, režisérmi a ľuďmi z hudobného priemyslu medzi povolania s vyššou mierou prevalencie (29-60%), na opačnom póle stáli profesionáli v oblasti prírodných vied, sociálnych vied, vojaci, sociálni aktivisti a verejné postavy (3-10%). Postoje kreatívnych ľudí k alkoholu sa odlišujú od negatívnych postojov klinikov, zvlášť mnoho spisovateľov a umelcov si ho cení pre schopnosť prinášať nové kreatívne vhľady, a mohutné pitie dlho dotváralo umeleckú osobnosť (Beveridge, Yorston, 1999). Celý rad známych umelcov alkoholu podľahol, väčšina si však uvedomovali odvrátenú tvár pitia a napr. Francis Bakon maľoval obrazy skoro ráno, skôr než šiel do krčmy, podbne Charles Bukowski a príležitostne i vzdal alkoholu aby sa mohol koncentrovať na písanie (Beveridge, Yorston, 1999).

U nás sa výskumu kreativity venovali Nociar a Pogády (1992). Považujú za potrebné nahradiť fenomenologický prístup hľadaním objektívnych indikátorov kreativity. V duchu niekoľkodesaťročnej tradície analyzujú znaky kreativity u schizofrénnych pacientov, detí, a ich analógie v umení primitívnych národov.

4.2.3.5 Výskum psychopatológie a heredity v oblasti kreativity

Historický prehľad empirických bádaní v oblasti kreativity, najmä v súvislosti s psychickými poruchami zobrazuje tabuľka (tab.3). Vzásade však podľa metodológie môžeme zjednodušene rozdeliť tieto výskumy do troch základných kategórií, z ktorých každý prináša určitý osobitý aspekt, ktorý nemožno dosiahnuť použitím druhej metodológie. Guimón (2004, s.3-4) delí tieto štúdie iba na dve skupiny: na *ideografické*, t.j. také ktoré do hĺbky študujú izolované prípady (tu nazývané biografické), a *nomotetické*, v jeho definícii také, ktoré používajú kontrolnú skupinu (tu označované ako psychopatologické, prípadne genetické).

1. Prvou skupinou týchto bádaní sú **biografické** štúdie, vykonané spravidla „post-mortem“, opierajúce sa skôr o lexikóny a dostupnú literatúru o životoch a dielach významných umelcov. Ich úroveň sa pohybuje od čisto ilustratívnych prác po podrobné rozbory všetkých dostupných prameňov. Ich problémom je validita meraných premenných. Jednou z prvých je podľa Andreasenovej (1996) práca C. Lombrosoa, ktorá vyšla

[115] Ludwig, A.M. (1995): *The price of greatness: Resolving the creativitiy and madness controversy*. New York, Guilford Press, 310s.

v anglickom preklade pod názvom *„The Man of Genius“* v r.1891, v ktorej anekdotickým prístupom k problematike predpokladá autor úzku zviazanosť daru kreativity s psychopatológiou a predpokladá jeho prenos ako „hereditárnej črty“. „Anekdotický“ charakter však neumožňuje hlbšie preniknúť do podstaty kreativity. Novším príkladom môže byť Karlssonova štúdia z r.1970 kde s použitím islandského lexikónu *„Kto je kto“ („Who´s who“)* hľadal v ňom zastúpenie príbuzných chorých na psychózu. Zistil, že zastúpených bolo 13% príbuzných schizofrenikov a 23% príbuzných mániomelancholikov. Slabým článkom tejto štúdie je práve spomínaná validita meraných parametrov, teda že slovník *„Kto je kto“* nie je podľa Andreasenovej (1996, s.7) „mocným nástrojom na identifikáciu kreativity“. Medzi biografické štúdie, ale so snahou a prevedenie údajov do diagnostických kategórií podľa DSM-III-R je štúdia Posta (1994), ktorá okrem originality a schopností, a tiež mierne vyššej prevalencie „neurotických“ abnormalít u posudzovaných 291 žijúcich výnimočných osôb, zdôrazňuje aj ich silu, vytrvalosť, pracovitosť a pedantonosť, navyše, na niekoľko výnimiek títo ľudia bývajú citovo vrelí. Závažné odchýlky osobnosti boli zistené iba u výtvarníkov a spisovateľov. Výskyt funkčných psychóz bol nižší ako by sa dal očakávať a boli obmedzené výlučne na afektívne varianty. Medzi ďalšími funkčnými poruchami boli viac zastúpené iba depresívne prejavy, alkoholizmus, a - menej spoľahlivo – psychosexuálne problémy. V závere sumarizuje autor, že podobné výsledky boli zistené u spisovateľov i umelcov, čo podľa neho poukazuje na to, že niektoré patologické osobnostné vlastnosti a sklony k depresii a alkoholizmu sú kauzálne späté s niektorými druhmi hodnotnej kreativity (Post, 1994).

2. Druhou skupinou sú štúdie **psychopatologické**, ktoré sa opierajú v definíciách o jasné diagnostické kritériá. Príkladom je štúdia poprednej postavy v oblasti výskumu schizofrénie Nancy Andreasenovej z r.1974 a 1987 s použitím diagnostických kritérií (najprv len u príbuzných potom i u samotných probandov) na vzorke spisovateľov v literárnom krúžku z Iowy, očakávajúc u samotných spisovateľov nízku úroveň psychiatrickej morbidity a v prvostupňovom príbuzenstve zvýšený výskyt schizofrénie. Na svoje prekvapenie autorka zistila vysokú úroveň výskytu afektívnych porúch u samotných spisovateľov a vysokú úroveň kreativity i výskytu afektívnych porúch u ich prvo-stupňových príbuzných. Jej výsledky potvrdzujú i ďalší – manželia Akiskalovci, Jamisonová 1993, Montgomery 1993.

3. Treťou skupinou sú **genetické** štúdie skúmajúce spravidla osudy adoptovaných detí duševne chorých matiek. Príkladom je Hestonova štúdia z r.1966 ktorý zistil že u detí schizofrénnych matiek vychovávaných v adoptívnom prostredí je vyššia prevalencia schizofrénie ako u adoptovaných detí ktorých (biologické) matky netrpia schizofréniou. Ako vedľajší nález Heston zistil ale tiež, že tieto deti majú viac kreatívnych či umeleckých koníčkov ako deti v kontrolnej skupine. Trochu odlišnou je štúdia Thomasa McNeila z r.1971 v ktorej sleduje osudy adoptovaných detí, ktoré sú neskôr zamestnané vo vysoko- alebo stredne-kreatívnych profesiách (hudobníci, maliari, novinári atď.), u ktorých zistil vyšší výskyt duševných porúch, rovnako i u ich biologických rodičov (v zásade však charakteru „konštitučná psychopatia“). Medzi štúdie skúmajúce hereditu kreativity, hoci nie v súvislosti s psychopatológiou patrí i pomerne čerstvá štúdia Rothenberga (2005). Údaje o rodinnom pozadí súboru 435 (z celkového počtu 488) držiteľov Nobelovej ceny za chémiu, fyziku, medicínu a fyziológiu v rokoch 1901až 2003 boli porovnané kvôli výskytu rovnakého zamestnania so súborom 548 eminentných ne-vedcov a kvôli výskytu hlavného typu zamestnania so súborom 560 vysokointeligentných osôb ktoré ocenenie nezískali. Medzi nositeľmi Nobelovej ceny za uvedné odvetvia iba 2% (vs. 20%) mali aspoň jedného z rodičov v identickom povolaní ($p<0,001$), na druhej strane, prevládajúcim prvkom v rodinne-pracovnej konštaláciou (až 63% nositeľov Nobelovej ceny) bol rodič rovnakého pohlavia v ekvivalentnom zamestnaní zahŕňajúcom aplikovanú vedu, technológiu alebo zameranie na prírodné vedy ($p<0,001$), alebo s nenaplnenými vedeckými záujmami a túžbou po kreatívnom

vyjadrení (Rothenberg, 2005). Štúdia tak potvrdzuje vplyv vývinových faktorov pri dosahovaní mimoriadnej prestíže v oblasti výskumu v prírodných vedách, pričom nevylučuje faktory genetické (pozn. autora).

Súhrnne poukazujú štúdie na zviazanosť kreativity s poruchami nálad, prípadne poruchami osobnosti, pričom ide o hereditárnu črtu, prítomnú vo zvýšenej miere i u klinicky „zdravých“ príbuzných. Štúdie veľmi neodlišujú kreativitu umeleckú a vedeckú, práve naopak, napovedajú že môžu mať podobný základ. Spomedzi umelcov sú podľa Andreasenovej (1996) básnici „najrizikovejšou“ skupinou z hľadiska psychiatrickej morbidity a tiež suicidality. V poslednej dobe štúdie svedčia pre zmenu zorného uhla pohľadu a pre spájanie rôznych prístupov. Santosa et al. (2007) sa nezaujímali o to, koľko je dušvne chorých medzi výnimočnými umelcami (patologizácia kreativity) ale o to, koľko kreativity je medzi bežnými duševne chorými, bežnými umelcami a kontrolnými subjektmi (pozri vyššie). Kombináciou psychopatologického a genetického prístupu je štúdia už spomínaných autorov zo Stanfordskej univerzity (Simeonova et al, 2005), podľa ktorej zvýšené riziko a výskyt bipolárnej poruchy dokonca i u detí duševne chorých rodičov predikuje vyššiu kreativitu (platí teda i opačná paradigma).

Tab. 3 Zoznam štúdií venovaných výskumu kreativity v súvislosti s psychickými poruchami (súhrn podľa N. C. Andreasen (1996) a K. R. Jamison (1996) doplnený o údaje z databázy PubMed* a upravené údaje z internetových zdrojov**)

Rok	*Autori*	*Základný súbor (n)*	*Vstupné kritériá / metodika*	*Kontrolná skupina*	*Typ štúdie*
1864 1869 1932	Cesare Lombroso** Francis Galton** Lange-Eichbaum		The Man of Genius (1891) Hereditary Genius (2001)		biografické nesystematické
1926	Havelock Ellis	n = 1020	Dictionary of National Biography		biografická
1949	Adel Juda	n =5000 (z toho 143 umelcov)	prominentní vedci a umelci a ich príbuzní		biografická
1966	Leonard Heston		adoptované deti matiek chorých na schizofréniu	adoptované deti „zdravých“ matiek	genetická / adoptive offspring paradigm
1970	Jon L. Karlsson		Island - Who´s who		
1971	Thomas McNeil		Dánsko - adoptované osoby vo vysoko- a semi-kreatívnych povolaniach a ich rodiča biologickí a adoptívni		genetická / adoptive offspring paradigm
1972, 1990	Colin Martindale	n = 42	21 anglických a 21 francúzskych básnikov		
1974	N.J. Andreasen , A. Canter		Iowa writers´ workshop -všetci členovia	áno	psychopatologická
1977	W.H. Threthowan	n = 60	60 skladateľov		
1987	Nancy Andreasen	n = 30	Iowa Writers´ Workshop – rotujúci členovia	n = 30	psychopatologická/ DSM-III, Family History RDC

1988	Ruth Richards et al.	n = 44	17 s bipolárnou poruchou 16 cyklotýmiou 11 ich 1 stupňoví príbuzní / Lifetime creativity scale	15 „zdravých“ a 18 „chorých“ bez rodinnej záťaže	psychopatologická / prierezová
1989	Kay R. Jamison	n = 47	eminentní britskí spisovatelia a umelci podľa prestížnych cien		biografická
1993	Kay R. Jamison	n = 36	britskí a írski básnici 1705-1805		biografická
1994	J. Schildkraut, A.J. Hirshfeld, J.M. Murphy	n = 15	abstraktní expresionisti New Yorkskej školy		psychopatologická?
cca 1980-90	Hagop a Kareen Akiskal	n = 20	ocenení európski spisovatelia a umelci		nepublikovaná ?
1994	Felix Post *	n=291	žijúci slávni vedci a vynálezci, myslitelia a učenci, štátnici a národní vodcovia, maliari a sochári, skladatelia, prozaici a dramatici	nie	biografická / sčasti sa pokúša transformovať údaje do diagnostických kategórií podľa DSM-III-R
1994	Arnold M. Ludwig**	n=59	59 spisovateliek	áno (n=59)	psychopatologická
1995	Arnold M. Ludwig**	n=1004	nežijúce významné (nie negatívne) osoby 20.stor. západnej kultúry ktorých životopisy boli uvedené v New York Times Book Review (1960-1990)	nie	biografická
2005	Albert Rothenberg *	n=435	435 (z celkového počtu 488) laureátov Nobelovej ceny za chémiu, fyziku, medicínu a fyziológiu v r.1901-2003	skupina 548 eminentných ne-vedcov a skupina 560 osôb s vysokým IQ v rovnakom povolaní, ktorí cenu nezískali	genetická
2005	Simeonova, D.I. et al. **	n=80	40 dospelých chorých na bipolárnu afektívnu poruchu a ich 20 detí postihnutých ADHD a 20 BAP	18 zdavých dospelých a ich deti	genetická
2007	Santosa, C.M. et al. **	n=49 + 25	49 eutýmnych pacientov s bipolárnou afektívnou poruchou a 25 s veľkou depresívnou poruchou	32 zdravých kontrol v kreatívnych povolaniach a 47 iba zdravých	„komparatívna“, primárne nepsychopatologická (vysvetlenie pozri v texte)

4.2.3.6 Kreativita a psychoanalýza

Guimón (2004, s.60) uvádza, že Freud považoval kreativitu za „zázračný dar“ a tvrdil, že nie je možné analyzovať umeleckého ducha (genialitu), a že psychoanalytik by sa namiesto toho mal obmedziť na štúdium príčin a faktorov ktoré podmieňujú vznik „génioV“ a výber tém. Zároveň však tvrdil že umelecká tvorivosť rovnako ako iné kultúrne fenomény pochádzajú z represie pudov, zvlášť sexuálnych. Freudov koncept sublimácie nebol ale

viazaný iba na sexuálne pudy, predstavoval mentálnu transformáciu akéhokoľvek primitívnemenho hnutia do „civilizovanejšej“ formy vyjadrenia (Guimón, 2004, s.82). Predpokladal, že i v dospelej ľudskej sexualite pretrváva sčasti reziduálne pudové hnutie, ktoré je autonómne, a môže po aktivácii umožniť objavenie sa perverzie, alebo, ak je potlačené, neurotických symptómov, reaktívnych formácií, alebo sublimácie. Sublimácia uniká represii tým, že sexuálne uspokojenie nahrádza inou, nesexuálnou činnosťou, napríklad intelektuálnym bádaním či umeleckou aktivitou (Freud 1905, in: Guimón, 2004, s.82). (V tomto ohľade pripomínam koncept Edith Kramerovej, založený práve na sublimácii pudových hnutí). Freud (1916, in: Guimón, 2004, s.85) naznačoval, že sexuálny pud pozostáva zo siedmich čiastkových pudov: orálneho, análneho, sadistického, falického, pudenia ku kontrole, pudenia ku krutosti, skopofilického, a epistemofilického pudu (Guimón, 2004, s.85). Zatiaľ čo orálne, análne a falické pudy sa viažu na konkrétne oblasti vlastného tela, ostatné sa vzťahujú k iným osobám.

Základné psychoanalytické koncepty, ktoré sa snažia vysvetliť umeleckú kreativitu, sa opierajú o (podľa Guimón, 2004):

1. poruchu na úrovni bazálnej dôvery („basic trust“), ktorá je zdrojom odolnosti voči traumatizujúcim podnetom (tzv. „resiliencie“, „nezdolnosti“).
2. narušenie telesnej schémy alebo choroby v ranom detstve (príkladom sú H. Toulouse de Lautrec a Frieda Kahlo)
3. problémy s identifikáciou v dôsledku patologickej oidipálnej konštalácie (príkladom sú Rimbaud a Oscar Wilde)
4. pervezné poruchy, zvlášť vo vzťahu ku konceptu idealizácie a estétizmu
5. Freudov termín „*Unheimlich*“ ktorým popisuje zvláštny pocit hrôzy, ktorý sprevádza niektoré diela a súvisí s nevedomými fantáziami, ako kastračným komplexom alebo regresiou do maternice
6. centrálnym konceptom, ktorý často môže byť spúšťačom kreatívnej činnosti je smútok, strata. Podľa Segalovej (1994, in: Guimón, s.87) je uspokojivé umelecké dielo realizované vďaka sublimácii depresívnej pozície. Umenie slúži ku reparácii strateného objektu. Aby prekonal depresiu, musí umelec opanovať pud smrti v jeho agresívnom aj auto-agresívnom aspekte.

Na posledný bod by som nadviazal prácami ďalších autorov, ktorí zvlášť akcentujú úlohu depresie v kreatívnom akte z hľadiska hlbinnej psychológie. Tvrdenie, že umelecké dielo súvisí so sublimáciou depresívnej pozície, vychádza z konceptu Melanie Kleinovej, ktorá nadviazala na pozdnú Freudovu prácu z r.1938, *Rozštiepenie ega v procese obrany* (Pajaczkowska, 2002, s.101). Najranejšie úzkosti sú analogické stavom, ktoré sa vyskytujú v psychózach. Kleinová ich nazýva paranoidne/schizoidné a stavia ich do protikladu k rozvinutejšiemu štádiu, v ktorom dieťa môže rozpoznať dopady svojej agresie, ľutovať ich a snažiť sa o nápravu – tzv. depresívna pozícia. Striedanie paranoidne/schizoidnej a depresívnej pozície je stálym rysom duševného života. Rozštiepenie a projekcia sú považované za primárnu obranu pranoidne/schizoidných pozícií, zatiaľ čo depresívna pozícia prinášala kreativitu (tamtiež). Ako píše Guimón (2004, s.194), v depresívnej pozícii ktorá následuje niektoré straty, ja projikuje a odkláňa pocity viny a potrebu reparácie strateného objektu smerom k novým objektom a záujmom, čo zvyšuje sublimáciu a nové vzťahy. Podľa psychoanalýzy (tamtiež, s.195-196) je kreatívna práca snahou reštaurovať depresívne fantázie (v zmysle Melanie Kleinovej) s cieľom znovu vytvoriť stratený objekt, o ktorom sa domievame že je zničený a ktorý reprezentuje primárne objekty: otca a matku. Aby umelec prekonal depresiu, snaží sa opanovať pud smrti, v jeho agresívnom aj auto-agresívnom aspekte. Preto je škaredosť považovaná estétmi (a psychoanalytikmi) za nutný element každej uspokojivej umeleckej skúsenosti (Guimón, 2004, s.196). Obzvlášť zaujímavý názor má

v tomto ohľade jungiánska analytička Marie-Louise von Franzová, podľa ktorej u mnohých kreatívnych ľudí začína ich kreativita zdánlivo nezrozumiteľnou depresiou (von Franz, 1999, s.26-27). Majú tak dobre vybudovné a pevné „jáske“ vedomie, že nevedomie musí siahnuť po veľmi silných prostriedkoch – zoslať na ne hlbokú depresiu – aby sa dokázali dostatočne uvolniť tak, aby ničomu nebránili. Podľa nej ľudia, ktorí majú k týmto „tvorčím“ depresiám sklony, by nimi nemuseli trpieť, keby im dokázali predísť hrou. V histórii vynálezov existujú mnohé objavené náhodou, pri hre s nejakým predmetom. Podľa Schillera (tamtiež) dokonca človek je iba vtedy na svojom najvyššom stupni, ak sa hrá, ak nemá žiaden vedomý zámer. Kedykoľvek sa nám podarí človeka v spomínanej „tvorčej“ depresii pohnúť k tomu, aby sa nejako začal hrať, depresia je zažehnaná. Pretože tajným zámerom depresie je – ako napokon napovedá slovo samé – stlačiť, znížiť prah vedomia, aby nevedomé procesy zasa mohli byť aktívne. Táto temnota, *nigredo*, je symbolom niečoho, čo znovu nastáva ak sa objavuje podstatný tvorivý impulz vo vedomí.

Andreas Benz, u nás známy švajčiarsky psychiater a psychoanalytik, v príspevku prednesenom na seminári Slovenskej psychoterapeutickej spoločnosti v Trenčíne (Benz, 2006), sa vracia k predstave z 19. storočia, podľa ktorej genialita a šialenstvo patria k sebe, a že teda kreativita vďačí za svoj vznik morbidite alebo neuróze. Považuje to za nezmysel. Podľa neho je kreativita znakom vitality a radosti zo života. Kreativita podľa neho závisí od premennej X, ktorú môžeme v biológii označiť za dedičný materiál, v psychológii ako charakter a v náboženstve ako milosť pôrodu. Na to, ale, aby bolo možné prítomný potenciál úplne rozvinúť, je potrebný určitý impulz. Týmto impulzom je paradoxne často nedostatok. V jeho definícii teda kreativita mení, pretvára nedostatok na prebytok. Uvádza príklad psychonalytičky Lillian Rotter, budapeštianskej rodáčky, ktorá v ranom detstve (súhlasne s bodom 2 u Guimóna – viď vyššie) trpela vrodenou luxáciou bedrového kĺbu a musela podstúpiť nespočet operácií. Táto výnimočná žena, prispela významne ku chápaniu vývinovej hypotézy dievčat a chlapcov. Zvláštny význam najmä z fylogenetického hľadiska a z hľadiska vývoja ľudskej kultúry má fenomén, označovaný ako **myelos-mýtus**. Tento mýtus, prítomný vo všetkých svetových kultúrach, je „ideológiou“ za ktorú sa skrývajú prejavy závisti mužov voči ženám. Táto závisť sa vzťahuje na všetky prokreatívne činnosti ženy: na menštruáciu, tehotenstovo, pôrod, dojčenie a materstvo. Mýtus o myelos hovorí o prebytku ženskej a nedostatku mužskej sexuálnej energie. Pre ženu, ako píše Benz, je charakteristický istý druh neobmedzeného disponovania, čoho dôkazom je, že si môže „dovoliť“ každý mesiac strácať krv, t.j. životnú tekutinu a produkovať nadbytok mlieka. Mužská sila je založená na „myelos“, tj. belavej mäkkej hmote, ktorá má v lebke podobu mozgu, v chrbtici podobu miechy a v kostiach kostnej drene. Myelos sa nachádza v uzavretom systéme s jedným jediným východom: môže byť vylučované ako semeno. Každý koitus a každý výron semena je spojený so stratou myelos, teda mužskej sily. Na kompenzáciu slúži felácia semena pri homosexuálnom vyprázdňovaní, alebo vykorisťovanie podrobených kultúr, žien, či detí. Tento mýtus pripomínam najmä preto, že nám umožňuje špecificky nazerať na historické praktiky kanibalizmu, špeciálne na rituálne požieranie mozgov, dokumentované archeologickými nálezmi už spred 750 tisíc rokov (Frankl, 2003, s.61, 64). Takisto môže spolu s názormi Lynn Kapitanovej a Frances Kaplanovej (Kaplan, 2005, s.21) predstavovať parciálne vysvetlenie toho, prečo sa arteterapii venujú v drvivej väčšine ženy.

Prínosným vo viacerých ohľadoch je dielo J. Chasseguet-Smirgelovej (2001/1984). Nielen tým, že destigmatizuje problematiku perverzií, alebo tým, že postuluje dôležité zmeny vo Freudovej teórii detskej sexuality, ale takisto tým, že poskytuje vhľad do motívov umeleckej činnosti a *de facto* destigmatizuje aj umeleckú tvorbu.

V predhovore k jej dielu (2001, s.8-10) uvádza Otto Kernberg problematiku oidipského komplexu: Chasseguet-Smirgelová spochybňuje Freudovu teóriu falického

monizmu ako základu infantilnej sexuality.... a podáva presvedčivé argumenty o ranej, zrejme vnútornej koncepcii vagíny ako ženského sexuálneho orgánu, ktorá je paralelou koncepcie jeho mužského náprotivku – penisu. Za predstavou falickej matky číha obraz matky, ktorej vagínu môže penetrovať a naplniť iba mocný otcov penis. Malý chlapec potrebuje v súťaži s otcom poprieť nedostačivosť svojho malého penisu. Kastračná úzkosť sa kondenzuje s narcistickou traumou tohoto poznania, čo posilňuje pokušenie regresie do análneho sveta, kde sa ekvivalentom penisu stávajú výkaly, kde prestávajú platiť genitálne a vekové rozdiely a kde generalizované zrovnoprávnenie všetkých objektov signalizuje perverznú premenu vnútornej reality. Kvantitatívne prvky môžu ovplyvniť rovnováhu medzi normálnou vývinovou tendenciou k uznaniu rozdielov medzi pohlaviami a generáciami a transformáciou preoidipského ja ideálu na ja ideál oidipský a medzi regresívnym únikom pred oidpským konfliktom, ktorý ústi do výstavby sveta análnych fantázií, idealizácie a popierania. Tento proces sprevádza regresívny návrat materského ja ideálu a fantázie o novom splynutí ja ideálu a ja. Výsledkom je upevnenie narcistickej a perverznej psychopatológie.

Chasseguet-Smirgelová cituje Freuda (s.41), podľa ktorého v prípade normálneho alebo neurotického človeka masturbačná aktivita spojená s nevedomými incestnými fantáziami, kde je objektom matka, obvykle vymiznú. Dieťa sa zrieka svojho inštinktívneho uspokojenia, aby si uchovalo penis, internalizuje zákaz incestu a zákazy vôbec, a vytvára si vnútornú morálku, superego (s.41). Perverzie však vytvárajú spôsob, ako obísť osudový charakter oidipského komplexu. Alternatíva – buď prídem o penis, alebo sa zrieknem incestného priania – sa preskočí. Cenou za to je však odvrátenie od reality a rozštiepenie vlastného ega. Podľa Chasseguet-Smirgelovej je základ oidipského komplexu narcistický (s.43). To čo pudí chlapca kupredu, k oidipskému komplexu a genitalite, je nostalgia za slávnou minulosťou, kedy bol ideálom sám sebe. Ja-ideál, ako ho chápe Freud vo svojom článku o narcizme z r.1914 (s.43) je bod, kde sa stýka infantilná omnipotencia, objektný vzťah, princíp slasti a princíp reality. Ja-ideál, je stupňom vo vývoji ja. Projekcia infantilného narcizmu na rodičov, ktorej výsledkom je ja-ideál, je krokom k dobytiu reality a objektnej lásky, pretože primárna megalománia ustúpi v prospech objektu. Vytváranie ja-ideálu je tiež v súlade s princípom reality, pretože si pri hľadaní uspokojenia nevyberá najkratšiu cestu vybitia. Ja-ideál je náznak, že existuje plán, nádej, prísľub – pokračuje Smirgelová (s.43).

Ďalej na vysvetlenie dodáva, že podľa Freuda (s.77) je nadja výsledkom internalizácie bariéry proti incestu. Tento proces ovláda strach z kastrácie. Ja-ideál chce obnoviť ilúziu, nadja chce obnovu reality. Nadja trhá zväzky medzi dieťaťom a matkou, ja-ideál ponúka dieťa aby s matkou splynulo. Túžbu byť svojim vlastným ideálom - ako na samom počiatku života - väčšina ľudí asi nikdy nevzdáva (s.77). Vo výhľade diferenciácie nadja od ja-ideálu možno povedať, že veľa dospelých podľa Freuda nedosiahne skutočného morálneho vedomia, ktoré pochádza z internalizovaných zákazov. Nepreží vajú skutočné pocity viny, ale iba „sociálnu úzkosť"; nemajú skutočné nadja a v konaní zla im bráni iba strach, že budú odhalení (Nespokojnosť a kultúra, 1929) (s.77).

Neurotik alebo normálny subjekt (s.115) premieta v období oidipského konfliktu svoj ja-ideál na otca a robí si tak z neho svoj model, svoj identifikačný cieľ. Chce byť taký ako on, t.j. ako objekt svojej matky a dúfa že ho tak nahradí po jej boku. Budúci perverzný jedinec – obvykle povzbudzovaný svojou matkou ktorá ho hýčka a obdivuje a súčasne vylučuje jeho otca – žije v ilúzii že je i so svojou pregenitálnou sexualitou a nezrelým a neplodným penisom adekvátnym partnerom svojej matky a že nemá svojmu otcovi čo závidieť. Podľa jej názoru je prinútený premietnuť svoj narcizmus na vlastné pregenitálne erotogénne zóny a čiastočné objekty; podrobuje ich idealizácii aby si udržal presvedčenie. Pregenitalita, čiastočné objetky, erotogenénne zóny, inštinkty, to všetko musí perverzný jedinec idealizovať, aby dokázal predstierať sebe a ostatným, že jeho pregentiálna sexualita je rovnocenná, ak nie nadradená

genitalite. Jeho idealizácia je teda celkom vynútená. Nutkavosť jeho sexuality je spojená s nutkaním ku idealizácii.

Idealizované sú inštinkty a čiastočné objekty z análne-sadistickej fázy (do ktorej regreduje). Perverzný jedinec sa pokúša poskytnúť ilúziu, že análna sexualita je rovnocenná genitálnej. Je to akoby sa Freudova rovnica penis=dieťa=feces (1917) vzala doslova. Zmyslom glorifikácie pregenitálnych pudov je zveličiť svoje ja. Stretávame sa tu teda s maskovaním análneho ja. A práve odtiaľ podľa Smirgelovej pramení zjavná afinita perverzného jedinca k umeniu a kráse, perverzný jedinec je často estét. Pregenitálne libido, ktoré pokiaľ je odklonené, môže sublimovať, nie je vždy perverznému jedincovi k dispozícii pretože sa priamo vyčerpá v perverznom akte. Identifikačná medzera medzi ním a otcom predstavuje prekážku sublimačného procesu. Idealizácia sa skôr kloní k estétstvu a i keď sa tvorba rozvinie, nesie často pečať estétstva (s.115-116).

Zmyslom tvorby (s.117) pervezného jedinca je teda idealizácia, pričom vnútorná podstata sa nemení. Stačí len zoškrabnúť pozlátený povrch a pod svietivým obalom sa ukáže exkrementová povaha falusu. Genitálny penis je premenený v exkrement, pretože sa potrebuje uistiť, že otec nevlastní nič, čo on nemá – ukazuje na príklade jedného konkrétneho sna Smirgelová. Analitu je možné vystopovať nielen za trblietavým ornamentom, ale i priamo v jeho lesku (s.124). Perverzný jedinec sa samoľúbo obzerá vo svojich glorifikovaných inštinktoch, podobne, ako sa obzeral v milujúcich očiach svojej matky (s.118). Smirgelová približuje názory Glovera (s.119), podľa ktorého sa idealizácia vzťahuje nielen k všemožným čiastočným objektom, potrave, exkrementom, moču, sexuálnym zónam. Súčasne majú perverzní jedinci sklon idealizovať prostredie v ktorom žijú, svit slnka, lesy, kvetinové záhrady, útesy, atď., pričom podľa Smirgelovej (s.120) má takáto primitívna potreba idealizácie pre nich celkom zásadný význam.: všetko, čo presahuje ja, je ako zrkadlo, v ktorom sa ja odráža.

Idealizácia podľa Smirgelovej (s.188) síce analitu maskuje, ale súčasne ju odhaľuje. Ak by bola analita úspešne potlačená, podrobená negatívnej katexii alebo dokonale sublimovaná, alebo ak by bola análne-sadistická regresia celkom ego-syntónna, bola by idealizácia zbytočná. U perverzie teda ja analitu ani celkom neprijme, ani ju skutočne nepotlačí. Smirgelová teda pripomína (s.91), že tí, ktorí neboli schopní premietnuť svoj ja ideál na svojho otca a jeho penis a v ktorých identifikácii sú teda isté medzery, budú pociťovať potrebu zjavných narcistických motívov, budú hľadať prostriedky ako si doplniť chýbajúcu identitu a jedným z týchto prostriedkov je tvorba. Dielo takto vytvorené bude symbolizovať falus a medzera v identite sa bude podobať kastrácii. Hoci sa subjekt nedokáže ztotožniť s otcom, povedie ho niečo k tvorbe – svoje dielo však nesplodí, ale vyrobí. Bude chýbať desexualizované (sublimované) libido potrebné k vytvoreniu diela. Jeho pôvodcom bude ja ideál, a dielo bude často reprezentovať falus nadradený otcovmu. Bude to však iba púhe „akoby“ pretože introjekcia otcových atribútov sa nepodarila (s.91-92). Subjekty, o ktorých uvažujeme, riešia svoje problémy príznačným spôsobom. Keď ich starostlivo preskúmame, zistíme, že je tu zakaždým prítomné prehrávanie (acting-out) a že i samotnú tvorbu môžme prokladať za prehrávanie, ktoré má zaplniť priepasť medzi vodou a vínom, medzi dieťaťom a jeho otcom. (s.93). Tieto umelecké diela sú vždy odrezané od svojich otcovských koreňov. Práve preto napriek snahe o svoju originalitu nie sú ničím iným ako imitáciou – sú to iba kópie genitálneho penisu. Chýba im autenticita a je tu prítomná hlboká porucha sublimácie – udáva Helena Deutschová (s.94). Podľa Anny Reichovej (s.95) sa v normálnom vývoji ja ideál modifikuje, stáva sa viac reálny, a splynie s nadja. V prípadoch magickej identifikácie ide iba o imitáciu. Identifikácia podľa Freuda (1900) nie je jednoduchá imitácia, ale asimilácia na základe podobného etiologického plánu (s.96).

Napokon je potrebné zmieniť pojem hybris, ktorý má zvláštny vzťah k histórii umeleckej tvorby v dejinách ľudstva, a najmä ku konceptu symbolickej mysle ako ho

prezentuje Filingerová (2005). Smirgelová tu (s.17) cituje staršiu prácu Woolfa (1945) na tému zákazu súčasnej konzumácie mlieka a mäsa v ortodoxnom židovskom náboženstve. Podľa tohto autora patrilo varenie kozľaťa v matkinom mlieku k uctievaniu Aštarty*: „vařit kůzle v mléce jeho matky znamená vrátit dítě do marčina břicha, tj. dát ho do plného a nedělitelného vlastnictví matce. Syn patří matce.“* Biblické prikázanie možno predstavuje podľa nej pokus o zničenie matriarchálneho práva. V tejto izolácii, ktorá je príznačná pre židovské rituálne stravovacie zvyky – pokračuje – sa možno prejavuje boj židovského monoteizmu proti pohanstvu, ktoré ho obklopovalo. V tomto zmysle „miešanie“ (mlieka a mäsa) implikuje vylúčenie otca v prospech spojenia matky a dieťaťa (s.20). Lucifer, dokonalý príklad hybris (s.21) – túži zdiskreditovať moc otca- stvoriteľa a dosadiť sa na jeho miesto. Spojením hybris a perverzie sú napríklad dionýzske rituály (o ktorých vieme, že ich pôvod nie je v Grécku, ale v Anatólii a juhovýchodnej Európe a že boli bežné už v neolite 6 tisíc rokov pred Kristom – Frankl, 2003, s.139). Ich zmyslom je symbolické nastolenie chaosu, protiprávia. Slovo *hybris* znamená v gréčtine násilie, exces, krajnosť, ohavnosť (Chasguet-Smirgelová, 2001, s.20), v Grécku bola hybris najväčším hriechom (tamtiež). Hybris je teda prechodným obdobím vo vývoji ľudstva a ľudskej mysle a je mechanizmom tvorby prvých symbolov.

Po potlačení análneho štádia a jeho fantáziách, píše Pajaczkowska (2002, s.87), vstupuje dieťa do periódy, ktorej dominuje uretrálny, falický a klitoridálny erotizmus. Zvlášť významný sa stáva chlapčenský penis ako orgán močenia, zmyslového potešenia, ale najmä ako viditeľný rys – proto Freud hovorí o falickej fáze. Táto narcistická väzba na penis sa tiež objavuje v dobe, keď je epistemofilický inštinkt organizovaný okolo toho, ako ego využíva zrak, a videnie je dôležité pre vývoj a ovládanie ega. Britský psychoanalytik Donald Winnicott nazval túto fázu „vychvaľovaním a naparovaním“, pretože význam penisu sa začína spájať so zámerom vidieť a byť videný. Tu sa skopofilický pud so svojým aktívnym – voyeuristickým, a pasívnym - exhibicionistickým zámerom integrálne spája do falickej fázy. Tento popis zodpovedá dokonale fascinácii falickou tématikou akú nachádzame na sklonku mladšej doby kamennej (Frankl, 2003, s.139). Hybris tu ovšem neslúži regresii, ale akcentácii falického charakteru (hady na penisoch atpod.) a možno práve naopak – identifikácii s otcovskou figúrou (obraz bojovníka s mečom na monolite v tvare falusu).

4.2.3.7 Kreativita a biológia

Zvláštny vzťah ku konceptu kreativity a tiež k vzniku symbolických funkcií u človeka má dielo Adolfa Portmanna (1964) s názvom *New Paths of Biology*. Hoci je to staršia práca, ostáva poučnou aj dnes. Portmann sa sústredí na kritiku jednostranného technokratického utilitarizmu v biologickom myslení.

Tvrdí, že naše estetické predsudky a naša technická myseľ sústavne vplývajú na naše tvrdenia o zvieracích a rastlinných formách (s.46). Medzi mnohými faktormi, uvažuje (s.149), ktoré vplývajú na hodnotenie dôležitosti vitálnych charakteristík živých organizmov, je to najmä naša túžba dôjsť ku všeobecným pravidlám a ďalej sústredenie sa na tie charakteristiky, ktoré túžime opanovať. Uvádza že forma a farba majú často v biologických uvažovniach až druhotné miesto za trávením, dýchaním, funkciami svalov a nervov, genetickými procesmi. Koncept technickej mysle približuje na príklade histórie aviatiky (s.44). Uvádza, že ani túžba po slobode vtákov, ani uctievanie Ikara nepriviedli človeka k schopnosti lietať. Pohľad na neohrabané krabice ktoré mali slúžiť ako prvé zariadenia na tento účel jasne dokazuje ako málo sa človek radil s prírodou. Až dlhodobou následnou prácou v aerodynamických tuneloch dospel človek k tomu, aby napokon okopíroval prírodu. Na pochopenie navigácie ktorú užíva netopier sme najprv museli objaviť sami ultrazvuk a radarový systém. Technická myseľ je podľa Portmanna ľudskou črtou, a iba naše vlastné vynálezy nám umožňujú následne

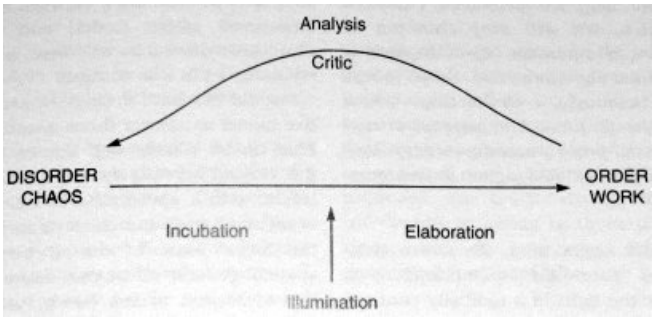
uchopovať pravú podstatu prírodných technických foriem. V technickom myslení sa veľmi nezaoberáme samotným štrukturálnym plánom, ale iba účinnosťou nejakých jeho častí. Takto sa na jednotlivé orgány nahliada ako na nástroje pre špecifický účel ktorý slúži celku, srdce je tak krvnou pumpou. Úplne odlišný prístup predstavuje veštenie z vnútorností, napríklad tzv. hepatoskopia (s.42). Na babylónskom hlinenom modeli ovčej pečene, uloženej v Britskom múzeu, pochádzajúcej z doby asi 1900 r. pred Kristom, nachádzame klinovým písmom vpísané značenia každého laloka(s.43). Technická myseľ pristupuje podľa Portmanna z dvoch extrémov – snaží sa vysvetliť do očí bijúce skutočnosti, a potom tie ktorými sa organizmus úplne stráca. Formy, ktorých cieľom je signalizovať, sa označujú ako „sémantické“, formy, ktorých cieľom je skrývať, sa označujú ako „kryptické“. Technická myseľ teda má tendenciu k vnímaniu niektorých foriem na úkor iných. V Gestalt psychológii (s.48) sa takéto formy označujú ako „dobré“, a tie ktoré oko (myseľ) odvrhe, a slúžia napríklad ku kamufláži, ako „zlé“. Podľa Portmana v dôsledku modernej éry technológie prevláda názor, že zámerom prírody je technická účinnosť, skôr než dokonalosť formy (s.49-50). Podľa neho biológ musí prestať ignorovať formy ktoré nie sú nápadné ani jedným ani druhým smerom.V skutočnosti príroda pozostáva predovšetkým zo širokého spektra „neutrálov“, ktoré ležia medzi týmito dvoma extrémami

Podľa jeho názoru, všetko čo nesedí evolučnej teórii prirodzeného výberu a vôbec otázke prežitia, je považované ako vedľajší efekt, alebo postrádateľný dôvažok (s.150). Anglický termín „*hypertely*“, v tomto zmysle neznamená nič viac, než to, že štruktúra prekročila potreby seba-záchovy. Enormne vyvinuté parožie prehistorického jeleňa alebo kly mamuta sú jednoducho príklady fatálnej hypertélie. Dokonca aj psychologické štruktúry sú súdené podľa kritéria prežitia; a v tomto ohľade je ľudská myseľ považovaná nanajvýš za kompenzáciu straty primitívnych inštinktov prežitia. Zavádza pojem „seba-vyjadrenia“ („*self-expression*“) ako nadradený pojem, ktorý presahuje toto kritérium. Uvádza príklad, v ktorom sa sebazáchova (self-preservation) kombinuje so seba-vyjadrením (self-expression): vokálny orgán trachey, ktorý vtákom slúži k produkcii spevu a dýchania zároveň, pričom náš larynx je orgánom dýchania a reči zároveň tiež. Čo myslí tým „seba“ („self“)? Seba (s.151) je podľa neho živá forma, ktorá prekročila makromolekulárnu úroveň aby sa objavila na vyššom, operačnom (apparative) stupni, a ktorá nielen udržiava život a rozširuje svoj druh, ale takisto manifestuje svoj špecifický spôsob existencie. Seba-vyjadrenie je podľa neho mierou vnútorného rozvoja, a, ako najvyšší spôsob vyjadrenia života, predstavuje nové kritérium pre posudzovanie úrovní živých foriem (s.156). Dodáva, že koncept jednoty formy a účelu (form and function unity) má zvádzajúci charakter a stal sa sloganom, avšak má isté limity, spočívajúce najmä v definícii slova „účel“ (function). V skratke, morfológia musí prekročiť svoj súčasný rámec výlučne fyziologických interpretácií (Portmann, 1964, s.158).

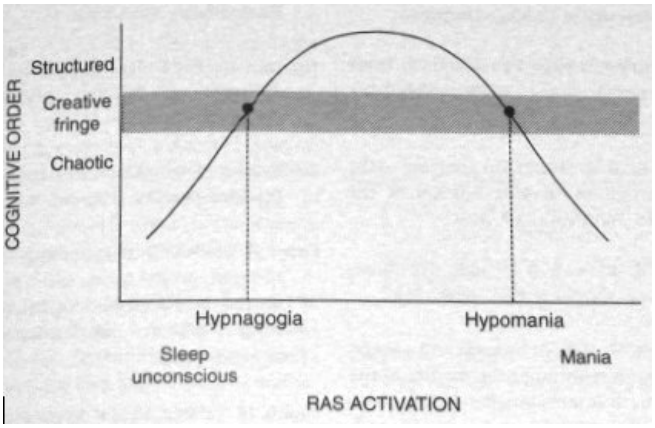
V nadväznosti na Portmannovo dielo pripomínam názor psychológa Klausa Graweho (2007, s.120) (v súvislosti s témou vedomia z neuronálneho pohľadu), ktorý ilustruje, ako málo sa od Portmannových čias zmenilo: „Spomeňme si na Beethovena alebo Mozarta pri skladaní hudby, na Alberta Einsteina, keď koncipoval teóriu relativity. U všetkých interagovala asociačná kôra sama so sebou, nie s okolitým svetom. Väčšina vecí, ktorým človek zmenil svet, vznikla najprv ako vnútorný stav mozgu. Bolo rozhodne geniálnym krokom evolúcie, že dovolila ľuďom tieto stavy mozgu prežívať vo forme myšlienok a predstáv a umožnila im pomocou rečového systému tieto myšlienky predávať ďalej. Výrazne to uľahčuje ich prevedenie do reality, čo pre zmenu v mnohých prípadoch zvyšuje fyzickú a duševnú kondíciu v evolučne-biologickom slova zmysle. *To, že tieto schopnosti môžeme využiť i pri činnostiach, ktoré nám z evolučného-biologického hľadiska nič neprinášajú, ako napríklad pri umeleckej činnosti, alebo dokonca pri činnostiach, ktoré pre*

vývoj ľudstva predstavujú veľké riziko, ako je vynález vodíkovej bomby, je v istom zmysle vedľajším produktom evolúcie" (Grawe, 2007, s.120).

4.2.3.8 Kreativita a teória chaosu



Obr. 52 Kreatívny proces ako cyklus chaos – poriadok (prevzaté z J. Obiols, 1996, fig. 3-4)



Obr. 53 Vzťah medzi kognitívnym poriadokom a aktivácia retikulárnym aktivačným systémom (RAS)

Ako sme dosiaľ videli, kreativita sa väčšinou vzťahuje k produktu tvorby, (a preto sa ľahko zamieňa za produktivitu), pričom pojem genialita, originalita, ktoré sa ju snažia odlíšiť, sa opäť vzťahujú ku kvalite diela, nie procesu ktorý k nemu vedie. V takýchto predstavách chýba spätosť so subjektom. Teória chaosu a teórie vychádzajúce z kognitívnych vied a umelej inteligencie sú veľmi prínosné pre teóriu kreativity najmä pre svoje zameranie na to čo je kreatívny proces.

Vo vzťahu k tvorbe považuje Jordi Obiols (1996, s.42) za východiskový bod tvrdenie, že poriadok („order") je základnou komponentou umeleckej práce. Pritom ale tvorca nepostupuje usporiadaným, logicko-sekvenčným spôsobom, aby k poriadku napkoniec dospel. Kreatívny proces často prebieha mysterióznymi cestami, nazývanými intuiícia, inšpirácia alebo osvietenie. Ako zvláštnu hypotézu uvádza koncept „atraktora" v ktorom je kreativita, ako proces konverzie chaotického stavu na usporiadaný, môže byť analyzovaná ako seba-organizujúci proces (s.44). Svet seba-organizácie tvorí „nový dialóg s prírodou", ako cituje nositeľa Nobelovej ceny Ilyu Prigogina (1979, In: Obiols, 1996, s.44):

„Myslím, že sme na začiatku úplne odlišného vnímania prírody, než akým sme vnímali klasickú fyziku. Prestaneme uvažovať o prírode ako o pasívnom objekte. Myseľ sa nenútene hrá pred mračnom bodov, spájajúc ich do čiar. Vnútorný atraktor v našom mozgu nám tvorí usporiadaný svet" (Prigogine a Stengers, 1979).

4.2.3.9 Kreativita, kognitívne vedy a umelá inteligencia

Kvasnička (2001) uvádza, že kreativita, bez ohľadu na to či je to ľudská črta vyvolenej skupiny ľudí alebo stav mysle, musí vyhovovať trom podmienkam: *1.neočakávanosti, 2.originálnosti* a *3.hodnotnosti*, a uvádza Pasteurov výrok: „Náhoda pomáha len pripraveným", ktorý sa stáva leitmotívom jeho práce. Odlišuje niekoľko **kognitívnych aktivít**, z ktorých každá vyžaduje rôznu mieru kreativity:

1. *Riešenie problémov* - nie je vo všeobecnosti kreatívnou aktivitou, v zásade sú sa jedná o mechanickú aplikáciu zmámych pravidiel alebo algoritmov na problémy ktoré sú

dostatočne charakterizované. Záblesk kreativity sa môže objaviť v poznaní že pravidlá je možné aplikovať na celkom novú oblasť.

2. *Dedukcia* – sa vyznačuje spravidla ohraničenou kreativitou, tá však závisí od „vzdialenosti“ medzi základnými princípmi a dôsledkom, a môže byť veľmi zložitá
3. *Indukcia* – obdobne vyžaduje iba ohraničenú kreativitu, avšak, narozdiel od deduktívneho uvažovania ktoré môže byť algoritmizovateľné, jediný prístup k indukcii je stochastický (metóda pokus omyl)
4. *Učenie* – ako také spravidla nevyžaduje veľkú mieru kreativity
5. *Imitácia* – už z definície vyplýva že nie je kreatívnou aktivitou, avšak považuje ju za významný prekurzor kreativity obzlvášť v umení. Imitácia obsahuje dva dôležité faktory kreativity: analógiu a metaforu. Ako uvádza, integrálnou súčasťou modernej vuýpočtovej inteligencie sú evolučné algoritmy a neurónové siete. V oboch prípadoch pritom ide o metafory prevzaté zo živej prírody.
6. *Stochastické prehľadávanie* (metóda pokusov a omylov). „Inšpirácia“ alebo „osvietenie“ ktoré sa spájajú s náhodou síce akoby kreativitu vylučujú, ale autor ju považuje tiež za dôležitý.
7. *Heuristika.* Poskytuje suboptimálne riešenie, avšak v reálnom výpočtovom čase, v ktorom by optimálne riešenie nebolo možné.

Medzi základné uvažované **mechanizmy kreativity** menuje Kvasnička (2001) následovné:

1. *Nevedomá myseľ*. Ktorú radí do triedy magických teórií. Z pohľadu súčasnej kognitívnej psychológie tento prístup nič nevysvetľuje, pretože všetky elementárne kognitívne procesy sú nevedomé a plne interpretovateľné.
2. *Abdukcia*, proces ktorý navrhol americký logik a filzof Peirce, ktorý predstavuje dodatok k indukcii a dedukcii. Predpokladá možnosť nájdenia správneho ale nepravdepodobného zovšeobecnenia pomocou jednotlivých partikulárnych prípadov. Vysvetľuje to existenciou zakódovaných riešení v našej mysli.
3. *Vnútorné štruktúry mozgu*. Podobne ako v predchádzajúcom preformacionistickom modeli aj tu sa predpokladá existencia akýchsi špecializovaných štruktúr.
4. *Analógia*, ktorá zahŕňa aj *metaforu*, sa odvíja od schopnosti hľadať štrukturálnu, funkčnú a inú podobnosť.
5. *Pripravenosť*. Predpokladá sa že správnym „receptom“ je ďalší Pasteurov výrok: „ majstrovky zvládnuť to, čo už je hznáme o danej oblasti a pokúsiť sa rozšíriť to novým, neočakávaným a hodnotným smerom“. Aby bolo ale zároveň možné sa odpútať od „mentálnych návykov“, je potrebná aj otvorená myseľ, určitá miera individualizmu, a skepsy.
6. *Intuícia*. Aj jej „zdroj“ sa predpokladá vo vnútorných štrukútrach mozgu, upozorňuje ale na potrebu následného testovania intuitívnych hypotéz

Použitím „jednoduchého výpočtového modelu kognitívnych aktivít, ktoré spočívajú v hľadaní optimálneho riešenia binárnej funkcie“, sa Kvasničkovi (2001) podarilo odlíšiť dva principiálne dôležité javy v kognitívnvnom procese: ***kreativitu*** a ***inováciu***. Kreatívne riešenie sa objavuje v kognitívnom procese pri prechode od jedného riešenia k druhému vtedy, keď musíme prekonať výraznú *Hammignovu bariéru*[116]. To znamená , že výskyt kreatívneho

[116] J. Babjak (2003) v súvislosti s genetickými algoritmami vysvetľuje tento pojem následovne: „Vezmime si ako príklad dekadické hodnoty 7 a 8 vyjadrené binárnym kódom: 0111 a 1000. Kým v dekadickom tvare sú tieto hodnoty "tesne" pri sebe, v binárnom tvare sa líšia vo všetkých štyroch bitoch. Je nepravdepodobné, že by sa operácii mutácie podarilo pretransformovať hodnotu 7 na hodnotu 8, pretože takáto mutácia na úrovni binárneho kódu by musela byť veľmi silná. Tento jav sa nazýva Hammingova bariéra.“ (http://archiv.computerworld.cz)

riešenia je jav vysoko nepravdepodobný, ktorý vyžaduje veľkú prestavbu posledného aktuálneho lokálneho riešenia na nové riešenie. Pripravenosť agenta (subjektu) na akt kreativity spočíva v tom, že jeho mém (pamäť v ktorej je akumulovaná predchádzajúca kognitívna história) má už „požadovaný“ tvar, ktorý umožňuje stochastické prekonanie Hammingovej bariéry pri prechode od aktuálneho riešenia k novému „kreatívnemu“ riešeniu. Inovácia v kognitívnom procese spočíva v tom, že pri tvorbe nového lokálneho riešenia neprekonávame výraznú Hammignovu bariéru, jej pravdepodobnosť výskytu je podstatne vyššia ako u kreativity. Kvasnička vyjadruje satisfakciu, že našiel týmto modelom podobnosť s Kuhnovou teóriou vedeckých revolúcií (1982), podľa ktorej vývoj vo vede neprebieha lineárnym a kumulatívnym spôsobom ale prebieha diskontinuálne, pričom dochádza ku nahrádzaniu starej paradigmy (jej falzifikáciou v jazyku K.Poppera) novou, a že teda tento vývoj prebieha v skokoch. V závere upozorňuje, že model je pomerne ohraničený v tom, že využíva len jednu kognitívnu aktivitu a to náhodné prehľadávanie, pričom existujú ako už bolo uvedné mnohé iné (indukcia, abdukcia, metafora...). Takisto, môžme so samozrejmosťou dodať, že úlohu kreativity nemožno zúžiť na oblasť riešenia problémov, rovnako ako psychiatriu nemožno nahradiť tréningom „brainstormingu“.

Bolo by samozrejme veľmi odvážne transponovať Kvasničkove závery do oblasti ľudskej evolúcie. Výsledok Kvasničkovej štúdie je však konvergentný s nálezom z oblasti archeológie. Ťažko ignorovať, že do dnešných čias nemáme k dispozícii presvedčivé indície pre postupný vývoj umenia, a pre „explóziu tohto fenoménu zasa chýba vysvetlenie. Z čiste vonakjšej podobnosti môžme prirovnať, že umenie sa na scéne ľudských dejín objavilo rovnako nečakane, ako v komputačnom modeli Kvasničku vyžaduje optimálne riešenie prekonanie Hammingovej bariéry.

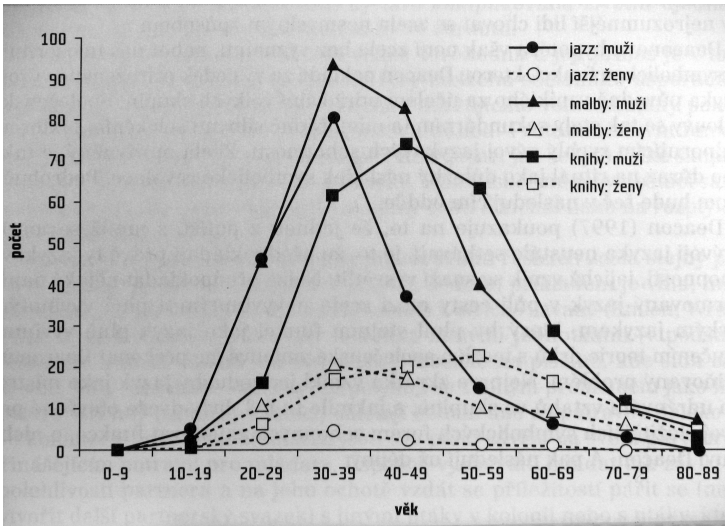
Takisto považujem za dôležité upozorniť na faktor kreativity ako kľúčový aj v arteterapii. Akýmsi dedičstvom psychoterapeutického prístupu v arteterapii je hlavne negatívna denotácia umeleckej práce – t.j aké dielo hlavne nemusí byť (krásne atď.). Psychoterapeutické smery inak mimoriadne prínosné z teoretického aj praktického hľadiska sú vo vzťahu ku kreativite značne limitované. Predstavme si pacientovu myseľ ako východiskový systém prejavujúci sa na fenomenologickej úrovni ako istý druh prežívania (kognitivíne-emočná zložka) a fungovania (behaviorálne-sociálna zložka). Možno si položiť otázku: Ako inak môže nastať akákoľvek podstatná zmena tohto východiskového systému, znamenajúca úzdravu, ak nie mimoriadne originálnym, novátorským spôsobom, ktorý implikuje kreatívny proces? Samozrejme že ho po pacientovi nikto explicitne nepožaduje. Pomôcť rozvinúť kreatívne procesy v pacientovi je umením a darom ktorým disponujú v dostatočnej miere iba niektorí. Arteterapia je prostriedkom.

4.2.3.10 Kreativita a produktivita

Ako bolo uvedené, produktivita sa najčastejšie zamieňa s kreativitou, vzájomne sa však nevylučujú. V zásade je celkom logické, že zvýšená produktivita zvyšuje pravdepodobnosť, že dielo bude svojou kvalitou kreatívne. Ak pod produktivitou myslíme produkciu myšlienok a nápadov, tak takisto takáto produktivita (aspoň do istej miery) zvyšuje pravdepodobnosť že myšlienkový proces dôjde ku kreatívnemu riešeniu (tak ako to dokumentuje Guimón (2004) v hypomanických fázach).

Barrettová et al. (2007, s.436) citujú veľmi zaujímavú prácu Millera z r.1999, v ktorej analýza približne 1600 umeleckých diel (včetne jazzových a rockových skladieb, opusov vážnej hudby, obrazov klasického i moderného maliarstva, kníh, a dokonca i filozofických pojednaní ukázala, že a) umelecká produktivita dosahuje svoj vrchol okolo tridsiateho roku života (čo je takisto vrchol ľudskej sexuálnej konkurencieschopnosti a aktivity), b) muži sú až 10x produktívnejší ako ženy (obr. 12). Výsledky autor interpretuje

z hľadiska úlohy ktorú hrajú tieto aktivity v dvorení mužov ženám, a preto aj sociálnu dominanciu mužov v sociálnych a humanitných vedách vysvetľuje týmto hlbšie zakoreneným dôvodom.



Obr. 54 Výsledky overovania Millerovej (1999) hypotézy o tom, že kreativita je mužská stratégia pri dvorení. (Prevzaté z Barrett et al., 2007, obr. 12.7, s.436).

4.2.4 Fylogenéza a ontogenéza výtvarnej tvorby (výrazu)

Rád by som začal na prvý pohľad celkom nevinným tvrdením Pogádyho et al. (1993, s.38), podľa ktorého *kresba (predstavuje) „fylogeneticky a ontogenteticky staršiu formu komunikácie (preverbálna expresia)...“*. Predstava o tom že kresebné schopnosti predchádzajú vo fylogenéze a ontogenéze rozvoj jazyka podľa môjho názoru zodpovedá tradovanej polarite verbálneho-neverbálneho (pričom „neverbálne“ predchádza „verbálne“), ku ktorej by postštrukturalistická kritika asi mala čo povedať. Históriu tohto tvrdenia by sme mohli vystopovať asi najmenej do 19. storočia, k viktoriánskej idee pokroku, tak ako to uvádza v úvode Hoganová (2001). Tieto názory sa pravdepodobne opierajú o predstavy o vývoji písma. Lombroso sa napríklad domnieval (in: Naumburg, 1950, s.6), že reč a obraz, samostatane bezmocné, sa v umení duševne chorých spájajú v podobe písmen, hierogyfov a figuratívnych znakov, čo pripomína rukopis foneticko-ideografického štádia, ktorým prešli primitívni ľudia (Mexika a Číny určite – poznamenáva), ešte pred objavom abecedy. S podobnou predstavou že obraznosť predchádza vývoju jazyka sa stretávame na mnohých miestach arteterapeutickej literatúry, ktorá sa snaží „bojovať“ proti hegemónii verbálnych terapií. Obraznosť má vo vývine rozhodne veľký význam. Znovuobjavenie jej významu vo výučbe sa pripisuje Janovi Amosovi Komenskému, ktorého *Orbis Sensualium Pictus*, prvý krát vydané v r.1658 v Norimbergu, slúžilo ako prvá vizuálna učebnica, pozostávajúca zo 150-ich obrázkov s popismi (Paivio, 2006).

Na druhej strane jestvuje celý rad odporcov „verbálnych terapií“, ktorí sa snažia obhájiť význam „preverbálnych schopností“, čím vlastne túto polaritu iba akcentujú. Rád by som sa pokúsil korigovať túto žabo-myšiu vojnu, ktorá podľa môjho názoru sa zakladá na nedorozmeniach. Je asi jasné, že vizuálna percepcia predchádza schopnosť čítať, a ako výstižne píše Ramus (2004), ľudský mozog sa nevyvinul na to aby čítal. Písmo však nie je jazyk. Domnievam sa totiž, že všetky údaje z evolúcie ľudského druhu a psychického vývinu

jedinca svedčia skôr pre odlišný, ale vzájomne súvisiaci, a skôr paralelný, iba odlišným tempom postupujúci, rozvoj verbálnych schopností a schopnosti grafického znázorňovania (výtvarného výrazu). Vychádzam z tvrdenia, že umeleckú tvorbu nemožno stotožňovať s „preverbálnym“ obdobím, lebo dieťa je schopné sa celkom slušne dorozumievať rečou v dobe, keď ledva je schopné kresliť hlavonožca, a v hudbe je sotva schopné reprodukovať dajakú ťažšiu melódiu. V evolúcii sa môžeme oprieť hlavne o archeologické nálezy, ale v ontogenéze máme možnosť dať vývin jazyka a výtvarného výrazu do súvisu s vývinom celej psychiky.

Druhý dôvod prečo som sa rozhodol zaradiť tu túto kapitolu je to, že považujem podrobnejšie skúmanie vývinových aj vývojových aspektov za kľúčové v hľadaní odpovede na otázku, akú vlastne úlohu hrá umenie v ľudskom živote. Snaha dať odpoveď na túto otázku je do istej miery experimentom. Začnem ontogenézou psychických funkcií a evolúciou ľudského druhu, pokúsim sa predstaviť vývoj a vývin jazyka, a napokon sa pokúsim priblížiť ontogenézu výtvarného výrazu a rôzne čiastkové aspekty kultúrnej fylogenézy ľudského druhu.

4.2.4.1 Ontogenéza psychických funkcií

Ťažiskom teórií psychického vývinu dieťaťa sú často psychoanalytické koncepty. Rád by som ich využil ako referenčný rámec pre predstavu o psychickom zrení. Jung pripomína, definíciu profesora Stanleyho Halla (Jung, 1993, s.181), že „analýza je procesom zrýchleného zrenia“. Ako zhrňujú Fonagy a Targetová (2005, s.235), z pozorovania dojčenského správania ťažilo množstvo psychoanalytických teórií. Egopsychológia, selfpsychológia, kleiniánska škola a predovšetkým britská nezávislá tradícia podnietili výskum dojčiat založený na klinických pozorovaniach práce s dospelými. Vďaka novo vzniknutému odboru vývinovej psychopatológie (Fonagy & Target, 2005, s.22) sa psychoanalýza dostala do tesného kontaktu s vývinovou psychológiou. Výskum v tomto odbore preukázal, že vývinová kontinuita je empiricky ťažko upresniteľný a konceptuálne zložitý problém a nie je ju možné jednoducho predpokladať, ako to obvykle činí psychoanalýza. Snahy o zladenie týchto empirických pozorovaní dospeli ku konštruktu mentálnej reprezentácie, odvodenej z kognitívnej vedy. Psychoanalytická teória všeobecne, a predovšetkým psychoanalytické teórie objektných vzťahov, sa zaoberajú tým, ako štrukturálne mechanizmy ľudskej mysle napomáhajú procesu internalizácie zážitkov a skúseností a vytvoreniu psychologického modelu interpersonálneho sveta. Vývinová psychiatria a psychológia sa stále viac sústredia na to, ako pôsobia vnútorné reprzentácie raných skúseností s primárnymi postavami detstva na formovanie neskorších vzťahov (Fonagy, Target, 2005, s.22-23).

Vývinový aspekt sa odráža už vo **Freudovom** diele, ktorý delil vývin do piatich základných štádií (Norcross, Prochaska, 1999, s.35-39):

1. 0-18mesiacov - orálne štádium
2. 18mes. – 3 roky – análne štádium
3. 3-6 rokov – falické štádium
4. 6 rokov- raná adolescencia – latentné štádium
5. gentiálne štádium

Jeho dcéra **Anna Freudová** rozpracovala komplexnú vývinovú teóriu (1965), pričom použila *metaforu vývinových línií* (Fonagy, Target, 2005, s.87). Za najdôležitejšiu z nich považovala líniu vedúcu od závislosti k emočnej sebestačnosti a dospelým objektným vzťahom. V rámci tejto línie odlišovala 8 fáz, končiac adolescenciou. Z jej školy vzišiel **Erikson**, ktorého koncepty identity, intimity a generativity považuje Westen za metodologicky najfundovanejšie štúdie inšpirované psychoanalytckými vývinovými teóriami

(in: Fonagy, Target, 2005, s.72). Psychoanalytické výklady sa čo do relatívneho dôrazu na prostredie líšia, ale všetkým je do istej miery spoločné zjednodušovanie jeho vplyvu (Fonagy, Target, 2005, s.27). Kleiniánska škola „patologizovala“ kojenca, teória „schizofrenogénnej matky“ Fromm-Reichmannovej, 1948 zasa matku. Prevažovala, i keď nie nevyhnutne v tejto extrémnej podobe, viera že príčina patológie je skôr na strane matky.

Jestvujú však i opačné prístupy, v ktorých je psychoanalytická teória inšpirovaná výskumom dojčiat (Fonagy, Target, 2005, s.235). Hoci oba tieto prístupy majú svoje nedostatky, tento druhý prístup predstavuje významný obrat k empirizmu v psychoanalýze. Je reprezentovaný prácami Bowlbyho, Sterna, a napokon i Fonagyho a Targetovej (2005).



Obr. 55

Jean Piaget (1896 – 1980)

Skrytú úlohu v týchto pohľadoch hral zrejme vplyv diela švajčiarskeho biológa, psychológa a filozofa, Jeana Piageta (1896-1980). Tu a tam nachádzame v poznámkach Fonagyho a Targetovej (2005) jeho vplyv napr. na Sandlera (s.110) a Bowlbyho (s.239). Rovnako súčasní arteterapeuti často vychádzajú z hypotetického, ontogentického modelu osobnosti, ktorý stavia na vývinových štádiách **Piagetovej kognitívnej teórie** (in: Šicková-Fabrici, 2002, s.103). Tento model sa snaží aplikovať Piagetovo chápanie zákonitostí detského myslenia do oblasti vývinu detskej kresby. Česká arteterapeutka Vyplašilová (2003) približuje, že Piaget predpokladal zrelosť pred učením, jeho oponent Vygotskij naopak predbiehal učením vývin. Tento spor, pokračuje Vyplašilová, u nás nedopadol v dobe totalitného režimu pre prvého dobre. Dôsledkom bola školská výuka, ktorá tlačí dieťa z obdobia fenomenistického rovno do obdobia formálneho. Berie mu priestor pre dozrievanie k názoru a dáva mu ho hotový bez možnosti opráv.

Pokúsim sa preto stručne zhrnúť jeho dielo tak ako ho uvádzajú Horáček a Švestka (2004, s.309). Podľa Piageta je možné intelektový vývin jedinca považovať za dôsledok internalizácie motorického prejavu. Piaget rozoznáva 4 základné štádiá:

1. *Senzomotorické obdobie* (0-18 až 24 mesiacov), kedy dieťa nepracuje so symbolmi a znakmi. Schémy o svete ktoré si vytvára sú založené len na priamej percepcii spojenej s vlastnou motorickou odpoveďou. Svet považuje za súčasť seba, a neodlišuje medzi „ja“ a „nie-ja“.
2. *Predoperačné obdobie* (2-7 rokov) kedy dieťa začína používať symboly. Osvojuje si použitie jazyka a grafických symbolov, pracuje s predstavivosťou. Pripravuje sa tak na možnosť používať formálne operácie a abstrakciu v kokrétných situáciách manipulácie s objektmi.
3. *Obdobie konkrétnych operácií* (7- 11 rokov), v ktorom dochádza k možnosti aplikácie a prenosu abstrahovaných skúseností. Dieťa je schopné pracovať s operáciami kvality vecí (váha, objem, dĺžka, čas apod.)

4. *Obdodobie formálnych operácií* (po 11 roku), kedy je už človek schopný kombinovať formálne operácie medzi sebou a aplikovať ich na prdpoklady, možné udalosti. Tým vzniká schopnosť hypoteticko-deduktívneho myslenia. Vývin intelektu je ukončený obodobím adolescencie.

Uhrová (2005, s.45-49) prináša detailnejší prehľad Piagetovej (1970, 1997) teórie kognitívneho vývinu v prvých 18-ich mesiacoch života dieťaťa, ktoré nazýva Piaget *senzomotorickým obdobím*. Pozostáva zo 6-ich štádií:

1. Východiskovým bodom sú reflexy, ktoré umožňujú tzv. „reflexné civičenie", t.j. spevňovanie reflexného konania funkčným cvičením, ktoré vedie ku konsolidácii konania. Reflex nie je len automatizmom ale predstavuje základ pre neskoršie vytvorenie prvých elementárnych foriem zvykov.
2. Utváranie týchto zvykov sa deje medzi 2-3. mesiacom. Ide o celostnú senzomotorickú schému, v ktorej nie sú rozlíšené prostriedky a ciele. Vznikajú asimiláciou nových elemntov do starších reflexných schém.
3. Medzi 3-6. mesiacom sa objavuje koordinácia zraku a hmatu a „sekundárna kruhová reakcia", čo znamená formu zvykov viazaných na vonkajšie predmety.
4. Obdobie medzi 8-10. mesiacom je charakterizované kkordináciou prostriedkov a cieľov, ôpričom prostreidky sú vyberané z už známych asimilačných schém.
5. Medzi 11.-12. mesiacom má dieťa k dispozícii dostatok schém, ktoré umožňujú porovnávanie, a prichádza tu okamig, keď pre dieťa začína byť zaujímavá novosť podnetov. Objavuje sa tu „terciálna kruhová reakcia", ktorá znamená reprodukciu nového faktu sprvádzanú aktívnym experimentovaním, čo vedie k objaveniu nových možností. Schémy sú už diferencované ako prostriedkya ciele, pričom dieťa už nevyužíva v nových situáciách len známe prostriedky.
6. Medzi 12.-18. mesiacom začína byť dieťa schpné napodobiť predlohu, ktorú už bezprostredne nevníma. Súčasne sa ojbavuje symbolická hra, i keď v jednoduchej podobe.

Predstava nevzniká z vonkajších predlôh, ktoré by boli prenesené do vedomia, ale akt materiálneho znázornenia (napr. pohybu krídiel letiaceho vtáka) prechádza do aktu vnútorného znázornenia v mysli. Obrazná predstava sa potom stáva nielen oddialenou, ale aj zvnútornenou, stáva sa vnútorným obrysom vonkajšieho konania. Oddialenou nápodobu vysvetľujú Piaget a Inhelderová (1997, in: Uhrová, 2005, s.46) aj vznik prvých symbolov v detských hrách, ktor považujú vždy za individuálne. Symbolická hra, ktorú považujú za vrchol detskej hry je ďalším dôležitým medzníkom pri utváraní vnútornej predstavy. Uhrová (2005, s.47) ďalej uvádza, že podľa novších výskumov (Dornes, 2001) sa symbolická hra vzťahujúca sa na subjekt objavuje skôr (cca v 12.-13.mesiaci) ako symbolická hra vzťahujúca sa na vonkajšie objekty (15.-18. mesiac). Ešte neskôr, (Uhrová, 2005, s.52) v 18.- 20. mesiaci, môžme očakávať schopnosť tvorby sekvencií predstáv ako predpoklad vzniku fantázie. Na konci *senzomotorického štádia* sa teda objavuje schopnosť predstavy, ktorá je popri reči a symbolickom geste základom *sémiotickej funkcie*, ktorá podľa Piageta (1970) vytvára v tomto období dva druhy nástrojov: symboly a znaky (Uhrová, 2005, s.47).

Ako uvádzajú Fonagy a Targetová (2005, s.110) sa vrámci psychoanalytickej obce nechal prácami Piageta (1936) inšpirovať Joseph Sandler (1960, 1962). Okrem Piagetových prác, vychádzal z konceptu *self-reprezentácie*, ktorý zaviedla Edith Jacobson (1945) a z Headovho pojmu telesnej schémy (1926). Sandler vytvoril referenčný rámec pre svet reprezentácií, tzv. *model vnútorného pôsobenia* (vnútorný pracovný model - „internal working model"). Podobá sa vplyvnej formulácii Bowlbyho, ale vznikol skôr. Podľa oboch autorov sa vzťahové reprezentácie skladajú v zásade zo súboru očakávaní vztiahnutých

k matkinmu vzľadu a činnosti. V Sandlerovom chápaní majú reprezentácie self a druhého „tvar“; tiež dodávajú emočný nádych organizácii pocitov a vnemov z interpersonálnej skúsenosti. Akonáhle sa vytvorí self-reprezentácia, môžu byť vybudované objektné reprezentácie (Fonagy, Target, 2005, s.110).

Bowlbyho (1969, 1973) teória pripútania („attachment theory“)



Obr. 56

John Bowlby (1907-1990)

Táto teória, označovaná tiež ako *teória vzťahovej väzby* (Hašto, 2005) má biologické ťažisko. Hlavnú a podstatnú časť teórie je postulovanie „geneticky naprogramovaného repertoáru správania, ktorý nás pri primeranom prostredí viac či menej silne zameriava na príslušnú hlavnú osobu; táto potreba blízkosti má okrem toho funkciu chrániť dieťa od batolivého veku pred nebezpečenstvami, súvisí s evolučnou adaptáciou človeka, pôvodne zrejme hlavne prednebezpečenstvom od dravých zverov“ (Bowlby, 1995, in: Hašto, 2005, s.69). Bowlby si vypožičal slovník z etológie (Fonagy, Target, 2005, s.238) a označil pripútavacie správanie za súčasť behaviorálneho systému. Novú adaptáciu dieťaťa regulujú tri behaviorálne systémy – *pripútania*, *explorácie* a *strachu*. Behaviorálny systém zahŕňa inherentnú motiváciu. Nie je možné ho redukovať na ďalší pud. Medzi jeho formuláciami a názormi teoretikov objektných vzťahov je nepatrný, ale dôležitý rozdiel. Cieľom pripútavacieo systému nie je objekt, ale stav bytia, či cítenia, a preto kontext, v ktorom dieťa žije, t.j. odozva opatrujúcej osoby silno ovplyvní systém správania. Neskôr tento cieľ definoval ako trvalú dosiahnuteľnosť a vnímavosť opatrujúcej osoby, ktoré zastrešil pojmom „dostupnosť“. Dostupnosti pridal kognitívnu dimenziu, keď ju definoval ako predsvedčené očakávanie, získané zo „znesiteľne presnej“ reprezentovanej dlhodobej skúsenosti, že postava, ku ktorej sa dieťa pripútalo, bude dostupná. Behaviorálny systém pripútania je teda podporený súborom kognitívnych mechanizmov, o ktorých hovorí ako o „vnútorných pracovných modeloch“.

Hašto (2005, s.72) prináša prehľad Bowlbyho vývinových fáz vo vývine vzťahovej väzby následovne:

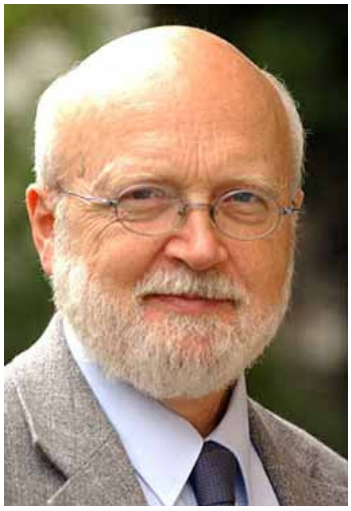
1. 0 – 8 až 12 týždňov – orientácia a signály bez rozlišovania figúry (osoby). Schopnosť odlišovať osoby je malá, auditívne odlišovanie v prvých 4 och týždňoch je nepravdepodobné, vizuálne ažv prvých 10-ich. Dieťa sa orientuje na osobu, sleduje ju očami, chytá časti tela, usmieva sa, žvatlá.

2. 12 týždňov – 6 mesiacov – orientácia a signály zamerané na jednu alebo viaceré osoby. Zvyšuje sa intenzita priateľských reakcií. Dieťa sa správa k osobám vo svojom okolí rovnako priateľsky ako k prvej osobe, ale výraznejšie reaguje na matku.

3. 6 mesiacov – 2 až 3 roky – udržiavanie blízkosti k odlišovanej osobe s využitím pohybu a signálov. Dieťa má tendenciu následovať matku, pri návrate ju radostne „zdraví“, používa ju ako východiskovú základňu. K cudzím je skôr opatrné.

4. Od 2 – 3 roku – budovanie partnerstva korigovaného cieľom. Vzniká viac-menej primitívna kognitívna mapa. Matka sa postupne považuje za nezávislý objekt na tejto mape, pozorovanie jej správania vedie k učeniu sa, aké má matka plány a ciele. Jednoznačné pripútanie sa objavuje v tretej fáze (Hašto, 2005, s.72-73).

Rudolfov (2000) model štyroch základných konfliktov



Obr. 57 Gerd Rudolf

Hašto (2005, s.222-223) predstavuje vývinové štádiá subjektu a objektných vzťahov tak ako ich uvádza G. Rudolf, medicínsky riaditeľ Univerzity v Heidelbergu, vo svojom 4. vydaní *Psychoterapeutickej medicíny a psychosomatiky* (2000). Jeho štádiá je problematické priradiť k presnejšie vymedzeným vekovým hraniciam. Individuálne variácie sú značné a štádiá sa prelínajú. Podľa Schafettera (1991, in: Hašto, 2005, s.223) sa zhrubá ale dá povedať, že prvé 3 nasledujúce štádiá sa odohrajú v prvých dvoch rokoch, 4. a 5. štádium medzi 2.-4. rokom a 6.štádium cca v piatom roku života.

1. Nie je oddelené ja a nie-ja, self a objekt.
2. V mediálnej jednote sa stávajú prežívateľnými prvé kontúry self a objektu.
3. Pokročilé rozlišovanie subjektu a objektu, predsa ale self zažíva bezpečie, istotu a vitalitu blízkosti objektu.
4. Začínajúca fáza autonómie. Vzďaľovanie sa – znovupribližovanie.
5. Vrchol fázy autonómie, self má povznášajúce pocity, „môžem čo chcem“.
6. Self disponuje určitou jednoznačnou psychosexuálnou a sociálnou identitou; triangulácia.

Podľa Rudolfa (2000, in: Hašto, 2005, s.208) človek robí vo svojom psychickom vývine 4 kroky v zrení. Vyvíja komunikačný systém, systém vzťahovej väzby, systém autonómie a systém identity. Týchto krokov sa zároveň týkajú 4 základné konflikty:

1. Základný konflikt s *blízkosťou*.
2. Základný konflitk *vzťahovej väzby* – depresívny základný konflikt
3. Základný konflikt *autonómie*
4. Základný konflikt *identity*

Tieto konflitky majú vzťah k rôznym klinickým obrazom. Konflikt s blízkosťou je dávaný do súvisu s najhlbšími štrukturálnymi poruchami, ktoré bývajú prekryté ešte „neurotickými štýlmi". Zvláštny význam pre tému vzťahovej väzby a zvlášť pre pochopenie pojmov reparácie a straty má **depresívny konflikt**. V konflikte je tu silná túžba po ideálnom objekte (osobe) a nemožnosť alebo zákaz obracať sa s vlastnými potrebami na objekt. Ďalej je tu v konflikte potreba mať k dispozícii ideálny objekt a impulzy k znehodnocovaniu objektu a vznikajúceho vzťahu. Rudolf odlišuje dva typy základného depresívneho konfliktu (Hašto, 2005, s.212): mediálny, v ktorom objekt nemá konkrétnu, ale skôr atmosférickú podobu (šťastie, naplnenie, harmónia), alebo nadľudskú podobu (víla, anjel, Bohyňa), a objektálny, pri ktorom hľadaná osoba prináša subjektu všetko dobré, ktorá miluje, potvrdzuje, obdivuje, sĺňa priania, poskytuje bezpečie a istotu a súčasne umožňuje dostatočne autonómne a egoistické správanie subjektu. V tejto súvislosti hovorí Balint o základnej poruche (Schlegel, in: Hašto, 2005, s.213), resp. o bazálnej chybe vo vývoji stabilnej diferenciácie medzi self a objektom, ktorú nechápe ako fraktúru, ale ako základné narušenie poriadku (ekvivalentné nesprávnemu genetickému kódovaniu) (Fonagy, Target, 2005, s.148). Fonagy a Targetová ešte uvádzajú, že Balint stanovil dve charakteristické obrany vo zvládaní úzkosti: 1. *oknofilický* prístup, keď dieť miluje objavujúce sa objekty, či je na nich dokonca závislé, a 2. *filobatický* prístup, keď dieťa nemá v láske objekty, ale miluje priestory medzi nimi. Filobatik miesto svojich objektov obsadzuje skôr jáske schopnosti (Fonagy, Target, 2005, s.148).

Rudolf (in: Hašto, 2005, s.214-217) rozoznáva 6 typov spracovania depresívneho základného konfliktu:

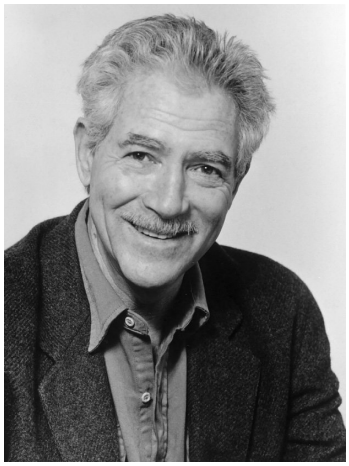
4. altruistické
5. narcistické
6. schizoidné
7. orálne-regresívne
8. filobatické
9. spracovanie humorom

Rudolfovo delenie sa vzťahuje k charakteristikách odvodeným od interpersonálneho vzťahovania sa a klinicky relevantnej symptomatiky. Z hľadiska evolúcie výtvarnej tvorby je zaujímavý filobatický prístup, v ktorom ohraničené „ja" splýva s bezhraničným „my" (Hašto, 2005, s.216). Subjekt sa zameriava na namáhavé ciele, odmenou mu je opojný „vrcholový" pocit, maniformná blaženosť ako obrana pred depresiou. Horolezci, letci, potápači, jaskyniari, vulkanológovia môžu po prekonaní veľkej námy a rizika stále s väčšou intenzitou vyhľadávať blízkosť s niečím, čo je pre nich ich fascinosum, a zažívať svoje narcistické štastie. Pripadajú si nezraniteľní, veční , nesmrteľní, zjednotení s vesmírom. Krajina, pohorie, more, vzduch, voda, šíravy a diaľavy môžu poskytovať sklamaným povznášajúce pocity, pocit, že sú v dobrom objekte (matke prírode) (Hašto, 2005, s.216). Hoci teda Rudolf neuvádza v rámci depresívnych konfliktov explicitne vzťah k tvorbe, a to ani napriek tomu že by to bolo z iných psychoanalytických interpretácií očakávateľné, Haštov popis filobatického spracovávania je takmer identický z evolučným pohľadom Georga Frankla (2003). Namáhavý zostup do jaskýň v technických podmienkach paleolitického človeka, tvorba vysoko v neprístupných zákutiach

stien, ale i neskôr rozvoj baníctva a hutníctva môžu byť práve takouto konfrontáciou so zážitkom niečoho fascinujúceho[117].

Základný konflikt autonómie potom Hašto (2005, s.216-217) dáva do súvisu s objavením sa expanzívneho správania v 2.-3. roku, a neskôr v dospelosti s klinickými jednotkami úzkostného spektra. Základný konflikt identity je moderným chápaním oidipského konfliktu, a dáva sa do súvisu s hysterickou (histriónskou) poruchou osobnosti (Hašto, 2005, s.218-220).

Sternova teória intersubjektivity



Obr. 58

Daniel Stern (nar. 1934)

Ako píšu Fonagy a Targetová (2005, s.262), Sternova prvá kniha (1985)[118] predstavovala míľnik v psychoanalytických vývinových teóriách. Jeho práca je mimoriadna, pretože je normatívna skôr než orientovaná na patológiu a skôr výhľadová, než retrospektívna. Uhrová (2005, s.52-56) prináša pekný prehľad jeho teórie. Stručne zhrniem, že do jej centra stavia intersubjektivitu, teda vzťah, vzťah s matkou. Predpokaldá, že dieťa je veľmi skoro schopné segmentovať tok interakcií do epizód, t.j. situácie, ktoré viackrát denne prežíva (napríklad kŕmenie), spojí do „triedy“ interakcií jedného druhu, ktoré označuje ako „invariant“. Je to vlastne akýsi „prototyp“ situácie. Vytvoril *teóriu reprezentácie interakcií*, v ktorej v popredí stoja reprezntácie afektov. Generalizované interakčné reprezentácie nazval *schéma „spolubytia“* („schema-of-being-with“). (Read, 1967, s.121, upozorňuje že do anglickej literatúry slovo schéma pôvodne zaviedli nemeckí psychológovia). Tieto reprezentácie pozostávajú zo simultánnej aktivizácie 6-ich komponentov: 1. senzomotorických vnemov, 2. percepcie, 3. konceptuálnych schém, 4. vnímania časového usporiadania situácie, 5. prežívania, ktoré je podľa neho prítomné vo forme emočných tvarov („feeling shapes“), 6. „protonaratívneho obalu“ („protonarative enevelope“), čím rozumie segmentáciu celku interakcie do epizód – „obalov“. Zatiaľ čo Piaget sa sústedil na vývin sémiotickej funkcie, teda zobrazenia okolitého sveta, Stern sa sústredil na vývin mentálnych reprezentácií, ako základu **sebavnímania** dieťaťa, a preto ich opisuje vo vzťahu k utvárajúcemu sa **Self** (Uhrová, 2005, s.54), ktoré sa vyvíja zvnútra vzťahov (Fonagy, Target, 2005, s.262). Sebaprežívanie nie je podľa neho kognitívny konštrukt, ale integrácia

[117] *Pozn.:* Ak by sme popustili uzdu fantázii, tak akcentácia prístupu zameraného na proces v umení (akčné umenie) by bola obdobou filobatického prístupu, akcentácia artefaktu – objektu – zasa oknofilického. Neprirovnával by som však túto dichotómiu k dichotómii v arteterapii – umenie ako terapia vs. arte-psychoterapia, pretože posledne menovaná v skutočnosti nekladie dôraz ani na objekt, ani na proces.

[118] Stern, D.N. (1985): *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology.* New York, Basic Books. (In: Fonagy & Target, 2005, s.380).

zážitku, prežitého (Uhrová, 2005, s.55). Stern odlišuje následovné jeho štádiá (podľa Uhrovej, 2005, a Fonagy a Taregetovej, 2005):

1. 0-2 mes.: „vynárajúce sa“ („emerging“) Self – v tomto období je vnímanie amodálne, resp. transmodálne, pretože umožňuje transfer z jednej modality do druhej. Objavujú sa tu dva druhy afektov: kategoriálne, ktoré sa vzťahujú k obsahu (ako radosť, hnev, smútok), a vitálne, ktoré sú charaktrizované živosťou, dynamickosťou priebehu.
2. 3-7 mes.: „jadrové“ Self – je charakterizované zjednotením štyroch elementárnych skúseností jedinca, ktoré Stern nazýva subejktívne invarianty: 1. autorstvo vlastného konania, 2. koherencia Self – zážitok telesnej jednoty, 3. Self-aktivita, 4. vlastné dejiny.
3. 8-18 mes.: „subjektívne“ Self – „pravý prežitok self“ a prežívanie Self s druhým. Zdieľanie intencie, emócií, spolubytia.
4. po 18. mes.: „verbálne“, „naratívne“ Self – je charakterizované nástupom sémiotickej funkcie. Hra, symbol a reč umožňujú dieťaťu zhobrazovť, ako aj uvažovať a premýšľať o jeho životných skúsenostiach, vyjadrovať ich a zdieľať s druhými.

Fonagyho a Targetovej model mentalizácie (1996)



Obr. 59 Peter Fonagy



Obr. 60 Mary Targetová

Mentalizáciou označujú Fonagy a Targetová (2005, s.273) schopnosť pochopiť interpersonálne správanie z hľadiska duševných stavov. Má dve zložky – sebareflektívnu a interpersonálnu.Tieto dve komponenty sa spájajú a dávajú dieťaťu možnosť odlíšiť vnútornú realitu od vonkajšej, vnútorné mentálne a emočné procesy od interpersonálnych udalostí (Fonagy, Target, 2005, s.273-274). Nie je to iba kognitívny proces. Vývinovo začína „objavením“ afektov prostredníctvom primárnych objektových vzťahov. **Regulácia afektu** – schopnosť modulovať emočné stavy – je tesne spojená s mentalizáciou, a predchádza jej. Opiera sa o dva teoretické konštrukty – 1. *teóriu sociálnej biologickej spätnej väzby* (social biofeedback), ktorá sa zaoberá zrkadlením afektu u rodičov (Gergely, Watson, 1996), a ktorá sa opiera o mechanizmus detekcie kontingencie (Watson 1972), koncept blízky Bionovmu „kontejnovaniu“, a o 2. *teóriu „psychickej ekvivalencie“*, ktorá predpokladá že pre veľmi malé dieťa sa vnútorný svet rovná vonkajšiemu (Fonagy, Target, 2005, s.274-277). Čo sa týka dôrazu na intersubjektivitu týchto teoretických východísk, Fonagy a Targetová pripomínajú, že väčšina odborníkov sa zhoduje na tom, že „harmonickosť vzťahu medzi matkou a dieťaťom prispieva k objaveniu symbolického myslenia“ a tiež zvyšuje bezpečnosť pripútania u dieťaťa (s.275). Čo sa týka subjektivity v týchto konceptoch, je predpoklad, že

modus prežívania založený na „psychickej ekvivalencii“ môže sppôsobovať intenzívnu úzkosť, keďže preojkcie fantázie môžu byť desivé (s.277). Preto je nevyhnutné, aby dieťa nadobudlo vo vzťahu k duševným stavom pocit „predstierania“. Opakovaná skúsenosť (a teraz späť k intersubjektivite) zrakdelnie, ktoré reguluje afekt, dieťaťu pomáha zistiť, že pocity sa neutne nemusia „rozliať“ do sveta. Sú odpojené od fyzickej reality. Pre deti, ktorých rodičia poskytujú prejavy zrkadlenia, ktoré sú viac v súlade s afektom, viac kontingenčné a primerane zreteľné, je toto rozpojenie ľahšie. Naproti tomu prejavyrodičov ktorých, (kvôli vlastným problémom s reguláciou afektov), negatívny afekt dojčaťa ľahko zahltí, a ktorí vyjadrujú emócie realitsticky a nezretelne, narušujú vývin regulácie afektu. Fonagy a Targetová (2005, s.277-278) predstavujú model, v ktorom pri normálnom vývine od dvoch do piatich rokov života dochádza k prechodu od rozštiepeného modu prežívania k mentalizácii.

V ranom detstve sú reflektívne funkcie dieťaťa charakterizované dvoma modmi vnútorného prežívania:

1. modus *psychickej ekvivalencie*- dieťa pri vážnom rozpoložení očakáva že vnútorný svet v ňom a v druhých bude zodpovedať vonkajšej realite a subjektívne prežívanie budeč často skreslené aby sa zhodovalo s inofmrácieami ktoré prichádzajú zvonka
2. modus *predstierania* – pri hre dieťavie, že vnútorné prežívanie nemusí odrážať vnútgornú realitu, v takom mode si však myslí, že vnútorný stav nemá žiadne dôsledky pre vonkajší svet

Vo veku okolo 4-och rokov tieto mody dieťa začlení, aby dospelo k *mentalizácii*, či *reflektívnemu modu*, v ktorom je možné duševné stavy prežívať ako reprezentácie. Vnútornú a vonakjšiu realitu môžme prežívať ako prepojené ale v mnohých aspektoch odlišné, už ich nemusia zamieňať, ani odlučovať. K mentalizácii dochádza spravidla pri bezpečnej hre s rodičom alebo starším dieťaťom, ktorá uľahčuje integráciu modu predstierania a psychickej ekvivalencie. U traumatizovaných detí môže túto integráciu narušiť intenzívna emócia a s ňou spojený konflikt. Aspekty modu predstierania sa tak stanú súčasťou zakúšania reality spôsobom psychickej ekvivalencie (akoby to bola skutočná, súčasná, vonkajšia udalosť). Model, ako sebakriticky pripúšťajú autori (Fonagy, Target, 2005, s.283), kladie dôraz skôr iba na ťažšie poruchy charakteru a nepokrýva celé spektrum psychopatológie. Ďalej (s.284) uvádzajú, že reflektívna funkcia nie pre život dostačujúca, možno ani nutná. Mentalizácie je podľa nich skutočne potrebná iba v prostredí zvýšeného interpersonálneho stresu.

Už bola spomenutá Slavíkova koncepcia, v ktorej integruje model mentalizácie so starším konceptom prechodových javov Donalda Winnicotta a teóriou fikčných svetov. Ide o moderné ponímanie, ktoré dopĺňa existujúce freudiánske koncepty.

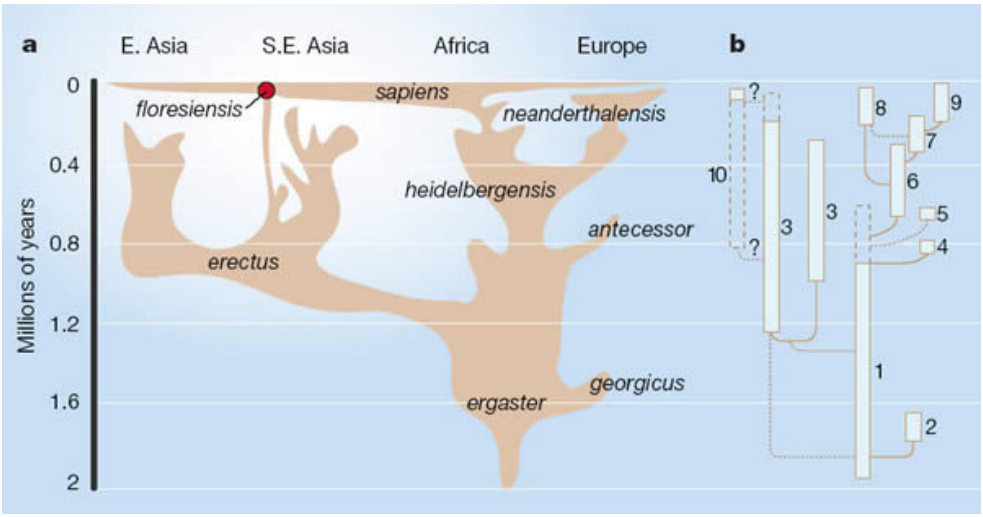
4.2.4.2 Evolúcia človeka

Stavovce sa oddelili od ostatných živočíchov pred asi 500 miliónmi a cicavce od vtákov pred asi 200 miliónmi rokov (Fitch, 2004, s.841). Barrettová et al. (2007, s.42-43) udávajú že spoločný predok ľudoopov a hominidov vedúcich k dnešnému človeku žil pred asi 5-7 miliónmi rokov. Najranejšími našími predkami boli zástupcovia rodu *Australopithecus*, ktorý žil pomerne dlhú dobu, v rozmedzí asi 4,5 – 2 miliónmi rokov. *Australopithecus* sa pohyboval už po dvoch nohách (bipedálna lokomócia). Pravdepodobne z jednej z gracilných foriem tohto rodu sa vyvinul prvý zástupca rodu *Homo*, *Homo habilis*, ktorý obýval Zem pred asi 2,5-2 miliónmi rokov. Názov zručný nie je presné, už u australopitékov sa stretávame s používaním nástrojov. Pribúdajúce fosílne pozostatky navyše poukazujú na to, že v tej dobe

žili najmenej dva druhy, *Homo habilis* a *Homo rudolfensis*, a okrem toho, aj ich zaradenie do rodu *Homo* je pochybné. Evolučný strom ľudského rodu veľmi rozvetvený a prepletený, s mnohými vybiehajúcimi postrannými vetvami reprezentujúcimi adaptívnu radiáciu ľudských durhov, objavujúcich sa v novo vznikajúcich savanách v období pleistocénu.

Pokročilejšou formou hominidov bol *Homo erectus*, ktorý sa objavil pred asi 2 miliónmi rokov. (Podobne i tu okrem *Homo erectus* bol objavný *Homo ergaster*.) *Homo erectus* je prvým hominidom nájdeným mimo oblasť Afriky, a je tiež spájaný s používaním ohňa. Ďalej Barrettová et al. (2007, s.47-48) predstavuje tradičný a novší model vývinu od Homo erectus k modernému človeku.

Podľa tradičnej predstavy pochádzajú dnešní ľudia z populácie *Homo erectus*, ktorá sa vynorila v Afrike pred 1-1,5 miliónom rokov. Po kolonizácii Eurázie tieto „predľudské“ populácie prešli nezávislou evolúciou v rôznych častiach sveta a vytvorili rôzne dnes známe ľudské rasy. Tento model je známy ako multiregionálna hypotéza.



Obr. 61 Vývoj druhu *Homo* zahŕňajúci vzťah nedávno objaveného Homo floresiensis a jeho rozšírenie na planéte (prevzaté z Lahr & Foley, 2004). 1. *H.ergaster/erectus*; 2. *H. georgicus*; 3. *H. erectus* z Číny a Jávy; 4. *H. antecesssor*; 5. *H. cepranensis*; 6. *H. heidelbergensis*; 7. *H. helmei*; 8. *H. neanderthalensis*; 9. *H. sapiens*; 10. *H. floresiensis*. Plné a čiarkované línie vyznačujú pravdepodobné resp. alternatívne evolučné vzťahy.

Ku koncu 80.-ych rokov 20. storočia sa však objavila hypotéza známa ako **„out-of-Africa“** (z Afriky), či „hypotéza africkej Evy“, ktorá je založená na analýze mitochondriálnej DNA (dedenej výlučne po materskej línii). Keďže mutácie sa normálne vyskytujú náhodne, rozdiel v DNA môže byť použitý (s príslušnom korekciou) pre odhad časového úseku. Podľa tejto hypotézy zdieľame spoločných predkov, ktorí žili v Afike pred 100-200 tisíc rokmi. Po obsadení prakticky celej subsaharskej časti kontinentu jedna časť prekročila pred asi 70 tisíc rokmi Suezskú šiju a v následujúcich 30 tisícoch rokov sa značne rozšírila naprieč Euráziou až do Austrálie. Vzľadom na to, že všetci ľudia mimo Afriku (a malý počet Afričanov) zdieľajú menší počet variánt mitochondriálnej DNA, je možné že ide o ešte recentnejšieho predka spred asi 70 tisíc rokov. Z tejto hypotézy ale vyplývajú i iné dôležité skutočnosti. Poprvé, že neandertálci žijúci v Európe a západnej Ázii nemohli byť predchodcami dnešného moderného človeka, a náš spoločný predok by musel byť vzhľadom na rozdiely v mitochondriálnej DNA vzdialený až 600 tisíc rokov. Odhaduje sa, že podľa mitochodondriálnej, ale i jadrovej DNA (Y-chromozóm, dedený prezmenu len po mužskej línii), by pôvodná populácia našich predkov mala pozostávať z iba asi 5 tisíc členov oboch

pohlaví (Barrett et al, 2007). Archeológia neprestajne prináša nové nálezy, a je veľmi pozoruhodné, že pred asi 100 tisíc rokmi obývali planétu najmenej tri ľudské druhy – *Homo neanderthalensis*, *Homo floresiensis*[119], a predchodca dnešného *Homo sapiens*.

4.2.4.3 Evolúcia a vývin jazyka

Aby sme mohli vysvetliť nejaký biologický jav, uvádza Fitch (2004, s.837) musíme, dať odpoveď na štyri Tinbergenove „otázky prečo?“: *1. mechanizmus, 2. ontogenéza, 3. fylogenéza, 4. funkcia.* Vzájomne často súvisia. Evolučný pohľad sa čato odvíja od funkcie.

Tradične je primárnym účelom jazyka výmena informácií. Nie je to však dokonalé komunikačné médium, obzvlášť pri vyjadrovaní vnútorného sveta našich pocitov (Barrett et al., 2007, s.417 a 421). Navyše, z evolučného hľadiska nie je jasné prečo práve týmto spôsobom si máme vymieňať myšlienky (tamtiež). V posledných rokoch bolo navrhnutých niekoľko alternatívnych vysvetlení evolúcie jazyka, ktoré sa sústredili na spoločenskú úlohu jazyka, podľa Dunbara (1993, in: Barrett et al., 2007, s.420) bolo najdôležitejšou úlohou jazyka zväčšiť veľkosť súdržnej skupiny nad maximum.

Fylogenéza

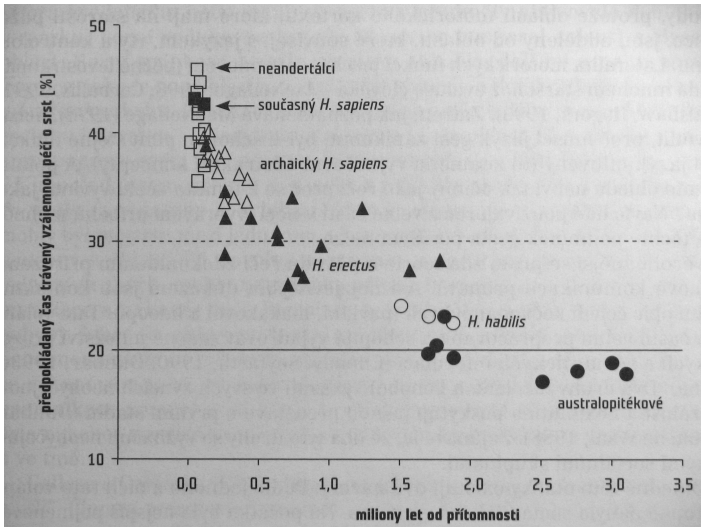
Angličtina používa termín „faculty of language“ (spôsobilosť jazyka), ktorý pôvodne zaviedol de Saussure (1916, in: Fitch, 2004, s.838) k popisu dvoch významov slova jazyk. V užšom zmysle je to druhovo-špecifická, ľudská spôsobilosť, ktorej sa napríklad mláďa šimpanza za tých istých podmienok nenaučí. V širšom zmysle tu môžme zahrnúť celú škálu subsystémov, ktoré vo vývine jazyka hrajú kľúčovú rolu, ale zároveň sú nám s inými druhmi spoločné, a je ich možné experimentálne študovať na animálnych modeloch. Rozdielnosť názorov na to, kedy jazyk vznikol, môžme potom vysvetliť tiež rôznymi názormi na to, čo jazyk je (Barrett et al., 2007, s.424). Aielleová a Dunbar (1993) (in: Barrett, 2007, s.424) navrhujú odlišovať vo vývoji jazyka najmenej tri fázy: 1. najstaršiu fázu bezobsažného „vokálneho iskania“ („vocal grooming“) počas výskytu *Homo erectus* (pred 1,5-2 miliónmi rokov); 2. fázu s čiste sociálnym obsahom (raný *Homo sapiens* pred asi pol miliónom rokov) a 3. súčasnú fázu so symbolickými význammi (v ktorej sa jazyk vyvinul ako jedna z inovácií ako súčasť pozdne paleolitickej revolúcie pred 50 tisíc rokmi). Túto poslednú fázu navrhujú chápať navyše ako zmenu skôr softwareovú ako hardwareovú.

Posledná významná „hardwareová“ zmena sa teda udiala pred asi pol miliónom rokov. Najzaujímavejší je spôsob, akým k tomu došli. Vychádzali z viacerých predpokladov. Jedným z predpokladov je, že veľkosť neokortexu možno stanoviť odvodením z celkového objemu mozgu. Ten stanovili podľa lebečných rozmerov fosílnych pozostatkov známych hominidov. Keďže veľkosť neokortexu je priamo úmerná veľkosti sociálnej skupiny (Barrett, 2007, s.423 a 193), odhadli jej veľkosť, a následne čas, ktorý by museli stráviť vzájomnou starostlivosťou o srsť ako skupinu stmeľujúceho mechanizmu[120]. (Žiaden z dnes žijúcich

[119] Tento druh bol iba recentne popísaný. Pozostatky objavili na ostrove Flores v Indonézii v septembri 2003 **Peter Brown**, **Richard Roberts** a **Thomas Sutikna** ale o náleze referovali až 28.okt.2004 v časopise *Nature.* (www.hominides.com). Napriek nadšeniu jestvujú pochybnosti či nálezy môžu byť evidované ako nový holotyp homininnej taxonomickej jednotky (Jacob et al., 2006). Pozostatky sú datované v rozmedzí 12 a 95 tisíc rokov. Predpokladá sa že tento trpaslíčí tvor, vážiaci iba asi 25 kg, o výške asi 1m a endokraniálnom objeme 380cm3 (Brown et al., 2004) sa vyvinul z populácie Homo erectus normálnej veľkosti ktorá dorazila na Flores pred asi 840 tisíc rokmi (Mayell, 2004). Zánik tohto druhu sa dáva do súvisu s vulkanickou erupciou pred 12 tisíc rokmi (Mayell, 2004).

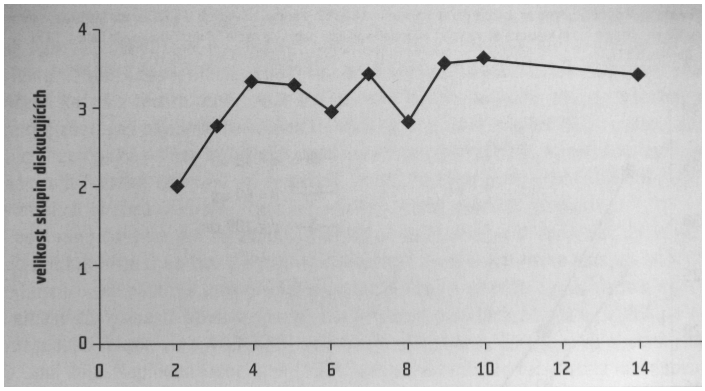
[120] Opice Starého sveta a ľudoopi používajú vzájomnú starostlivosť o srsť ako ústredný mechanizmus pre utváranie väzieb v skupine. Nevieme presne, ako to funguje, ale zdá sa pravdepodobné, že to nejako súvisí s obzvlášť silnou stimuláciou uvoľňovania endogénnych opiátov (Kaverne et al. 1989, in: Barrett et al., 2007, s.418). Na socializačnú úlohu opiátového systému poukazuje i zaujímavé zistenie, že napr. u sliepok je

primátov okrem človeka nevenuje sociálnej interakcii viac ako 20% denného času, s.418.) Predpokladali preto, že pri prekročení povedzme 30% by stmeľovanie skupiny vyžadovalo dômyselnejší mechanizmus ako je vzájomná starostlivosť o srsť. Pri grafickom znázornení by sa táto zmena musela logicky udiať niekedy pred pol miliónom rokov ak by tou hranicou malo byť 30%.



Obr. 62 Predpokladaná dĺžka času venovaného vzájomnej starosti o srť v rôznych populáciách hominidov vo vzťahu k dobe, keď sa títo hominidi vyskytovali (prevzaté z Barrett et al., 2007, obr. 12.4, s.425, pôvodne z: Aiello, Dunbar, 1993; Dunbar, 1996)

S tým súhlasia aj neuroanatomické nálezy MacLarnonovej a Hewitta (1999), ktoré citujú Barrettová et al. (2007, s.424). Podľa nich sa rozšírenie hrudnej miechy, a šedej hmoty v nej, objavuje prvý krát pred pol miliónom rokov, a nevyskytuje sa u ostatných žijúcich primátov. Predpokladá sa, že súvisí s potrebou ovládania dychu pri reči. Ďalším zaujímavým zistením je, že reč nám umožňuje sociálnu výmenu (bez ohľadu na veľkosť skupiny) súčasne s iba asi troma rôznymi osobami (viac nie je v priemernej ľudskej kapacite, s.421), čo je presne toľko, koľko krát je väčšia sociálna skupina dnešného, moderného i prostého človeka (t.j. 150 členov) väčšia ako skupina ktorú dosahujú primáti (50 u šimpanzov a paviánov (Barrett, 2007, s.420).



Obr. 63 Vzťah veľkosti skupiny diskutujúcich v závislosti od celkovej veľkosti skupiny (na horizontálnej osi). Priemerný počt osôb zúčastnených na konverzácií stúpa k asymptotickej hodnote pod 4, nezávisle od celkovej veľkosti skupiny. Prevzaté z Barrett et al., 2007, obr. 12.2, s.421, pôvodne z: Dunbar et al., 1995.

---

pripútavacie správanie determinované produkciou endorfínov a môže byť preto aj farmakologicky ovyplyvnené podaním exogénneho opiátu alebo opiátového antagonistu (Hašto, 2005, s.61).

S týmto elegantným matematickým modelom sa schádza aj názor Fitcha (2004, s.842), ktorý navrhuje rovnako tri štádiá vývoja jazyka: 1. prelingvistické štádium u australopitékov, pričom vzpriamený postoj a užívanie nástrojov by mohlo priniesť na proteíny bohatú živočíšnu stravu, a komunikácia by bola obdobná ako u šimpanzov; 2. protolingvistické štádium, u *Homo erectus*, v ktorom pregresívne rastúce imitujúce schopnosti podporovali sociálnu kohéziu a kultúrny prenos (hoci nemali jazyk, mali široký vokálny repertoár, ktorý ich evolučne zvýhodňoval); 3.lingvistická fáza, v ktorej „muzikálne" útržky mohli byť spojené s individuálnymi komponentmi konceptov (t.j. objektov a činností).

Mechanizmus

Mechanizmus akým došlo k vývoju reči sa snažia vysvetliť dve teórie (Barrett, 2007, s.424). Podľa prvej sa hovorený jazyk vyvinul z gestikulácie, pretože ľudoopi sa učia znakovú reč ľahšie ako verbálnu. Veľkú neurobiologickú podporu táto teória získala s objavom zrkadlových buniek v oblasti premotorického kortexu F5 u makakov, ktorý u človeka zodpovedá svojím umiestnením (homológ) Brocovej oblasti (s.427). To viedlo Rizzolattiho a Arbibu (1998, in: Barret et al., 2007, s.427) k názoru, že zrkadlové nueróny by mohli byť mostom medzi konaním a komunikáciou s ostatnými. Podľa druhej teórie, ku ktorej sa prikláňajú aj Barrettová et al., sa jazyk vyvinul z bežnej zvukovej komunikácie primátov jednoduchým zdokonalením. Dôkazom sú kontaktné volania opíc z čeľade kočkodanovitých (paviány, makaky) a ľudoopov. Tieto volania sú často veľmi prepracované a schopné vyjadrovať množstvo prozodických a sémantických informácií. Dva druhy (dželada a bonobo) vykazujú vo svojich zvukoch neobyčajnú okázalosť a flexibilitu a poskytujú jasnú predstavu o prvom štádiu; navyše, oba druhy sa vyznačujú neobyčajne veľkými sociálnymi skupinami (Barrett, 2007, s.426). Táto druhá teória navyše zahŕňa dve predstavy (s.426). Podľa prvej volanie postupne nadobudlo sémantický význam. Podľa druhej musel na začiatku jestvovať spev, ktorý u človeka aktivuje archaické emočné procesy, ktoré uľahčujú aktiváciu a synchronizáciu emočných stavov u viacerých osôb. K tomuto druhému názoru sa kloní aj Fintch (2004, s.842).

Najvyhlásenejším neurobiologickým korelátom jazyka je však objav génu pre transkripčný faktor FOXP2. V r.1990 referovali Hurst et al. o rodine pochádzajúcej z Británie, v ktorej sa vyskytovala vrodená vývinová porucha zahrňujúca reč a jazyk, zvlášť syntax a fonológiu (Preuss, 2004, s.18). Porucha zahŕňa tiež intelektuálny deficit a orofaciálnu dyspraxiu, ktoré nemajú vzťah k jazyku. MRI nálezy potvrdzujú abonormality oblastí zviazaných s jazykom. Genetická analýza odhalila v konečnom dôsledku ako príčinu bodovú mutáciu uvedeného génu. Porovnaním génu a jeho produktu u človeka, opíc, makaka a myši dospeli Enard a Przeworski (2002, in: Preuss, 2004, s.18) k názoru, že ide o veľmi konzervatívny gén: sekvencie aminokyselín u makakov, goríl a šimpanzov sú identické. U ľudí sa vyskytujú mutácie, ktoré majú za následok zámenu v dvoch aminokyselinových zvyškoch. Ide o nahradenie treonínového zvyšku za asparagínový na jednom mieste a asparagínový za serínový na inom. Keďže treonín a serín predstavujú väzobné miesta pre fosforyláciu, tieto zámeny môžu byť sprevádzané významnou zmenou väzobných kvalít výsledného proteínu. Táto zmena je podľa uvedených autorov skôr výsledkom prírodnej selekcie, než náhodným procesom (drift).

Funkcia

Mechanizmus samozrejme nevysvetľuje evolučnú otázku zmyslu či funkcie daného javu. Akú funkciu by mohol teda jazyk plniť? Barrettová et al. (2007) udávajú Dunbarov názor (1993, 1996), podľa ktorého nosnou pre vznik jazyka bola „hypotéza drbov", teda výmena informácií o súčasných a budúcich stavoch sociálnej siete. Neskôr by podľa týchto autorov moholi k udržaniu jazyka prispieť aj ďalšie teórie, konkrétne Deaconova (1997)

„hypotéza spoločenskej zmluvy“, ktorá sa pokúša vysvetliť jazyk potrebou legalizácie partnerských vzťahov, a Millerov (1999,2000) „Šeherezádin efekt“, podľa ktorej je jazyk nástrojom vo dvorení.

Millerova práca už načrtla že jazyk má význam v medzipohlavnej komunikácii. Jazyk totiž nezahŕňa iba slová so svojím významom a gramatikou. Zahŕňa aj neverbálne prostriedky komunikácie: intonáciu, gestikuláciu, telesnú pozíciu (Barrett et al., 2007, s.442-444). Niektoré z nich sú závislé na pohlaví. Ženy majú väčšiu tendenciu hovoriť jedna cez druhú než muži. Pri tomto prekrývaní reči ženy väčšinou zdôrazňujú to, čo už bolo povedané hlavným hovorcom. Takisto používajú viac citosloviec a poznámok. Naproti tomu rozhovory mužov bývajú umiernenejšie (zriedka hovoria jeden cez druhého). Pokiaľ sa však prekrývanie reči objaví, ide väčšinou o nesúhlas s druhým. Muži väčšinou chcú v rozhovore dominovať, zatiaľ čo ženy majú sklon byť interaktívne a podporovať. Ženy pri konverzácii kladú dôraz na vytváranie trvalého vzťahu, čo je charakteristicky dôležitý rys pre ženy takmer všetkých sociálnych systémov (u všetkých antropoidných primátov – Dunbar, 1988). Na rozdiel od toho ide mužom pri konverzácii o sexuálne stratégie a kombinácie potrebné ako pre upútanie pozornosti žien, tak pre nadvládu nad protiviníkmi (inými mužmi). Muži používajú odborné témy ako akési slovné „tokanie“ (viď Šeherezádin efekt). Konverzácia poskytuje mužom príležitosť predvádzať svoju vzdelanosť a znalosti, ako i prevahu nad svojimi sokmi. Dôkazom môže byť fakt, že keď sa počet diskutujúcich mužov zvyšuje, prejavujú ženy výraznú tendenciu skôr mlčať. Okrem toho že sa tu prejavuje dominantné správanie mužov, môže byť interpretované rovnako ako „tokanie“ (Barrett et al., 2007, s.444).

Ontogenéza, vývin jazyka

Ako uvádzajú Barrettová et al. (2007, s.416), sú jazyk a jeho modus operandi – gramatika príliš komplexné fenomény na to, aby sa vyvinuli iba náhodou. Deti si však napriek tejto komplexite dokážu osvojiť jazyk s pozoruhodnou rýchlosťou. Vo veku medzi 18-imi mesiacmi a 6-imi rokmi sa naučia okolo 15 tisíc slov. Vo veku okolo 6-ich rokov viacmenej celkom zvládajú gramatiku svojej jazykovej komunity. Pozoruhodná presnosť a rýchlosť nadobúdania lexikálnych položiek predpokladá skôr vrodený mechanizmus učenia než vedomostí. Podľa niektorých výskumov (Markson a Bloom, 1997) je ale pravdepodobné, že učenie sa lingvistických na nelingvistických faktov môže zahŕňať tie isté mechanizmy (Fitch, 2004, s.841). Podľa Jusczyka (1997, in: Mehler et al. ,2004, s.831-832) dieťa už v 6-ich mesiacoch sa začína učiť fonotaktické pravidlá, t.j. to, ako sa vzájomne objavujú jednotlivé segmenty. 9-mesačné monolingválne dieťa preferuje zasa podnety ktoré sa schádzajú s fonotaktikou jeho materskej reči. Keď majú deti menej ako rok, sú schopné identifikovať už niektoré slová, a dokonca zdá sa aj abstrahovať základné gramatické pravidlá (Mehler, 2004, s.830). Ešte zarážujúcejšie je, že deti sú schopné sa učiť bez problémov dva či viac jazykov. Spracovávanie rôznych jazykov zobrazené pomocou fMRI (Mehler, 2004, s.833) sa líši podľa toho, či ide o včasne alebo neskôr nadobudnutý jazyk. Pallier et al. (2003, in: Mehler, 2004, s.833) porovnávali skupinu rodených Francúzov a skupinu rodených Kórejčanov, adoptovaných do francúzskych rodín medzi 3 a 8 rokom života. Hoci obe skupiny rozprávali rovnako plynulou francúzštinou a v mnohých behaviorálnych úlohách nebolo možné určiť rozdiel, pri fMRI však skupina kórejských detí sa vyznačovala menej intenzívnou aktiváciou oblastí, ktoré inak sú v zásade zhodné: ide o ľavostranné perisylviánske oblasti, pars triangularis, ľavý spodný frontálny závit, a o niečo menej aj kontralaterálne temporálne oblasti. Zaujímavé je, že s nástupom puberty sa stráca schopnosť učenia druhého jazyka, a je spôsobená pravdepodobne interferenciou so systémom prvého jazyka, skôr než s jeho „kryštalizáciou“ (Mehler et al., 2004, s.834)

Čítanie a písanie

Odlišná situácia je pri učení čítania a písania. Ako píše Ramus (2004, s.815), čítanie nepatrí k „prirodzeným“ ľudským spôsobilostiam ktoré sa vyvinuli pod tlakom „prirodzeného výberu“, ľudský mozog však vlastní inú možnosť ako získať lexikálnu zásobu, a to v inej modalite, spravidla vizuálnej. V „štandardnom modeli“ sa podľa Fritha (in: Ramus, 2004) deti učia abecedným systémom v troch štádiách: logografickom, alfabetickom, a ortografickom. V prvom dieťa spracuváva na základe aj podružných charakteristík, akoby bolo písané slovo obrazom či symbolom. K pokroku však potrebuje si vytvoriť k písmenám korešpondujúce fonémy. Musí si teda vytvoriť reprezentácie písmen a k nim priradiť korešpondujúce zvuky zo svojej sublexikálnej fonologickej reprezentácie. Túto schopnosť dieťa dosahuje vo veku 5-6 rokov (s.817). Následne si musí vytvoriť korešpendenciu zvukov s grafémami, ktoré lepšie odrážajú výslovnosť v niektorých jazykoch. Napokon si dieťa vyvíja tzv. ortografický lexikón, ktorý predstavuje spojenie celých slov akoby jednej grafémy so sémantickým významom. Jestvuje pravdaže aj kritika tohto modelu, keďže učenie môže prebiehať i priamou tvorbou ortografického slovníka bez medzistupňa (ako napríklad pri čítaní čínskych znakov, alebo u niektorých samoukov). Na mozgovej úrovni toto abecedne/ortografické spracovávanie bolo spoľahlivo spojené s funkciou okcipitotemporálnej kôry ľavej hemisféry (Ramus, 2004, s.821), ktorá je u dyslektických detí hypoaktívna. Ďalšou hlavnou oblasťou „čítacieho systému“ je temporoparietálne spojenie, vrátane zadného horného spánkového závitu, ďalej angulárny závit, supramarginálny závit, prednostne v ľavej hemisfére. Bližšia jednoznačná diferenciácia zatiaľ nejestvuje, avšak aktivácia tejto oblasti nasleduje aktiváciu okcipitotemporálnej oblasti, poukazujúc na to, že vizuálne/abecedné spracovávanie predchádza fonologickému a lexikálnemu, a svedčí tiež pre to že deti viac spoliehajú na abecedné, než ortografické princípy (Ramus, 2004, s.821).

Neurobiologické koreláty jazyka

Slovo má najmenej tri charakteristiky: svoj *význam, zvukovú štruktúru* a *gramatické vlastnosti* (Shapiro, Caramazza, 2004, s.803). Friedericiová (2004, s.798) identifikovala v mozgu oblasti pre syntax, ktoré sa odlišujú od oblastí pre lexikálno-sémantické informácie. Syntaktické informácie sú spracovávané neuronálnymi sieťami frontálneho operkula, Brodmannovej oblasti 44/45 v spodnom frontálnom závite a prednej časti horného spánkového závitu, spolu s bazálnymi gangliami a zadnou časťou horného spánkového závitu. Na sémantickom spracovávaní sa podieľa Brodmannova area 45/47 v prednom frontálnom závite a zadná časť stredného spánkového závitu spolu so zadnou časťou horného temporálneho závitu. To, že je horný temporálny závit zúčastnený v syntaktickom ako i sémantickom spracovávaní, z neho robí zároveň kandidáta určeného na integráciu týchto procesov. Shapiro a Caramazza (2004, s.804) uvádzajú, že tradične sa poškodenia ľavého frontálneho laloka spájajú s narušením tvorby slovies, zatiaľčo poškodenia ľavého temporálneho laloka s narušením tvorby podstatných mien. Tzv. *sémantická hypotéza* to vysvetľuje odlišnou kortikálnou organizáciou pre sémantické znalosti (tamtiež). Podľa nej korešpondujú slovesá činnostiam a teda sú spracovávané *„akčným systémom“* ktorý sa spája s kontrolou činnosti a je uložený anteriórne, v zadnej časti ľavého frontálneho laloku. Podstatné mená korešpondujú predmetom a sú preto spracovávané *„objektovým systémom“*, ktorý zahŕňa zadné a spodné časti temporálneho laloka, ktoré sa zúčastňujú na reprezentácii zrakových foriem. Anatomicky by zodpovedal „akčný systém“ dorzálnemu prúdu, „objektový systém“ ventrálnemu prúdu, ako základným neurálnym projekciám, (identifikovaným pôvodne v súvislosti so spracovávaním vizuálnych podnetov) (Shapiro, Caramazza, 2004, s.808). Indefrey a Cutlerová (2004, s.771) sa sústredili na posluchové spracovávanie reči. Podľa nich je sluchový jazyk spracovávaný v ľavej zadnej frontálnej kôre a obojstranne v temporálnej kôre. Zatiaľ čo však pravostranná temporálna kôra nevykazuje zvláštnu

diferenciáciu vzhľadom ku kvalite podnetu, v ľavom temporálnom laloku identifikovali tri špecializované oblasti podľa údajov ktoré spracovávajú: a) fonologické (zadný horný temporálny závit), b) lexikálne (predný a zadný horný sulkus / stredný temporálny závit, zadný spodný frontálny závit), a c) vetné (sentence-level) (temporálny pól, zadný spodný frontálny závit).

4.2.4.4 Ontogenéza výtavarného výrazu

Detská plastika

Väčšina prác sa venuje vývinu detskej kresby, menšia časť aj vývinu detskej plastiky. Trochu netradične začnem vývinom detského trojdimenzionálneho prejavu, ktorý má podľa Krauttera (in: Pogády, 1993, s.97) v porovnaní s grafickým prejavom kratší a rýchlejší maturačný cyklus. Porovnaním s vývinom kresby možno podľa Krauttera (1930, in: Šicková-Fabrici, 2002, s.142; 2005, s.61, Pogády et al., 1993, s.97) stanoviť nasledujúce štádia:

1. obdobie miešania hliny korešponduje s čmáranicami
2. obdobie rytmického vaľkania materiálu zodpovedá kresbe oblúčikov, kruhov a slučiek
3. obdobie modelovania objektov zodpovedá prvým kresbám postavy

Benderová (in: Pogády, 1993, s.97) rozdelila štádiá modelovacích schopností následovne:

1. produkty motorických impulzov
2. napodobeniny výtvorov iných
3. projekcia obrazu vlastného tela alebo telových modelov
4. vyjadrenie fantázie, emócií a sociálnych problémov

Detská kresba

Pogády (1993, s.39-41) prináša prehľad záujmu o detskú kresbu. Z „domácich", českých autorov to bol hlavne František Čáda, ktorému vyšla práca pod názvom *Rozpravy z psychologie dítěte a žáka*, v ktorom upozorňuje na zahraničných autorov: Corrada Ricciho, Jacquesa Passyho, H.T. Lukensa, G.H. Luquet atď. Z ďalších českých autorov to bol Eduard Štorch (1902), Mauer (1917), Chlup (1923) venované prevažne kresbe mentálne narušených detí. Zo zahraničných autorov okrem už spomenutých to bol J. Sully (1895) a Bühler (1922), z novších to boli Herbert Read (1943, 1967), Baker a Kelloggová (1967). „U nás" to boli Bekr (1942), Příhoda (1963), Švancarová a Švancara (1978, 1980). V súčasnej dobe je to prof. Matějček, uvádza v r.2001 Šturma v predhovore k českému prekladu práce Kresba ako nástroj poznání dítěte od francúzskej autorky Roseline Davido. Ako ďalej píše Šturma, prevažoval skôr záujm pedagogický, ktorý skúmal, ako je možné cez výtvarný prejav dieťa kultivovať a podoporovať vo vývine (Šturma, 2001, s.14).

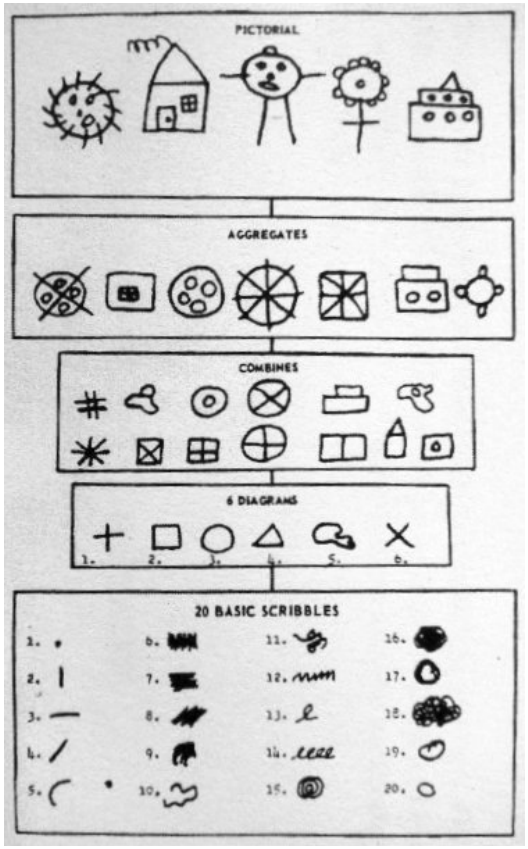
Podľa Pogádyho et al. (1993, s.42) má detská kresba svoj počiatok v napodobňovaní. Začína sa objavovať medzi 2-4 rokom života. Cituje Bühlera (1922)[121], podľa ktorého čmáranie zodpovedá džavotaniu. Je to akýsi prechod k zmysluplnej reči, ktorý sa pri vývine kresby odohráva dvoma spôsobmi: 1. dieťa čosi spozná vo svojom výtvore; 2. pri pozorovaní kreslenia sa čosi priučí a potom samo tvorí. Read (1967) upozornil na vtedy relatívne čerstvú štúdiu Rhody Kelloggovej, ktorá zozbierala viac ako 100 tisíc kresieb a malieb 2, 3 a 4-ročných detí zo školiek v San Franciscu a následne v r.1955 publikovala výsledky štúdie raného vývinu detskej kresby (*What Children Scribble and Why, 1955*). U nás

[121] Bühler, K.: Die geistige Entwicklung des Kindes. 3. vyd. , Fischer Verlag, Jena, 1992 (in: Pogády, 1993, s.152).

na jej neskoršiu prácu (Baker a Kellogg, 1967), ktorá vychádzala z už 400 tisíc kresieb, upozornil Pogády a priniesol rovnako ilustráciu jej zistení (Pogády, 1993, s.42 a 46).

Raný vývin do 60 mesiacov života možno teda členiť následovne:

- 1-ročné dieťa môže robiť znaky na papier, je to prirodzená aktivita dieťaťa ktoré sa normálne vyvíja
- „basic scribbles“: 2-ročného dieťaťa s vyspelou neuromuskulárnou koordináciou môžme v čmáraniciach odlíšiť až 20 základných tvarov (basic scribbles).
- „diagramms“: okolo 3 rokov začínadieťa používať formy, ktoré vychádzajú zo základných znakov. Autori ich nazývajú diagramy. je ich šesť – kruh alebo ovál, štvorec alebo pravouholní, trojuholnk, jednoduchý tvar, grécky kríž a diagonálny kríž.
- „combines“: ich spájaním vznikajú tzv. kombinácie, môžu byť čisté, ale aj v spojení s čmáranicami
- „aggregates“: tri spojené diagramay sa nazývajú zoskupenie (aggregates)
- „pictorial“: vo veku 3,5 roka sa môže objaviť obrázkové štádium, začína sa kresbou ľudskej postavy, potom nasledujú kvety, zvieratá, lode, domy a vozidlá.



Obr. 64 Vývin detského výtvarného výrazu v prvých 5 ich rokoch podľa Baker a Kellog (1976). Prevzaté z Pogády et al., 1993, obr. 21, s. 46.

Jestvuje mnoho delení vývinu detskej kresby až do adolescencie. U nás asi najčastejším, ktorý cituje rovnako Read (1967, s.118-120) a Pogády et al. (1993, s.48-49) a tiež Šicková-Fabrici (2002, s.103-104) je delenie podľa Cyrila Burta[122] z jeho *Mental and Scholastic Tests (1922)*. Uvediem len stručne:

1. čmáranice vo veku 2-5 rokov, vrcholiace v 3-och rokoch

[122] Sir Cyril Lodowic Burt (1883-1971) – anglický psychológ v oblasti vzdelávania (jedným z jeho žiakov bol i Hans Eysenck) http://en.wikipedia.org/wiki/Cyril_Burt

2. línia – vo veku 4-och rokov – prvé tvary – kruh, hlavonožci
3. popisný symbolizmus – 5-6 rokov – prvá postava ako schéma
4. popisný realizmus – 7-8 rokov – „kreslí to čo vie, nie to čo vidí“, transparentnosť
5. vizuálny realizmus – 9-10 rokov – prvé pokusy o tieňovanie, perspektívu, prekrývanie
6. potlačenie – 11-14 rokov (zvyčajne 13 rokov) – sklamanie, strata odvahy, väčší dôraz na verbálny prejav
7. umelecké oživenie – od 15 roku – prvé „skutočné umenie“, väčšina toto štádium nedosiahne

4.2.4.5 Fylogenéza výtvarného výrazu

Evolúcia a kultúra

Ako píše Malik (2000, in: Barrett et al., 2007, s.28): *„Kultura není pouhá krusta na lidské přirozenosti jako nečistota na špinavé košili. Je její integrální součástí, neboť lidská přirozenosť může být vyjádřena pouze skrze lidskou kulturu“*. Barrettová et al. (2007, s.28) sú toho názoru, že ľudská prirodzenosť aj kultúra majú biologické korene. (Kultúrna revolúcia sa datuje asi na 40 tisíc rokov späť, tamtiež, s.40). Podľa Kováča (2001) prebieha biologická aj kultúrna evolúcia v lokálnych fokusoch vesmíru, v tzv. „bielych dierach“, v ktorých sa nachádza aj Zem. Oba druhy evolúcií sú jednosmernými procesmi pozdĺž logických vlákien adaptability, adjustability a kreativity. V biologickej i kultúrnej evolúcii dochádza k rastu komplexnosti a ku zrýchľovaniu frekvencie evolučných zmien. Kováč (2001) predstavuje tzv. metaforu tkáčskych krosien, podľa ktorej podstatou sveta je tkanie príbehov do osnovy zákonov: generabilita. Táto teória ale nie je pre nás tak podstatná, ako to, čo nazýva Kantovými bariérami. Sú to hranice medzi tzv. mikro-, makro-, psycho- a sociosvetom, ku ktorým pristupujeme z rôznych pohľadov. Kováč (2001) sa vyjadruje za užitočnosť komplementárnych názorov, a explicitne sa odvoláva na ponímanie E.O.Wilsona, o ktorom bude reč v stati o vzťahu arteterapie a vedy. K pochopeniu tak komplexného javu - premosťujúceho psychické, fyzické a kultúrne bariéry - akým je umenie, je potrebné pristupovať rovnako z hľadiska evolúcie. Jestvujú vpodstate dva druhy názorov na význam správania. Význam adaptácie v evolúcii je všeobecne známy. V tomto zmysle by kultúra mala byť adaptáciou či jej epifenoménom. Barrettová et. al. (2007, s.40) naproti tomu uvádza aj názory zastávané evolučnou psychológiou, podľa ktorej nie je možné od akéhokoľvek súčasného správania človeka očakávať že je adaptívne, pretože súčasné prostredie je značne odlišné od toho v ktorom sa pôvodne vyvíjalo. A preto kultúra nemusí byť adaptáciou, a ani jej epifenoménom.

Paleoarteológia

V súčasnosti sme svedkami zvýšeného záujmu o prehistorické umenie. Ako upozorňujú Fillingeriová a Gaietto (2002) z Janova, metódy dejín umenia nepostačujú na skúmanie v tejto oblasti. Paleoantropológia nás informuje o vývoji na základe kostrových pozostatkov. Paletnológia študuje materiálne svedectvá kultúry, zvlášť výrobu nástrojov. Nejestvujú však celkové štúdie venujúce sa prehistorickému umeniu. Na svojich stránkach časopisu *Paleolithic Art Magazine* preto predložili výzvu k založeniu zvláštneho odboru – *paleoarteológie*.

Stručné dejiny bádania prehistorického umenia



Obr. 65

Marcelino Sanz de Sautuola

V r.1880 referuje španielsky šľachtic Marcelino Sanz de Sautuola o náleze pradávnych nástenných malieb nájdených poľovníkmi v jaskyni na svojom pozemku v Altamire. Jeho prezentácia sa stretne s nepochopením, avšak začínajú pribúdať ďalšie nálezy.



Obr. 66

Nástenná maľba v Niaux pokrytá nánosmi vápenca

V r.1895 sú objavené nástenné rytiny v jaskyni La Mouthe a v r.1901 sú objavené v jaskyniach Combarelles a Font de Gaume nástenné obrazy pokryté vápencovými nánosmi, ktoré dokazujú ich dávnoveký pôvod. V r.1902 Emile Cartailhac publikuje v *L´Anthropologie* článok v ktorom sa ospravedlňuje za svoju skepsu, a ďalšie objavy neprestávajú pribúdať až do dnešných dní: 1912 Le Tuc d´Audoubert, 1914 Les Trois Freres, 1940 Lascaux, 1956 Rouffignac, 1970 Tito Bustillo, 1989 Cosquer, 1994 Chauvet, ak máme spomenúť len najvýznamnejšie. Drvivá väčšina sa nachádza vo Francúzusku a v Španielsku, ale menšia časť i v južnom Taliansku. Najstaršie parietálne umenie sa datuje asi na 35 tisíc rokov, s vrcholom pred 17-12 tisíc rokmi, a v období pred 8 tisíc rokmi zmizne úplne[123].

„Revolúcia“ umenia

Najstarší európsky dôveryhodne datovaný nález považovaný za umenie je starý 38 tisíc rokov a pochádza z náleziska Kostenki 17 v Rusku. Ide o kamenné korálky, zvieracie zuby a morské fosílie. Vo francúzskom Abri Castanet boli nájdené tisícky takýchto „koráliek“ zo slonoviny a sádrovca. A v priebehu niekoľko málo tisíc rokov sa objavili náhle rytiny zvierat, záhadné postavy žien v pokročilom štádiu tehotenstva, a maľby levov, nosorožcov, medveďov a ďalších zvierat ktoré nachádzame v jaskyni Chauvet (Appenzeller, 1998), niektoré datované až na 32 410 rokov (Jacobs, 1998). V Európe spred 38 tisíc rokov sme mohli bez pochyby byť svedkami úžasnej explózie umeleckej kreativity. Bolo to však zároveň

[123] zdroj: http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html

prvé umenie? Tim Appenzeller (1998), vedecký editor *National Geographic*, rovnako ako James Jacobs (1998), odvolávajúc sa na prácu Bednarika (1998), súhlasne upozorňujú, že nálezy umenia sú spravidla staršie, než sa bežne uvádza, a než sa usudzuje z európskych nálezov. Je však diskutabilné, či považovať tieto rané nálezy, hoci vytvorené človekom, za umenie. Medzi tieto sporné nálezy patrí napr. „venuša" z Berekhat Ram objavená archeológom Goren-Inbarom v r.1981 na Golanských výšinách (Appenzeller 1998; Wikipedia), datovaný na 250 tisíc rokov; či venuša z Tan-tan, objavená v r.1999 Lutzom Fiedlerom v Maroku na severnom brehu rieky Draa, datovaná dokonca až na 300-500 tisíc rokov (Wikipedia). Jacobs 1998 sa odvoláva na Karomu (1996) podľa ktorého v Tanzánii bolo objavené skalné umenie staré 50 tisíc rokov, a v Austrálii sa odhaduje jeho vek až na 60 tisíc rokov (Bednarik 1998, in: Jacobs 1998). Appenezeller (1998) cituje Richarda Kleina zo Stanfordskej univerzity, podľa ktorého niekedy pred 50 tisíc rokmi začala v Afrike **revolúcia** spojená s migráciou „proto-artistov". Svoje tvrdenie Klein opiera o nálezy Stanleyho Ambrosea z Univerzity Illinois, Urbana-Champaign (UIUC), ktorý v skalnom prístrešku Enkapune Ya Muto v Rift Valley v Keni objavil korálky zo pštrosích škrupín a úlomkov mušlí, iba o niekoľko málo tisíc rokov staršie než sú prvé nálezy z Európy. Dokladom tejto „africkej liahne" by mohol byť i nález z r.2002 z jaskyne Blombos v Južnej Afrike, s dvoma kusmi okra, starými 77 tisíc rokov, do ktorých sú vyryté šikmé a súbežné línie v podobe akejsi mriežky[124].



Obr. 67

Nález z jaskyne Blombos v Južnej Afrike, datovaný na 77 tisíc rokov.

Vývoj teórií prehistorického umenia.

V najjednoduchšom (nie však na interpretáciu) prípade, sa vznik umenia vykladá na princípe ***„l´art pour l´artizmu"***[125], kedy by umenie á priori neslúžilo žiadnemu inému účelu. Všetky ostatné teórie chápu umenie ako užité umenie, termín ktorý u nás v arteterapii presadzuje Šicková-Fabrici (2006). Podľa nej prvotným zmyslom umenia nesporne bolo popri jeho kultovnom a náboženskom poslaní najmä vytváranie pre život užitočných, teda nielen estetických ale hlavne úžitkových artefaktov (napr. keramické nádoby, zbrane, predmenty dennej potreby). Krok od užitého umenia k tzv. veľkému alebo voľnému umeniu nastal vtedy, keď človek prešiel od činnosti, pri ktorej bola estetická funkcia vedľajšou, k zámernej činnosti, kedy sa estetická funkcia stala dominantnou.

Historicky prvé teórie vysvetľujúce pôvod umeleckých schopností mali predovšetkým provokatívny, antiklerikálny charakter, ako Rousseauova teória ***„dobrého divocha"*** – nášho predchodcu*. Neskoršie teórie sa opierali o teóriu ***totemizmu***, pričom každý klan mal svoje totemické zviera, ktoré bolo objektom prohibícií, alimentárnych predovšetkým, a tiež objektom kultu. Táto teória by jednak predpokladala veľkú variabilitu zveri, ktorá nezodpovedá realite, a takisto nedokáže vysvetliť pravý opak – zvieratá dobodané oštepmi a šípmi. Tretia hypotéza, ktorá s podporou opáta Henryho Breuila (1877 – 1961) prežila až do

[124] zdroj: http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html
[125] zdroj: http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html

50.-60. rokov 20.storočia kladie dôraz na lovecké aspekty tvorby. Dobrý divoch – predchodca – je vyhladovaný lovec. Napoli ľudské a napoli zvieracie obrazy sú interpretované ako lovec v prezlečení. Opát Breuil a knieža Henri Begouën túto teóriu oprášia v podobe *teórie magického lovu*, zvanej aj teóriou sympatickej mágie. Táto predpokladá zhodnosť obrazu a jeho námetu. Nakreslený bizón je zabitý symbolicky ešte skôr ako v skutočnosti. V skutočnosti ale tieto zvieratá nezodpovedali „jedálničku“ paleolitického človeka. Teória sympatickej mágie od 1960-ych rokov upadá[38].

V tejto dobe André Leroi-Gourhan (1911-1986) otvára novú perspektívu založenú na ***štrukuralizme***. Za zjavným neporiadkom parietálneho umenia jestvuje poriadok, ktorý s pomocou štatistiky je možné odhaliť. Jeho teória predpokladá štruktúru jaskyne v celku, s obrazmi na vstupe a obrazmi v hĺbke, organizácia „panelov“ s centrálnymi a periférnymi obrazmi, a predovšetkým dualita mužsko-ženská, reprezentovaná symbolicky dvojicou dnes vyhynutého bizóna a koňa. Avšak ani prakticky 50 rokov bádaní túto predpokladanú štruktúru nedokáže s istotou potvrdiť. Naopak A. Laming-Emperaire síce potvrdil dualitu bizón-kôň, ale v opačnej pohlavnej polarite[38].

Posun v pohľade priniesli recentné objavy jaskýň Cosquer a Chauvet (Jacobs 1998). Jaskyňa Cosquer[126] bola pomenovaná podľa svojho objaviteľa Henriho Cosquera, hlbinného potápača, ktorý túto jasyňu v Cabo Morgiou neďaleko Marseille, v hĺbke 75m pod hladinou mora, objavil už v r.1985. Istý čas ostala však tajomstvom a prvé bádanie bolo uskutočnené až v r.1994 Jeanom Courtainom, Jacquesom Collinom-Girardom a Jeanom Clottesom. Datovaním boli identifikované dve hlavné periódy, staršia spred asi 27 tisíc rokov pozostáva z odtlačkov rúk, prstových malieb, geometrických útvarov. Druhá, datovaná asi na 18 až 19 tisíc rokov obsahuje predovšetkým obrazy zvierat, prevažne rytín, tretina sú maľby. Dominujú kone, ale zvláštnosťou sú aj rôzne morské zvieratá.



Obr. 68 Odtlačok ruky z jaskyne Cosquer

[126] Oficiálna internetová stránka jaskyne Cosquer: http://www.culture.gouv.fr/culture/archeosm/en/fr-cosqu1.htm



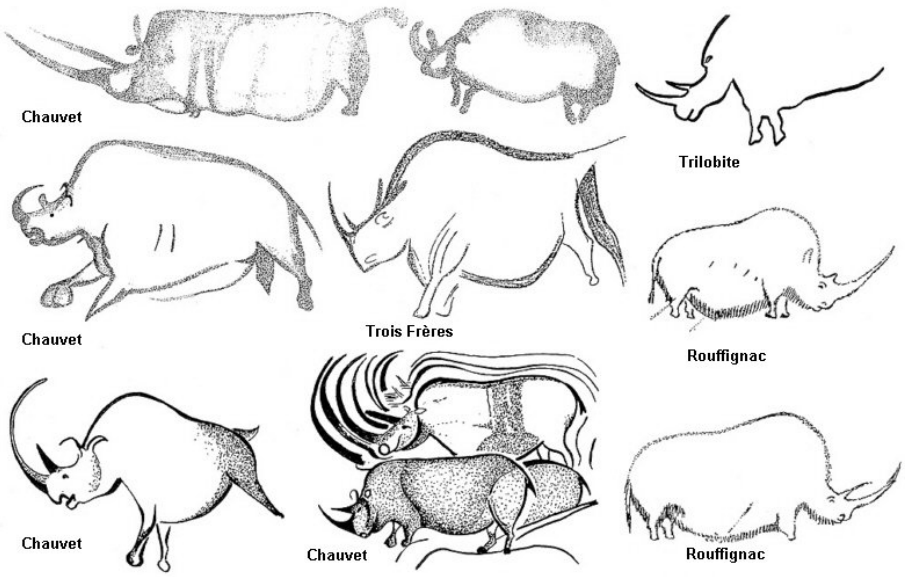
Obr. 69 Kone z jaskyne Cosquer



Obr. 70 Tri tučniaky z jaskyne Cosquer

Rovnako v r.1994 bola neďaleko obce Vallon-Pont-d'Arc v údolí Ardeche vo Francúzsku obajvená Jean-Marie Chauvetom, Eliette Brunel-Deschampsovou a Christianom Hillaireom veľmi dobre zachovaná jaskyňa[127], pomenovaná po prvom z objaviteľov (Jacobs 1998). Oplýva mimoriadnou diverzitou namaľovaných zvieracích druhov, datovaných na 30 až 32 tisíc rokov. Má takisto viac geometrických útvarov ako hociktorá jaskyňa v okolí, hoci menej ako napríklad jaskyne v Pyrenejách, Perigorde či španielskej Kantábrii. Na prekvapenie najčastejším zvieraťom je srstnatý nosorožec, druhým lev, mamuty, a sú tu prítomné aj medvede a škvrnité leopardy, ktoré predstavujú pre človeka zvlášť hrozbu.

[127] Oficiálna internetová stránka jaskyne Chauvet: http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chauvet/en/index.html

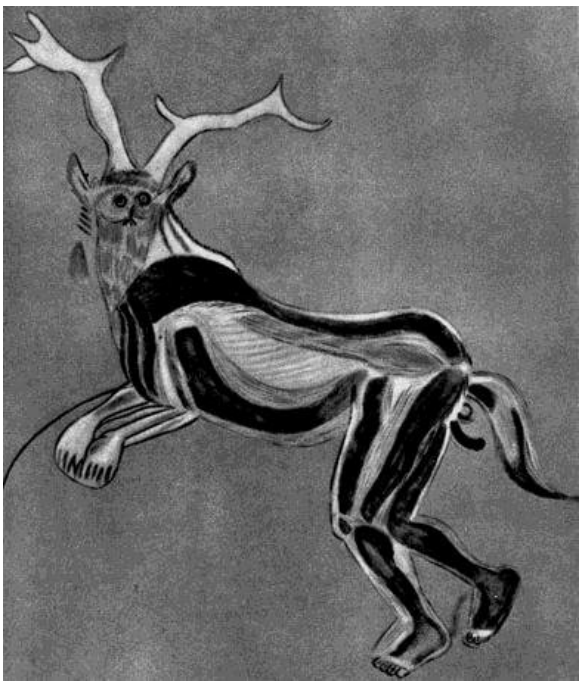


Obr. 71 Porovnanie zobrazovania nosorožcov (Züchner, 1999)

Pre každé zviera, cituje Jacobi (1998) Jeana Clotta (1997), nájdeme identické konvencie opakujúce sa v postihovaní: mamuty majú previsnuté brucho, bizón je vyobrazený s rohmi z frontálnej perspektívy a „kríkovitou hrivou“, zatiaľ čo konské hrivy sú husté a masívne, a nosorožce majú nápadné uši, nakreslené ako krátky dvojitý oblúk na každej strane krku. Hoci nejde o polychromatické maľby ako v Lascaux, výnimočnosťou tejto jaskyne je neprekonateľný vek malieb. Ten zároveň spochybňuje teóriu Leroi-Gourhana, postavenú na progresívnej evolúcii, keď rozdelil paleolitické umenie do štýlov a štýl označený rímskou číslicou I označil ako archaický a „neotesaný“. Už v najranejšom paleolitickom umení v Európe existovali tie najsofistikovanejšie techniky, tieňovanie, obrys, reprezentácia pohybu (Jacobi 1998). Na druhej strane, ako upozorňuje Jacobi, odvolávajúc sa na Goulda (1996) veľmi často bývajú v posudzovaní zanedbávané nefigurálne znaky ktoré dominujú nad figurálnymi obrazmi a podstupovali pritom významné zmeny. Píše: „Tieto zjavne opačné tendencie v zmenách figúr a symbolov predstavujú odlišné strany vpodstate identické procesu chronologických zmien. V namaľovaných figúrach sa umelci snažili o čo najlepšie zobrazovanie zvierat samotných a tieto štýly odrážajú ich zlepšovanie. Avšak v kresbách znakov tí istí umelci vedome vyvíjali systém symbolov – a tie získavajú na všeobecnosti a význame tým, že sa stávajú abstraktnými a tým že sú redukované na geometrický základ“ (Gould 1996, in: Jacobi 1998).

Jestvuje predstava, označovaná i ako „neuropsychologický model“ (Jacobi, 1998), podľa ktorej mriežky, rovnobežky, bodky, cikcakovité čiary, kruhy a iné, bežné v parietálnom umení všetkých vekov, sa vzťahujú ku geometrickým formám zjavujúcim sa ako mentálne obrazy v stavoch tranzu navodených psychoaktívnymi látkami alebo inými prostriedkami. Táto paradigma sa objavila po tom, čo obrazy staré 4 tisíc rokov v Trans-Pecos v juhozápadnom Texase[128] boli dané do súvisu s psychoaktívnymi rastlinami.

[128] Bližšie viď: http://www.texasbeyondhistory.net



Obr. 72 Čarodejník z jaskyne Les Trois Frères. Náčrt podľa Breuila, foto: J.Jelinek

V r.1996 teda znovu otvárajú J. Clottes a D. Lewis-Williams otázku **šamanizmu**. Podľa nich táto rozšírená praktika medzi lovcami-zberačmi by vysvetlila väčšinu osobitostí paleolitického umenia. Záujem o hlboké jaskyne a ich výzdobu by mal odrážať záujem o kozmogóniu a vieru v podzemný svet. Chýbanie horizontu alebo ekologického kontextu v obrazoch, plávanie postáv, alebo ich abnormálne pozície evokujú halucinačné obrazy prežívané počas tranzu. Táto teória však bola vo všeobecnosti prijatá zle.[129]

Jacobi (1998) upozorňuje že „šamanistické" výklady neposkytujú vysvetlenie, prečo by sa malo geometrické umenie vyvíjať k abstraktnejším formám. Sám sa prikláňa k potrebe analýzy geometrických symbolov z matematickej perspektívy a pripomína práce Aveniho (1989), Aveni et al. (1978), podľa ktorých sú v Severnej Amerike dôkazy o používaní geometrických symbolov práve na matematické účely.

Vráťme sa ale k „big bang" teórii vzniku umenia (Appenzeller 1998). Zatiaľ čo Richard Klein predpokladá biologickú zmenu, Olga Soffer z Univerzity v Illiniois je presvedčená, že to, čo nazývame umením, je vynálezom rovnako ako poľnohospodárstvo - vynájdené desiatky tisíc rokov skôr. Podľa Philippa Chasea z Univerzity v Pennsylvánii zasa umenie a body-painting odrážalo zmenu sociálnych vzťahov ktorá nasledovala environtmentálne zmeny. Rovnako však mohlo slúžiť identifikácii, k odlíšeniu moderných ľudí od ostatných, ktorí tieto miesta obývali už 300 až 400 tisíc rokov predtým. Podľa Whitea je nápadné, že najvyššiu koncentráciu umenia nachádzame práve v miestach kde boli Neandertálci nahradení modernými ľuďmi, od ruských plání až po iberský polostrov.
Medzi populárnymi hypotézami sa objavil aj názor že paleolitické umenie je obdobou súčasného graffiti. Jennifer Viegasová (2006) predstavuje názor emeritného profesora R. Dale Guthrieho z Inštitútu arktickej biológie Univerzity na Aljaške, autora *The nature of paleolithic art*, podľa ktorého vzrušenie a nebezpečie prežité pri zabíjaní gigantického bizóna v pleistocéne je ekvivalentné testosterónovému umeniu dnes. Všíma si že postavy mužov boli zriedkavé, zodpovedali dnešným postavám Kenov zo série Barbie, množstvo zvierat má grafický charakter, zobrazená je vytekajúca krv. Ženy naproti tomu majú zvýraznené sexuálne atribúty. Svoju hypotézu však najviac opiera o nález odtlačkov rúk, ktoré podľa odhadov mohli patriť tak 9 až 17 ročným mladíkom (Viegas, 2006).

Už bol spomínaný názor Graweho (2007, s.56), ktorý považuje za geniálne, že evolúcia umožnila ľuďom prežívať vnútorné stavy mozgu vo forme, myšlienok, zároveň ale umenie radí medzi činnosti, ktoré z evolučne-biologického pohľadu nič neprinášajú, podobne ako vynález vodíkovej bomby.

Kaplanová (2005, s.56) prináša názor Allanda (1977)[130], podľa ktorého rovnako umenie nie je priamym výsledkom evolúcie, ale „vedľajším produktom" iných pokrokov so

[129] Zdroj: http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html
[130] Alland, A., Jr. (1977): *The Artistic Animal: An Inquiry into the Biological Roots of Art*. New York, Anchor Books. (in: Kaplan F., 2005, s.111)

selektívnou hodnotou. Vedúcimi medzi nimi je hra a exploračné správanie, verbálna komunikácia a schopnosť percepčnej diskriminácie – ktorá hrá úlohu nielen v tvorbe ale aj hodnotení umenia. Umenie podľa Allanda vzišlo z exploračnej hry, ako prekurzor k písanému jazyku, a ako uspokojujúci a inštruktívny percepčný stimul. Hoci uznáva vplyv kultúry na umeleckú tvorbu, zdôrazňuje: „Zvádzajúci aspekt umenia je pôvodne biologický, a je podstatou umenia“.



Obr. 73 Hlinené plastiky býka a kravy z jaskyne Tuc d´Audoubert, Ariege. Merajú 63 a 61 cm na dĺžku. Praskli pravdepdepodobne krátko po zhotovení. Nachádzajú sa v najvzdialenejšom kúte jaskyne 900m od vchodu.

Kaplanová (2005, s.57) ďalej uvádza názor Pfeiffera (1982[131], 1983[132]), ktorý považoval jaskynné umenie horného paleolitu za súčasť procesu indoktrinácie mladých. Dramatické nástenné umenie, prezentované spolu s emočne a informačne nabitými ceremoniálmi, facilitovalo transfer vitálne dôležitých vedomostí. Náznak týchto iniciácií bol podľa Frankla (2003, s.104) objavený v jaskyni Tuc d´Audoubert vo francúzskych Pyrenejách. Prúd vodu tu vstupuje do jaskyne a vedie k priechodu, ktorý sa otvára do haly s jazierkom a bielymi stalgmitmi i stalaktitmi. Na druhej strane haly je hlboký svah alebo komín, odkiaľ vedie tunel dlhý niekoľko sto metrov do veľkej okrúhlej miestnosti s dvoma hlinenými sochami bizónov uprostred (obr.33). Blízko stredu je hlinené miesto s malými odtlačkami piat v kruhu, akoby tu okolo bizóna tančili deti a dospievajúci. Frankl nepredpokladá že by iniciačné obrady magdalénskych ľudí museli zahrňovať obriezku, ktorá symbolizovala falické obnovenie a obeť. Pfeiffer predpokladal, že proces indoktrinácie zahŕňal tri štádiá: 1. vedenie novica cez temnú a namáhavú cestu, v ktorej Frankl vidí kombináciu narcistickej a genitálnej symboliky, (Frankl, 2003, s.101). Tento predpoklad sa opiera o nálezy na často ťažko prístupných miestach. Vo francúzskom Niaux skoro 500m od vchodu, v iných miestach tejto oblasti až 1030m. V Arcy-sur-Cure je možné vstúpiť do jaskyne iba 100 metrovým komínom, v ktorej uviazol i Henry Breuil, takže ho museli ťahať a strkať (Frankl, 2003, s.100), v nedávno objavenej jaskyni Cosquer ku ktorej vedie 175m dlhá

[131] Pfeiffer, J.E. (1982): *The Creative Explosion*. New York, Harper and Row. (in: Kaplan F., 2005, s.117)
[132] Pfeiffer, J.E. (1983): „Was Europe´s fabulous cave art the start of the information age?“ In: *Smithonian* 14, 1, 36-45. (in: Kaplan F., 2005, s.117)

chodba 75metrov pod hladinou mora zomrelo niekoľko potápačov, kým bol objav jaskyne hlásený úradom (Jacobs, 1998).

Napokon Kaplanová (2005, s.57-61) uvádza prácu Ellen Dissanayakeovej (1992a[133], 1992b[134], 1995[135]), podľa ktorej umelecky orientované aktivity spolu s hrou a rituálmi sú signifikantnými príkladmi správania, ktoré označuje ako *„ozvláštňovanie“* („making special“). Podľa nej toto správanie vyplýva z dvoch odlišných tendencií. Prvou je protektívny mechanizmus zahŕňajúci detekciu všetkého zvláštneho v okolí, ktorý zdieľame so zvieratami. Druhou tendenciou, sklonom, náchylnosťou - exkluzívne ľudskou, je schopnosť vedomého výberu odpovedí na potreby či hrozbu, ktorý prekračuje púhu reakciu úteku či útoku. Ozvláštňovanie teda slúži k upozorneniu na to čo má pre človeka význam, a navyše, je podstatou rituálnych obradov. Celú prehistóriu rituály slúžili ako nástroje tvorby pút a v prenose kultúrnych hodnôt a informácií. Dissanayakeová predpkladá že rituály, a preto aj umenie, boli kľúčovými pre prežitie. Kaplanová upozorňuje že najväčším nedostatkom Dissanayakeovej teórií je to že sa nevzťahujú iba na umenie. Kaplanová však polemizuje ďalej (s.60), a na príklade mestských dostihov „palio“ konaných každoročne medzi staromestskými štvrťami v Siene, demonštruje ako takáto ritualizovaná činnosť podporuje skupinovú kohéziu (podobne ako šport mohli by sme dodať). Odvolávajúc sa na prácu sociológa Stewarta Wolfa (1993), ktorý viedol desiatky rokov výskum v malej komunite, zvanej Roseto v Pennsylvanii, dáva do vzťahu tento sociálny aspekt so zdravím. Wolf zistil, že úpadok kvality života, spájaný s rozpadom tradičnej kultúry talianskych imigrantov a nasledujúca amerikanizácia, boli sprevádzané všeobecným zhoršením zdravia jej občanov. Kaplanová uzatvára, že minimálne za účelom mentálneho zdravia, musíme do každodenného života zaviesť umeleckú tvorbu (Kaplan, 2005, s.61).

Franklov psychoanalytický koncept sociálnych dejín ľudstva (2002)

George Frankl[136] (2003) prináša integratívny pohľad založený na archeologických nálezoch ktoré sa pokúša interpretovať z pohľadu psychoanalytickej teórie. S veľkou mierou presvedčivosti sa mu darí prepájať realitu klimaticko-ekologických podmienok s psycho-kultúrnymi premenami ľudského druhu, a preto jeho názory predkladám obšírnejšie.

Centrálnym je koncept **externalizácie**. Ten, ako sám špecifikuje, sa odlišuje od pojmu externalizácia (Veräusserlichung) používaný Hegelom a Marxom, ktorí ho považujú za aspekt odcudzenia. Frankl ho používa „k popisu základnej ľudskej schopnosti pracovať a tvoriť vlastné prostredie“(s.35). Uvádza, že vďaka enormnej expanzii prefrontálnych oblastí a vizuálnej kôry si môže človek predstaviť zážitok, ktorý sa v skutočnosti nestal; a sám seba si môže predstaviť pri činnosti, ktorú nevykonáva (s.35). Človek tiež dokáže prežiť svoje vlastné impulzy a motorické pocity vo vonkajšom objekte, t.j. dokáže na ne premietať vlastné periférne a motorické vnemy... Urobí si kameň, ktorý bude predstavovať jeho päsť, a k nemu podľa vzoru svojho predlaktia vyrobí rukoväť. A tak vloží emočné prežitky vlastných motorických orgánov do externých objektov a rozpozná v kameni možnosti pazúrov alebo päste. Toto rozpoznanie môžme chápať ako zobjektívnenie pojmov. V kameni je ukrytá, ako by povedal Platón, idea nástroja, jeho podstata, ktorú musí remeselník či sochár z kameňa vyslobodiť (s.36).

---

[133] Dissanayake, E. (1992a): „Art for life´s sake“. In: *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association* 9, 4, 169-175. (in: Kaplan F., 2005, s.113)

[134] Dissanayake, E. (1992b): *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why.* New York, Free Press. (in: Kaplan F., 2005, s.113)

[135] Dissanayake, E. (1995): „Chimera, spandrel, or adaptation: Conceptualizing art in human evolution.“ In: *Human Nature* 6, 2, 99-117. (in: Kaplan F., 2005, s.113)

[136] Georg Frankl (1921-2004) viedenský rodák, filozof, psychoanalytik, vizionár, so zvláštnym záujmom o oblasť sociálnej patológie (pozri: http://www.indepenedent.co.uk/news/obituaries/george-frankl-489359.html)

Frankl z hľadiska psychoanalytickej teórie polemizuje s Freudom, a nesúhlasí, že Oidipský komplex by mal tvoriť základ spoločnosti a kultúry. Podľa Frankla existovalo ľudstvo dlho i bez neho (s.72).

Behom siedmich miliónom rokov posledného obdobia terciéru, t.j. v pliocéne, bolo zemské podnebie pomerne teplé a stabilné. S pleistocénom prišla pred asi dvoma miliónmi rokov doba, keď sa podnebie ochladzovalo. Pred 1,5 miliónom rokov začali ľad a sneh pokrývať veľké oblasti planéty, vznikli ľadovce kontinentálnych rozmerov, miestami až 1600m hrubé, a zostúpili až do Európy, Ázie a Severnej Ameriky, pričom subarktické oblasti sa presunuli až k rovníku (s.53). Boli štyri takéto studené obdobia, nazývané doby ľadové. Obdobia medzi nimi, keď teplota stúpala nazývame interglaciály. V dobe ľadovej vyhynuli tisíce druhov, vrátane antropoidných opíc a hominidov. A práve v archeologických vrstvách stredného pleistocénu, spojovaných s villefranchiskou faunou, boli nájdené prvé nástroje a pozostatky človeka. Tieto prvé nástroje, takzvané olduvajské jadrové nástroje – okrúhliaky s jedným koncom odbitým, ktorý predstavoval ostrie, sú datované do pozdného obodbia prvej doby ľadovej (s.54). Prvými výrobcami nástrojov teda boli **Pithecantropus (Homo) erectus**, **Homo pekinensis** a pravdepodobne i heidelberský človek (s.54), na rozdiel od výlučných, hoci veľmi zručných „užívateľov" nástrojov, akými boli zinjanthropus, australopitékus.

Frankl **analogizuje** tento vývoj s raným vývinom detí, u ktorých akútna deprivácia vedie k značnému posilneniu orálne-agresívnych a sadistických pudov, s prílivom energie do čeľustných svalov, zubov a ďasien (s.54) a rezultuje v kusaní, trhaní. Predpokladá, že náhle ekologické krízy mohli predstavovať práve takýto traumatizujúci pocit deprivácie, hrôzy a dezorientácie. Zuby a ruky našich predkov nestačili k odvádzaniu orálne-kanibalistického hnevu, a preto dochádzalo k prebytku agresívneho libida, ktoré bolo usmernené do agresívnych fantázií, ktoré sa externalizovali pri tvorbe zbraní a nástrojov (s.55).

To samozrejme predpokladalo dostatočne vyvinutý mozog, ktorý by bol schopný intenzívnej fantazijnej aktivity a tvorby symbolov rozpoznateľných vo vonkajších objektoch (s.55). Za menej ako 1,5 milióna rokov došlo k hotovej explózii mozgu, ktorého objem sa strojnásobil, ale čo je vôbec najdôležitejšie, najväčší nárast zaznamenali asociačné oblasti, ktoré mali prednosť pred rozvojom zmyslových a motorických oblastí (s.59). Vývoj človeka pod tlakom ekologických zmien bol sprevádzaný aj ďalšími zmenami – hominidi v ranom pleistocéne si už osvojili vzpriamenú a húpavú chôdzu po zemi, svaly ich nôh podopierali klenuté chodidlá, zosilnela pánva (s.55). Ďalšou zmenou bol prechod od vegetariánskej stravy k mäsožravému štýlu života, vyžadujúcemu lov a zbrane. Z nášho predchodcu sa stal „ľudoop zabiják", ktorý stál vzpriamene na dvoch nohách, k dispozícii mal voľné ruky.

Rozšírenie kôrových oblastí, ktoré pozorujeme u pitekantropa, znamená významné zväčšenie pamäte a predovšetkým vnútornej predstavivosti možných činností a situácií, rast vnútornej percepcie a pribúdanie reprezentácií, ktoré viac alebo menej nezávisia na bezprostredných zmyslových podnetoch (s.59). Externalizácia, pri ktorej sa pudy a ich symbolické obrazy realizujú pomocou práce, sú však iba jedným z jej aspektov. Externalizácia agresívnych a obrannzch emócií prostredníctvom nástrojov a zbraní otvára cestu k externalizácii množstva fantázií a emócií. Náš predok videl, ako jeho duševné zážitky existujú vo vonkajšom svete – slovo existencia znamená doslava „vonkajšie bytie". Akonáhle sa človek naučil vyrábať nástroje a vytvoril jazyk, duchovia sa dali znázorniť znakmi a symbolmi ako graficky, tak i verbálne; vynoril sa nový svet významu a drámy, a zrodila sa kultúra. (s.60). My sa ovšem ako členovia druhu Homo sapiens vyjadrujeme symbolicky, kdežto raný človek v dôsledku „libidinizácie" vedomia, konal doslova. Prvé nálezy so znakmi kultúry a obradov boli nájdené v jaskyniach Čuku Tien, kde žil Homo pekinensis. Boli tu nájdené lebky vo veľkom množstve s dierami na tom istom mieste, poukladané do kruhu, takže predpokladáme že niečo „symbolizovali" (s.61). Vedomie raného človeka nahradilo prirodzený výber. John Young z Londýnskej univerzity zavádza pojem „mnemon", na

označenie základnej pamäťovej jednotky, ktorá tvorí centrálnu úlohu v rozvoji kôrových oblastí (s.62).

Drsné podnebie doby ľadovej podnietilo významný fenomén, tzv. jaskynnú kultúru, spojenú v subarktických oblastiach Ázie a Európy so zakladaním ohnísk. Najstaršie ohniská boli nájdené vo francúzskych Escalských jaskyniach, starých 750 tisíc rokov, a pochádzajú približne z rovnakého obodobia ako ohniská objavené v jaskyniach pekinského človeka. Okrem ochrany pred šelmami poskytoval úkryt v jaskyniach aj svetlo. Predlžoval sa deň, z posedenia okolo ohňa sa stala inštitúcia. Podľa dnešných predstáv sa prehlbovala diferenciácia medzi pohlaviami (s.65). Dieťa stále viac potrebovalo matku, a matka stále viac potrebovala spoľahlivého dospelého muža. Prírodný výber priniesol u opíc a ľudoopov modifikáciu v sexualite – v pozdnom tehotenstve a krátko po narodení mláďaťa estrus (ruja) vymizne. U človeka zmizol úplne, a je spojený s osobnejším vzťahom medzi mužom a ženou (s.65-66).

Frankel však nesúhlasí s Freudom, že by rané ľudské spoločnosti mali háremový charakter, ovládaný Oidipálnym komplexom. Skôr ako patriarchálne kmene, by sa vtedajšie spoločenské zoskupenia dali označiť ako „otcovské pospolitosti“ (s.70). Argumentuje tým, že sa dosiaľ nevyvinul komplex obete odvodený z viny za skutočnú alebo fantazijnú vraždu otca. Táto kultúra bola teda pre-totemická, bola založená hlavne na uchovávaní rodičovského mozgu, ktorý bol po ich smrti obradne požratý (s.71). Kultový ceremoniál spojený s ukladaním lebiek do kruhu, ktorý bol obrazom magického kruhu domova i pokračovania života, nachádzame nielen u pekinského človeka ale u všetkých druhov Homo erectus (s.71). My ľudia, sme ako Homo erectus prežili asi 600 tisíc rokov, viac ako polovicu vývojovej existencie, a podľa Frankla sa nám množstvo jeho rysov „vtlačilo“ do nášho psychobiologického systému. Tento druh predstavuje dôležitú súčasť nášho kolektívneho nevedomia (s.71). V druhej a tretej dobe ľadovej sa stretávame s pozdnými členmi tohto druhu, človekom heidelberským, steinheimským, swanscombským, človekom s Arago, Vérteszollos a mnohými inými.

Až v treťom interglaciáli, pred 110 tisíc rokmi, sa na scéne objavuje človek **neandertálsky**. Už na začiatku štvrtej doby ľadovej, Würmu, tj. pred asi 90 tisícmi rokov, sa neandertálci presadili ako dominantný ľudský druh a siahali od Európy, cez blízky východ, Stednú Áziu až do Číny. Neandertálsky človek bol veľmi zručný lovec, zaviedol novú metódu – otesávanie pazúrika a zaostrovanie čepelí (72). Väčšinu jeho nástrojov tvorili kúsky pazúrika odštiepené od jadra a vytvarované do špičiek, nožov, škrabiek, ktoré tvoria základný „mousteriánsky komplex“. Okrem tejto technickej zručnosti sa tu stretávame prvý krát s „vybavením“ jaskýň – podlahami z dlaždíc, pracovnými stolmi, lavicami a oltármi, pohrebnými miestami s vlastným rituálnym náradím – ktoré svedčia o kultúrnych a náboženských rituáloch. Takisto, pokiaľ je známe, neandertálci ako prví pochovávali svojich mŕtvych. Na rozdiel od Homo erectus, ktorý obradne zjedol mozog svojho blízkeho, neandertálec dostáva do hrobu nástroje, zbrane, zásoby potravy, ktoré si vezme so sebou do záhrobia (s.74). Takisto existujú nepriame dôkazy o existencii súcitu, starostlivosti preukazovanej mrzákovi, ako možno súdiť podľa pozostatkov jednej z troch kostier nájdených v jaskyni v Šanidaru v pohoroí Zagors na severe Iránu. Podľa analýzy kostrových pozostatkov išlo o muža ktorý sa dožil 40-50 rokov, napriek tomu že bol od narodenia jednorukým mrzákom, a preto iba sotva sa mohol zúčastňovať lovu (s.76). Musíme predpokladať, že ich veľký parietálny a okcipitálny lalok bol schopný vysokej miery vizuálnej imaginácie. Nedokázali však ešte vytvarovať neživé predmety, ktoré by znázorňovali jeho predstavy – nebol schopný maľovať ani modelovať sochy (s.82). Počas teplého obdobia Würmu, v dobre pred 40-25 tisíc rokmi, náhle človek neandertálsky mizne a nahradil ho nový druh – Homo sapiens (s.82).

Homo sapiens sa nazýva i človek kromaňonský, podľa náleziska Cro-Magnon pri francúzskych Les Eyzies, kde sa prvý krát v r.1875 našli jeho pozostatky. Predpokladá sa, že človek kromaňonský bol v Európe votrelcom, a prišiel tu iba pred asi 35 tisícmi rokov v miernom období interstadiálu ľadového Würmu (s.86) z Blízkeho východu, kde oteplenie nastalo asi o 20 tisíc rokov skôr (s.87). Kromaňonský človek je popisovaný ako vysoký, pekný tvor s pravidelnými rysmi, vysokým čelom, vyčnievajúcou bradou, malými zubami a jemnými tvárovými kosťami, bez obrovských nadočnicových oblúkov. Jeho nástroje predstavujú technologickú revolúciu. Evolučný skok tu predstavuje objav rydla, ktorý je prototypom nástrojov. Je to nástroj vyrábajúci ďalšie nástroje z kosti, jantaru, slonoviny, s presnosťou presahujúcou všetky dovtedajšie možnosti (s.83). Ďalšou zmenou je presun z jaskýň do umelo vytvorených domovov, sídlisk, pozostávjúcich v začiatkoch z pravidelne usporiadaných chát, ktoré majú v svojom strede ohnisko, v rohoch kamenné piliere na ktorých spočíva strecha, zem tvoria hladké podlahy. Chaty bývali organizované do podoby akéhosi tábora, kotrý sa skadal z niekoľých takýchto chát a jednej alebo dvoch väčších budov, podobných tým, ktoré nachádzame napr. na Borneu a Sumatre, alebo v niektorých častiach Afriky a u nomádskych kmeňov na Sibíri. Predpokladá sa v tomto období aj takzvaná prvá deľba práce. Rapídne stúpla efektivita lovu, vo francúzskom Solutre bolo nájdených 100 tisíc kostier koní, v českom Předmostí 1000 mamutov (s.84).

Hlavná klasifikácia Homo sapiens je odvodená od vtedajšej technológie výroby nástrojov, ktorá predstavuje hlavné kultúry. Ich vek a rozdelenie v Európe je následovné (s.98):

- Perigordská kultúra- po menovaná podľa oblasti kde leží Les Eyzies (vek viac ako 35 tisíc rokov – približne 22 tisíc rokov)
- Aurignacká – pomenovaná podľa oblasti v Pyrenejách (35 až 20 tisíc rokov)
- Solutrejská – pomenovaná podľa rozsiahleho náleziska blízko dediny Solutre v stredovýchodnom Francúzsku (vek 20 až 17 tisíc rokov)
- Magdalénska – pomenovaná podľa úkrytu La Madeleine, asi 3 míle od Les Eyzies (vek 17 až 12 tisíc rokov).

Kromaňonský človek zaviedol do ľudskej civilizácie úplne nový rozmer: **umenie** (s.85). Veľa paleontológov delí prehistorické umenie na domáce, ktorého súčasťou bolo i parietálne (nástenné umenie) a mobilné, ktoré predstavovalo prenosné artefakty. Po technickej stránke objav rydla umožnil tvorbu jemných rytín a plastík (s.85). Zatiaľ čo nástenné maľby boli v období aurignacienu lineárne a trochu strnulé, hoci nie hrubé alebo neohrabané, väčšina postáv z kosti, slonoviny a kameňa bola vyslovene elegantná (s.96). Obzvlášť gravetien – východoeurópska a ruská vetva aurignacienského obdobia vynikal týmito plastikami (s.96). Sochy predstavovali väčšinou ženské postavy, alebo zvieratá, vytesané v abstraktnej aj v realistickej podobe. Sochy ženských figúr sú väčšinou nahé, majú často zvýraznené sexuálne rysy, naznačené tehotenstvo a zvýraznené prsníky, boky a stehná (s.96), a niet pochýb, že to boli kultové objekty (s.85). Väčšinou im chýbajú nohy, ich chodidlá sa zbiehajú do jedného bodu. Nepredstavujú konkrétne ženy, pretože im zámerne chýba tvár, môžeme ich ale chápať ako symbolizované pojmy plodnosti, bezpečia a hojnosti. Ku koncu Aurignacienského obdobia je množstvo ženských postáv vyhotovených v reliéfe. Homo sapiens teda nepriniesol iba technologickú revolúciu a vynález umelého obydlia, ale i sociálnu a psychologickú štruktúru matriarchátu (s.85).



Obr. 74 Keramická venuša z Věstoníc (foto: J.Jelinek: Evolution of Man)

Tento tvor má mozog prakticky zhodný s našim, predpokladá sa že zmena na psychickej úrovni je sprevádzaná hlavne s rozvojom frontálneho kortexu (s.89). Frontálne laloky podľa Frankla umožňujú človeku aby tvoril objekty zobrazujúce duševné obrazy, reprodukoval tieto obrazy v objektoch a nachádzal nové významy vďaka novým duševným kombináciám a obrazom (s.89). Zamýšľa sa nad pôvodom zámernej činnosti, zamerania sa na cieľ, konceptualizáciou cieľov. Domnieva sa že väčšina z nich nie sú vedomé, a že v koreňoch zamerania sa na cieľ zrejme leží emočné pudenie. Primárne libido, vyjadrené vo fantázii a symbolických obrazoch, produkuje zmysel pre účel. Inteligencia, ako nástroj ega, je riadená prioritou libida, ktoré dominuje danému indivíduu a jeho kultúre.

Objavenie sa kultu ženy, matky na prahu novej ľudskej kultúry sa pokúša Frankl opäť priblížiť skrze psychoanalytický koncept raného vývinu dieťaťa (s.90-91). Dieťa na začiatku vníma svet vo forme čiastočných objektov. Až v pozdejších štádiách narcistického vývoja, kedy sa vynoruje vedomé self, prvotné ego, a v počiatku análneho štádia, kedy sa narcistické self už premieta navonok, sa objavuje koncept celej osoby, vlastného i matkinho self. Až keď je dieťa schopné produkovať obrazy seba samého ako reálne „materiálne tvary“, môže svoje narcistické sebauvedomovanie externalizovať do objektívnej reprezentácie. Zároveň keď sa vynorí koncept seba samého ako „ega“, „ja“, vynorí sa i matka ako oddelená osoba, s vlastnými narcistickými potrebami, záujmami a činnosťami. Jej oddelenie sa stane pre dieťa zdrojom úzkosti a to sa potom bude zaoberať nekonečnou hrou, prehrávajúcou jej zmiznutie. Okrem hier, rituálov, eventuálne psychosomatických symptómov, sa na začiatku análne-projektívneho štádia objavuje i omnoho účinnejší postup, ktorým sa dieťa uisťuje

o matkinej prítomnosti. Použije na to manipuláciu s materiálnymi objektmi, a bude vytvárať predstavy a obrazy a tvarovať ich do figurín a iných foriem ktoré ich symbolizujú (s.91).

Dieťa sa vo svojej hre s materiálom pokúša, často nevedome, znázorniť obrazy a fantázie, ktoré zamestnávajú jeho myseľ. Materiálom môže byť hlina, blato, piesok, plastelína apod., a len dieťa vie čo všetko ešte, ale jeho hra dodáva hmote ducha. Emocionálny náboj fantazijného obrazu sa prenáša do materiálneho zobrazenia, libido obrazu prechádza na objekt a symbolický tvar alebo artefakt ožívajú (s.92). Môže sa z neho stať čarodejnica, priateľ i nepriateľ; kruh môže predstavovať lono, jaskyňu, územie, jednotu a celistvosť matkinej ochrany; linka môže symbolizovať oddelenie self od ostatných; štvorec sa môže stať znakom poriadku a poslušnosti. Fiktívny, fantazijný svet detstva je svetom viery a extázy. Fantázia je primárny, spontánny nástroj detstva, magický nástroj, ktorý môže premeniť banálny svet napríklad na čiary (s.92). Pri hre s hmotnými tvarmi sa človek preto (symbolicky) hrá s matkou a naplňuje svoju potrebu jej blízkosti – vytvorí si ju znova a ona už sním ostane naveky ako jeho výtvor a vlastníctvo (s.94).

Tvorba v zásade slúžila podľa Frankla dvom účelom: keď Homo sapiens tvoril ženu zdôrazňujúc jej sexuálne rysy, uistsťoval sa tak o trvalosti jej libida. A keď prišiel o dôverný pudový pocit vlastnej idetnity, o ktorej ho uisťoval úzky kruh jaskyne a spontánne a bezpodmienečné matkino uznanie, a stal sa jedným z mnohých členov vo veľkom sídlisku, poisťoval si svoj narcizmus a identitu tým, že vytváral sochy a symboly seba samého. Vytvoril artefakty ega ako zrkadlá vlastnej identity. Ozdobil sa, pomaľoval, aby kompenzoval depriváciu svojho narcistického libida. Kromaňonskí ľudia používali kozmetiku a vyrábali najranejšie známe šperky, ktoré nemuseli len krášliť, ale mohli pomáhať v identifikácii.

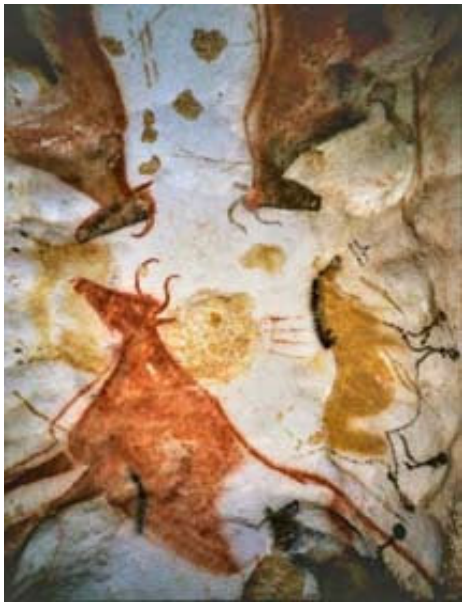
Vo vytváraní materských obrazov a narcistickom zdobení nenašla svoju kompenzáciu iba objektová alebo narcistická deprivácia; libido, ktoré stratilo dôverné spojenie s primárnym objektom, matkou, ju už naveky bude hľadať v okolitom svete; dieťa i človek budú hnaní aby matku znovu objavovali v prírodných objektoch, ktoré budú vnímať ako symbolické zobrazenia jej prítomnosti. Budú je všade hľadať a všade ju rozpoznávať; túžba po jej libide povedie zmysly a predstavivosť premení prírodné objekty v symboly ženstva. Dôjde tak ku spiritualizácii prírody a jej identifikácii s matkou. Frankl to dáva do súvisu s teplým obdobím interstadiálu štvrtej doby ľadovej, medzi 35 a 25 tisícmi rokov pred n.l., keď sa život odohrával vonku.

Obdobnú paralelu medzi sociálnymi psychickými a biologickými zmenami ako u Homo erectus, kde Frankel analogizuje neurobiologickú nezávislosť ľudskej imaginácie od senzorických podnetov (premiestnenie diania do vnútra hlavy) s rastom objemu mozgovej hmoty (hlavne asociačných oblastí) a s objavením ohňa a premiestnením života a ducha do jaskýň, hľadá i u Homo sapiens. Tu sa Frenkl pokúša vysvetliť rast frontálnych častí mozgovej kôry a objavenie sa umenia a objavenie sa kultu matky analógiou vyvíjajúcej sa dušičky dieťaťa ktoré, frustrované z deprivácie v dôsledku uvedomenia si seba a matky ako nezávislej bytosti, osamotené a v strachu zo straty identity, objavuje schopnosť manipulovať s prostredím, a pomocou tvorby znovu reštituovať svoju identitu alebo sprítomniť a znovu nachádzať odlúčenú matku, tak, aby už nebolo závislé na jej prítomnosti a na jej náladách. V oboch prípadoch ako hnací motív uvádza depriváciu a akt kompenzácie. V prvom prípade, u Homo erectus, je to náhly príchod doby ľadovej, s akumuláciou orálne-agresívnych pudov, ktoré napokon viedli k tvorbe nástrojov a súčasne k rozšíreniu kapacity mozgu pre reprezentačnú schopnosť. U Homo sapiens je to paradoxne deprivácia z „precitnutia“, vyprovokovaná naopak plauzibilným interstadiálom, ktoré umožnilo vysťahovať sa z vlhkých jaskýň. Toto precitnutie, spojené s traumou separácie, by malo vysvetliť tvorbu umelých príbytkov, jej kult, a tiež umenie, ktoré nebolo ničím iným ako hravým a inteligentným zvládaním pocitov frustrácie prostredníctvom zobrazenia objektu svojho libida, s ktorým stratil jedinec kontakt (s.99).

Počasie však bolo vrtošivé, a pred asi 20 tisíc rokmi sa vrátila po krátkej dobe teplejšieho interstadiálu studená klíma würmskej doby ľadovej. Jaskyne sa stali opäť centrom bezpečia, ale Homo sapiens, ktorý už dokázal bývať v spoločných obydliach podobných tým ktoré používajú dnešní severoamerickí Eskymáci a sibírski lovci, do nej umiestnil svoju bohyňu a jaskyne sa tak stali jej svätyňou. V tomto období pozorujeme prechod od domáceho umenia – sôch, reliéfnych rytín a malieb na skalných stenách – k umeniu jaskynnému. Zatiaľ čo dávno predtým boli rytiny a maľby zvierat a ľudí celkoom vystavené dennému svetlu, alebo aspoň ľahko prístupné, umenie vrcholného magdalénskeho obdobia je umiestnené v hlbokých jaskynných komnatách, ku ktorým je zložitý a úmorný prístup(s.98-99). Tento fenomén vysvetľuje Frankl psychoanalytickým konceptom procesu separácie. Podľa neho magdalénski ľudia poskytovali objekty, po ktorých najviac túžili, matke, aby ju uspokojili, aby ich milovala a bolo ochotná ich ochraňovať. To by moholo znamenať že cítili vo vzťahu k nej pocity viny a úzkosti. Narastajúci pocit separácie a odcudzenia mal podľa Frankla inšpirovať k tvorbe veľkých umeleckých diel ako znamení oddanosti, ako aktu reštitúcie vzťahu k materskému superegu. Zároveň, aby vysvetlil zložitý prístup k jaskynným výtvorom, nezriedka stovkami metrov úzkymi zablátenými tunelmi, prirovnáva hlbinnú tajomnosť a úzke chodby k obrazu vagíny a materského lona. Na vysvetlenie dodáva že u mužov, ktorí prežívajú genitálnu nedostatočnosť vo vzťahu k matke, ktorá sa im javí obrovská, hrozivá a vzdialená, sa ich telo premení na symbol penisu; telový penis. Fantázia prenikajúceho penisu sa transformuje do predstavy že do matky preniká celé telo, aby sa mu dostalo prijatia a orgastickej slasti. Ide o kombináciu narcistickej a genitálnej erotiky.

Tieto ritualizované cesty podstupujú vybraní – kňazi-umelci, ktorí v penetrácii nachádzajú uspokojenie nielen vlastné ale celej komunity. Vstupujú do svätyne aby obnovili spojenie s matkou, ktoré človek stratil. Podmienkou úspechu je núdza a osamelosť. „S umelcom to tak bolo vždy“ – pokračuje Frankl – „pokiaľ nie je natoľko statočný aby uniesol bremeno svojho poslania a pocit izolácie, či už je to bieda jeho podkrovnej izbičky či osamelosť jeho práce – nedokáže svoje umenie naplno realizovať“. „Obyčajní ľudia“, ktorí sa boja vstúpiť do svätyne bohyne-matky sa budú hnevať na jeho drzosť a často ho ostrakizovať. On ale musí prekonať nielen svoje vnútorné tabu ale i tabu spoločnosti (s.102).

Obrazy z **magdalénskeho obdobia** prekypujú hojnosťou lovnej zveri: je tu jeleň, bizón, srstantý nosrotžec, lane, sob a kozorožec. Lovec, ktorý maľuje zvieratá, ich v tvorivom akte reprodukuje, a keď ich ponúka bohyni, identifikuje sa so zvieraťom a ponúka sám seba.



Obr. 75 Nástenná maľba z „Painted Gallery“ v Lascaux





Obr. 76, 77, 78 Nástenné maľby z „Painted Gallery“ v Lascaux.

V pozdnom magdalénskom období sa objavujú obrazy znázorňujúce identifikáciu človeka so zvieraťom. Maskovanie sa za zviera patrí k loveckým praktikám. V parietálnom umení tohto obdobia sa objavuje na scéne nový druh obradníka (s.103) – tančiaci kňaz kúzelník, ktorý sa líši od kňaza – maliara. Nebol iba ústrednou osobou pri loveckom rituáli, rýchlo si osvojil i mnoho ďalších podôb moci: liečil chorých a zranených, vyháňal zlých duchov, odvracal uhranutie, aby ľudí ochránil pred zlým superegom, predpovedal budúcnosť, vykladal sny, bránil spoločenstvo pred nebezpečím, ktoré by ho moholo stretnúť. Na obrazoch kde sa sním stretávame zostupuje do jaskyne a obcuje s bohyňou v jej svätyni a na povrch vystupuje obdarený zvláštnou božskou mocou. Stane sa z neho šaman, liečiteľ, kňaz, sprostredkovateľ medzi človekom a matkou-bohyňou. Je jej služobníkom a s parožím na hlave prototypom našeho diabla (s.103-104). Predpokladá sa, že jaskyne boli používané k iniciačným obradom.

Ku koncu magdalénskoho obdobia sa objavujú aj zmeny v povahe malieb a rytín. Tie sú hrantejšie a štylizované, okrúhle obrysy malieb a kruhové vlnovky abstraktných rytín, tak hojné v strednom magdalénskom období ustupujú drsnejším formám: líniám, ktoré symbolizujú kópie, šípy a oštepy prebodávajúce zvieratá. Harmonické symboly skorších období boli nahradené priamymi líniami a trojúholníkmi. Pocit z nových výtvarných diel je celkovo napätejší, agresívny a nepokojný (s.105). Zvieratá sú zobrazené ako prebodnuté oštepmi s otvorenými ranami a prúdiacou krvou. Lovci sú zobrazení ako špendlikoví muži bez tela a farby. Pokojnú symbiózu medzi lovcom a zvieraťom nahradili agresívne sadistické predstavy. Zatiaľ čo samci a samice sú v ranom a strednom magdalénskom období zobrazené bok po boku alebo za sebu, tu sú konfrontovaní tvárou v tvár (s.107).

Frankl tieto zmeny vysvetľuje ako zmenu obrazu milujúcej matky-bohyne na rozhnevanú, ktorá je krutá a vyvoláva úzkosť a falicko-agresívne pudy. Falické obrazy v podobe šípov a oštepov vyjadrujú agresívnu reakciu na hrozbu odmietnutia alebo kastrácie. V oidipskej situácii patriarchálneho človeka by tieto kastračné hrozby pochádzali od rozhnevaného a žiarlivého otca. Ale v matriarchálnom usporiadaní pochádza hrozba superega od matky. Tá je plná závisti a hnevu a vyvoláva v chlapcovi protichodné pocity, na jednej strane priebojnú falickú agresivitu, na druhej strane potrebu uzmieriť hnev ženy ponukou penisu a tiež tým že ju vníma ako falickú ženu. Charakter kúziel sa mení zo sympatickej mágie na kúzla, ktoré majú niekoho nakaziť (urieknutie atpod.) alebo naopak niečo odvrátiť (s.107)

Magdalénska kultúra zaniká s ústupom ľadovcov pred asi 12 tisíc rokmi. Časť magdalénskych ľudí následovalo ustupujúce ľadovce a lovnú zveru do Nizozemia, na britské ostrovy, do severného Nemecka, Škandinávie a veľkej oblasti subarktického Ruska, k Uralu a zaňho. Iní súčasne zamierili na juh a splynuli s ľuďmi ktorí statiscíce rokov žili v severnej Afrike. Tieto dve migrácie, severná a južná, vytvorili behom následujúcich tisícročí hlavné kultúry západnej civilizácie (s.113). Zo severnej migrácia sa vyvinul veľký komplex škandinávskych kultúr s ich skalnými rytinami a megalitmi kulminujúcimi v teutonských a slovanských mýtoch. Potomkovia tých čo zostali, **Azilijci**, už nedokázali udržať tradície magdalénskeho umenia, hoci tradícia rozhnevanej matky-bohyne pretrvala ďalej v kultúrach, ktoré priniesli rituál obetovania krvi (s.109). Príčinu konfliktu medzi mužmi a ženami vidí Frankl v strate intimity medzi mužmi a ženami vo veľkých sídliskách.

Umenie sa opäť vysťahovalo z jaskýň, na steny nadzemných skál. Postavy, ktoré sa objavujú na skalných rytinách v Škandinávii, napr. vo švédskom Fassume, sú mužského pohlavia, majú „špendlíkovitý“ vzhľad, s dlhými tenkými nohami a kruhovým telom, ktoré drží pohromade štyri lúče (ako na kolese). Mávajú koziu hlavu a ztoporené genitálie a v rukách kladivo s veľmi dlhou rukoväťou. Sú to zjavne bojujúci muži, predchodci nordického legendárneho mýtu Eddy s veľkým bohom Thorom. Akcent na falickú symboliku poukazuje na triumfujúce mužstvo. Na južnej scéne postglaciálnych ľudských sídlisk

a migrácií nachádzame podobné obrazy ľudskej postavy, aj keď sa tu miesili vplyvy ranej severoafrickej kultúry s pôvodnou kultúrou juhozápadnej Európy, hlavne Španielska. Všetky majú tenké a predĺžené telá, nohy sú hrubo zvýraznené a hrubšie než u ich severných susedov. Maľby a skalné rytiny sú oživené malými čulými postavami: lukostrelci pri love a chytaní rýb, rituálne a obetné scény, tanečníci a skupina žiena zabrané do nejakej činnosti, živé scény plné ľudských postáv s paličkovým telom, spracované so zmyslom pre aktívny a intenzívny pohyb. Magdalénske jaskynné umenie je výrazom nadčasovej atmosféry zvieracích božstiev stelesňujúcich božskú matku, ktorá sa vo svojich hlbokých komnatách oddáva mystériu stvorenia, ale tu máme pred sebou atmosféru pozemského života a rituálne akty žijúcich pospolitostí. Zvláštny dôraz je kladený na zbrane; stelesnením posvätnej moci nie je šaman, ale zoskupenie mužov (s.114). Srdcom tohto nového štýlu bola vtedy trávnatá krajina severnej Afriky, plná zveri. Typickým miestom je Capsia, kde sa stretávame soskalnými maľbami slonov, žiráf, nosorožcov, bežiacimi pštrosmi a obrovskými ľudskými postavami s hlavami šakalov či oslov, a okrem toho so symbolmi levov a mužmi ktorí stoja v zbožňujúcej póze so zdvihnutými pažami pred veľkými býkmi alebo baranom so znakom kotúča medzi rohmi, asi 5 tisíc rokov predtým než sa tento symbol objavil v Egypte. Príslušníci **kapsijskej kultúry** boli zrejme potomkami ranej vetvy Homo sapiens ktorá sa vydala do bohatých pastvín severnej Afriky, zatiaľ čo ostatní sa usadili v Európe. S nimi pravdepodobne splynuli Azilijci a postupne sa sťahovali späť na východ, kde vytvorili moderné neolitické spoločnosti s prvým poľnohospodárstvom.

K týmto prvým, tzv. proto-neolitickým spoločnostiam na území Blízkeho východu, obzvlášť v Palestine patrí **natufijská kultúra**, s ktorou sa stretávame pred 9 tisíc rokmi pred n.l. Najvýznamnejším sídlom tejto kultúry, ktorá znamenala prechod medzi lovom a poľnohospodárstvom, bolo v Eynone. V tejto obci bolo nájdených asi 50 okrúhlych domov o priemere až siedmych metrov usporiadaných okolo centrálneho miesta kde sa nachádzali zásobárne potravy. Čo je ale ešte zaujímavejšie, že tieto prvé poľnohospodárske osady boli už obohnané hradbami, a teda neboli to dediny, ale rovno mestá, resp. citadely, pevnosti (s.118-119). Natufijci boli prvými obyvateľmi Jericha, a bol po nich objavený akýsi totemový kôl. Mesto pozostávalo z okrúhlych domov postavených z hlinených tehál na kamenných základoch, do domov sa zostupovalo po schodoch.

Tento obrat k poľnohospodárstvu Frankl komentuje následovne: Agresívne mužské pudy, ktoré sa vyvíjali a formovali po celé tisícročia pri prenasledovaní a zabíjaní zveri sa teraz obrátili k zemi, ktorú premenili na sexuálny objekt (s.118). Mužova falická zbraň mohla teraz prenikať do zeme; vkladal do nej semeno a plodil nové formy života. Je to muž kto inšpiruje a oplodňuje matku Zem. Imaginácii a rituálom poľnohospodárskych národov ani tak nedominovalo uctievanie zeme, ako panovanie muža, ktorý umožnil zemi aby vydala život. Kruh, chatrč, dom, dedina, mesto síce nesú ženskú symboliku – uzavretosť, bezpečie a potravu, ale kruh mesta v patriarcháte už nie je výlučne ženský symbol; získava dvojitý význam, je mužovým objatím a mocou jeho ochrany a vlastníctva (118). Objavuje sa majetok, diferenciácia nových činností: K sedliakovi, pastierovi a rybárovi pribudla spústa remeselníkov: haviar, obrábač kovov, maliar a sochár, tesár a tkáč. A objavili sa i celkom nové povolania: vojak, obchodník, zmenárnik, posol, úradník. Objavila sa architektúra pyramíd a zikkuratov (s.121), pevné hranice a geometrické tvary niesli pečať nezlomnej ľudskej vôle, ako dôkaz poslušnosti novej inštancii – kráľovi.

Počiatok kráľovského majestátu je potrebné hľadať v roli kúzelníka, čo je kombinácia vládcu a šamana. Šaman a medicinman sú dodnes medzi Eskymákmi aj ich hlavnými umelcami. Takúto vládu čarodejníkov a šamanov v primitívnych spoločnostiach označil Géza Roheim ako farmakokraciu (s.124). Ak skúmame povahu kráľovskej úlohy v neolitických dobách, narazíme na mimoriadnu podobnosť s kňažskou úlohou magdalénskeho umelca. Kráľova kúzelná moc pochádza z jeho zvláštneho vzťahu k matke-

bohyni s tým významným rozdielom, že matka je teraz na ňom závislá, obdivuje ho a pokladá ho za zdroj života, kráľa nebies, slnka, ktorého jas nastolí šťastie a plodnosť na zemi (s.125). Tento manicko-narcistický aspekt patriarchálnej mužskej psyché sa plne prejavuje v jeho bohoch – ich moc a potencia sú bez hraníc, bez obmedzenia a zábran, ktorým podliehajú obyčajní smrtelníci. Kráľovia Uruku sa pokladali za manželov, ktorých si vybrala Ištar. Každý z týchto kráľov bol Tammuzom (manželom) alebo Gilgamešom (kozmickým mužom) – obe tieto postavy sa kombinovali a pravdepodobne znamenali to isté. Hlavným príznačným rysom starovekých sumerských kráľov a ich semitských následovníkov bol sňatok s bohyňou, ktorá bola súčasne ich matkou (s.125).

Ako sa spoločenská zmena odráža v umení a aké sú osudy bohyne-matky dokumentujú nálezy z **Catal Hüyüku** v južnom Turecku, mesta spred asi 6,5 tisíc rokov pred n.l. Na stenách sa objavujú motívy supov oddeľujúcich hlavu od ľudských tiel, ktorým boli posmrtne vystavované tela mŕtvych na exkarnáciu aby mohli byť potom pochované v priestoroch domu. Na náprotivných stenách bývajú vyobrazené v štukovom reliéfe rytiny býčich hláv s veľkými rohami. Medzi sochami nachádzame ženské postavy so zašpicatenými nohami, telom podobným stvolu a vtáčou hlavou so zobákom miesto nosa, a hrozivým až agresívnycm výzorom, predstavujúce staré ženy, babizne a čarodenice. Figúry – mužské aj ženské – majú často zvýraznené sexuálne rysy - veľké prsia, vulvy a falusy. Ďalej sú tu početné zvieracie figúry, často pokryté ranami. Ćasto sú v zoskupeniach. Stará žena, dravý vták a smelý mladík predstavujú čardejnicu a mladého boha. V iných je mladá žena s leopardom, stará žena s leopardom a chlapec na chrbte leoparda, ktorý je symbolom životnej sily. Mužské postavy sú často na zvieratách, nezriedka na býkoch. Okrem toho sú tu sochy, ktoré zobrazujú pôvod človeka od matky-bohyne, v podobe ženských božstiev rodiacich býky alebo iné zvieratá, ktoré sú vždy vybavené veľkými rohmi. Ide o projekciu kastračnej úzkosti.

Asi 5-6 tisíc r. pred n.l. sa stretávame v neolickom umení juhovýchodnej Európy okrem vtáčich ženských figúr s posadnutosťou falickými plastikami a tiež s množstvom masiek, kruhovitého alebo trojuholníkového tvaru, znázorňujúce väčšinou mužské postavy. Masky vyjadrujú, a to bez ohľadu na to či sú odvodené od ducha nejakého zvieraťa či od stavu mysle, nejaký ideálny typ. Falické plastiky (obr. 40) zahŕňajú celú škálu od miniatúr po nadživotnú veľkosť, niekoré sú naturalistické iné fantastické, ozdobené špirálami, hadmi, žabami, alebo na vrchole tvárami (s.137).

V alpských oblastiach strednej Európy sa poľnohospodárstvo nerozšírilo do tej miery ako na juhovýchode (s.140). Tu si patriarchálna revolúcia našla vyjadrenie v rozmachu dolovania a spracovávania kovov. Impulz preniknúť a ovládnuť matku bohyňu tu nadobudol charakter baníctva a metalurgie medenej rudy. Metalurg pri svojej práci vstupoval do zvláštneho zväzku s matkou zemou; dovolila mu vstúpiť do dvojich najhlbších miest a poznať svoje tajomstvá. On zasa vynášal na povrch skryté poklady a tvroval ich podľa svojho obrazu, takže jeho produkt nebol iba symbolom matkinho kúzla, ale i jeho narcistického self (s.141). V severnej Európe však naďalej pretrvával lov a poľnohospodárska a patriarchálna revolúcia sa tam odohrala omnoho neskôr, z čoho vyplýva pretrvávajúci vyplv matriarchálnych kultúr severovýchodnej Európy a Ruska (s.140).

Frankl sa venuje vo svojej knihe ešte aj kultúram ktoré prišli po dobe kamennej (sumerská, egyptská), pre pochopenie jeho pohľadu na vznik a faktory umenia to však už nie je tak dôležité. Na záver možno povedať, že kultúra a umenie nielenže nie sú produktom oidipského komplexu, ale navyše, ako tvrdí, že oidipský komplex vlastne nepochádza z rodiny, ale zo spoločnosti, a v rodine sa stal z neho interaktívny proces spätnej väzby (s.127). Vidieť, že psychoanalytické koncepty nestrácajú na príťažlivosti a môžu poskytovať syntetický rámec pre štúdium kultúrnych javov.

Čo sa týka kvality prehistorického umenia, Kramerová (2000, s.180) oceňuje integráciu schématických a individuálnych elementov, a vyjadruje názor, zvlášť vzťahujúc tvrdenie k príkladu jaskynných malieb, že umelci hociktorej vysoko vyvinutej kultúry vlastnia porovnateľné umelecké zručnosti. To čím sa líšia, je prevládajúca *„Weltanschauung“* („world-view“, „náhľad sveta“) každej kultúry, ktorá cez svoje fyzické a intelektuálne zdroje určuje ich formu a limity. Bližšie na príklade umenia „quattrocenta“ (umenia 15.storočia) tento koncept rozpracoval Michael Baxandall (Kesner, 2005, s.14). Piktoriálny štýl dáva do súvisu s tým čo nazýva „kongnitívny štýl“ či „lokálne mentálne podmienky“ danej kultúry. Rekonštrukcia kultúrne špecifickej vizuálnej skúsenosti a „percepčných zručností“ spolu tvorí to, čo nazýva „period eye“ (dobové oko).

4.2.5 Umenie z pohľadu etológie

Etológia nám na druhej strane ukazuje, píše Jordi Obiols (Obiols 1996, s.34), primitívne zvieracie správanie, ktoré máva zaujímavý vzťah k tomu čo ľudia označujú ako „estetické“, ako napríklad vtáčí spev, s celou jej melodickosťou a štrukturálnou komplexitou. Vieme, že táto komplexita sa viaže k biologickým a sociálnym funkciám, podstatným pre jednotlivca či druh (ochrana územia, skupinová kohézia a rozpoznanie, varovanie pred nebezepčím, vedenie mladších, tvorba párov atď.). Stratégie pre sexuálne zvádzanie rovnako zahŕňajú pestrú škálu vyjadrení (operenie, tanec, pohyby, „výzdoba“ hniezd), ktoré môžme považovať za obdobné ľudskému mejkapu, účesom, obliekaniu, parfémovaniu, modulácii hlasu, teda tomu čo sa nazvýva umenie dvorenia. (Vigoureux, 1992, in: Obiols, 1996)



Obr. 79 Plastika z raného obdobia Egypta

Odvolávajúc sa na prácu Paula MacLeana, uvádza ďalej Obiols (1996), že i v štruktúre mozgu možno nájsť istú homológiu medzi zvieratami a človekom. Zdôrazňuje model pozostávajúci z trojice mozgových oddielov, anatomicky a funkčne odlišných, tzv. plazí mozog (reptile brain), paleocicavčí mozog (paleomammal) a neocicavčí (neomammal), ktoré zodpovedajú bazálnym gangliám, limbickému systému a neokortexu mozgových hemisfér, respektívne. Podľa MacLeana (in Obiols, 1996, s.34) každý z oddielov reprezentuje štádium fylogenetického vývoja CNS a má vlastnú inteligenciu a subektivitu, svoj vlastný pocit času a priestoru, svoju vlastnú pamäť. Vníma ich ako tri prepojené počítače. Táto štruktúra vysvetľuje, prečo u človeka pretrváva správanie, ktoré ozačujeme ako „inštinktívne“, nevedomé, iracionálne, a ktoré môžme pozorovať u detí, primitívnych ľudí, a dokonca i u dospelého moderného človeka.

Ako príklady prototypného správania uvádza teritoriálne správanie, regulované paleocicavčími štruktúrami, ku ktorému patrí značkovanie močom psami či mačkami. Takisto, ochranné vizuálne značenie, pri ktorom niektoré zvieratá, tzv. „výstražné zvieratá“, exponujú pohlavný úd v parciálnej erekcii. MacLean ďalej upozorňuje, že v mytológii, bohovia Pan, Priap, Amon a iní sú často zobrazovaní s veľkým falusom, ktorému je pripisovaná ochranná magická moc. V niektorých primitívnych kultúrach, kamenné sochy, ktoré ukazujú erigovaný falus, boli používané na značenie hraníc teritória. Akoby urogenitálny vizuálny symbol bol substitútom močových pachových značiek nižších druhov.

Obiols zhrňuje (Obiols, 1996, s.35), že primitívne správanie, podmienené fylogeneticky, môže takto tvoriť základ fenoménov (vizuálne značenie, tanec), ktoré označujeme za proto-artistické. Teritórium, sexualita (zachovanie druhu) a smrť sú v pozadí tvorby mýtov a náboženských pocitov, a spoločne predstavujú zdroj umenia.



Obr. 80 Falické monolity z obdobia mladšej doby kamennej. Zo strany odvrátenej od osídlia (pôvodná orientácia nie je ale jasná) je vytesaný reliéf bojovníka. Filitosa, Korzika.

V arteterapii sa etologickým hľadiskom nechala inšpirovať Edith Kramerová (2001, s.169-200)[137]. Odvoláva sa najmä na dielo Konrada Lorenza (1966)[138]. Domnieva sa (s.169), že symbolická myseľ sa v evolúcii vyvinula z už existujúcich mentálnych procesov. Odlišuje (2001, s.170) dva diametrálne odlišné spôsoby odpovedí na percepciu. Na jednej strane schopnosť percipovať a rozpoznávať špecifikcé teritóriá a cesty, na druhej strane schopnosť rozpoznávať kategórie objektov podľa ich prominentných charakteristík. Priľnutie („attachment“) k špecifikcému teritóriu odlišuje od „apetítu“ k jednoduchým, ľahko percipivateľným konfiguráciám, ktoré sprevádzajú percepciu kategórií, a ktoré viedli u sociálnych druhov k evolúcii signalizačných systémov.

Kramerová (tamtiež) ďalej navrhuje, že tieto dva odlišné spôsoby reagovania na percepciu vplývajú aj na štruktúru umenia, a to tak, že abstraktné elementy korešpondujú *percpecii kategorií*, zatiaľ čo špecifické, individuálne komponenty korešpondujú *teritoriálnej percepcii*. Kramerová, odvolávajúc sa na etologičku Monicu Meyr Holzapfel (s.171), podľa ktorej „osobný priateľ je zviera s domovou hodnotou“, usudzuje, že u sociálnych druhov, ktoré vytvárajú individuálne zväzky, sa schopnosť rozpoznávať jedincov vyvinula zo schopnosti rozpoznávať cesty a teritórium. Domnieva sa teda, že väzby medzi jedincami sú extenziou teritoriálneho priľnutia. V percepcii kategórií vychádza z nasledovnej premisy: „živé tvory musia byť schopné odpovedí nielen na teritórium a jedincov, ale tiež na nespočetné prvky v prostredí, akými sú potrava, potenciálny druh, sok, nepriateľ, či klimatická zmena. V takom prípade musia byť reakcie promptné, a nemôžu byť výsledkom metódy pokus – omyl. Z reakcie drobných vtákov na atrapu dravca, ktoré uvádzajú Lorenz a

[137] *Reflection on the evolution of human perception: Implications for the understanding of the visual arts and of the visual products of art therapy*. In: Kramer, E. (2000): *Art as Therapy: Collected Papers.* Edited by Lani Alain Gerity. Jessica Kingsley Publishers. London and Philadelphia. 272s, s.169-200. Pôvodne publikované v: *American Journal of Art Therapy*, 30, May 1992.

[138] Lorenz K. (1966): *On aggression.* London, Methuen. (in: Kramer, E., 2001, s.199)

Leyhausen (1973)[139] usudzuje, že rovnako percepcia ako i odpoveď na ňu má inštintívny charakter, a závisí od charakteristík akými sú tvar (s.173). Predpokladá teda prítomnosť vrodených spúšťacích mechanizmov. Ďalším príkladom je kliešť, ktorému postačuje prítomnosť kyseliny maslovej a vhondá teplota (s.173). V tejto súvislosti pripomína Kramerová (s.174) pojem supernormálny objekt. Ako príklad môže slúžiť neobyčajne veľký a farebný zobák kukučkinho mláďaťa, ktorý na vrodené spúšťacie mechanizmy rodičov hosťovského druhu pôsobí ako neodolateľný atraktor s väčšou silou, akú má ich vlastné potomstvo. Podobne parazitujúce larvy cudzopasného hmyzu v mravenisku môžu exkretovať „príťažlivejšie" sladšie šťavy ako kráľovná, čím ju akoby podsadia. Spoločnou črtou týchto supernormálnych objektov je ich zvádzajúci charakter.

Kramerová sa snaží prirovnať umenie k týmto objektom. Podľa nej zdieľajú schopnosť stimulovať náladu a „apetít" (s.175). Ani jedno z nich nevedie z hľadiska druhu k behaviorálnej sekvencii, ktorá by zabezpečila úspešné párenie, či výchovu mláďat, či príjem správnej potravy. V skutočnosti však tieto supernormálne objekty sú prirovnateľné - skôr ako k umeniu - k reklame, či pornografii, kde vidíme práve takéto akcentované črty – sekundárne pohlavné znaky. Ak by takáto žena ale existovala v realite, vzbudzovala by podľa Kramerovej skôr odpor ako túžbu. To čo odlišuje pornografiu od umenia je práve táto „ersatz" (atrapovitá) povaha. Umenie podľa nej predstavuje skúsenosť ktorá spravidla vedie k sociálnej kohézii, ako napríklad pri oslavách náboženskej viery, či prispením k magickým rituálom, či potvrdením kultúry a mocenskej štruktúry. So supernomálnymi objektmi ich spája to, že sú „zavádzajúce". Znova odkazujúc na Lorenzovu prácu (1966) tvrdí, že pozdravný ceremoniál medzi husami napr., slúži dvojakej funkcii - inhibícii agresívneho správania a spevňovaniu vzájomných pút. Obrady a väzby sú podľa nej jedným (s.176). V rozpoznávaní špecifického partnera je „vtelené" teritoriálne rozpoznávanie.

Ďalej sa odvoláva na Winnicottovu prácu (1965)[140] a tvrdí, že prechodové objekty aj umelecké diela slúžia ako most medzi vnútorným a vonkajším svetom. Winnicott (1965, in: Kramer, 2001, s.179) tvrdí, že „zvieratá (tiež) majú prechodové objekty". Pes, ponechaný v neznámom prostredí čaká na svojho pána pokojnejšie, ak má pri sebe nejaké vlastníctvo svojho pána nasiaknuté jeho vôňou, ktoré žiarlivo stráži a ktoré funguje ako prenosné teritórium. Extenzia terioriálnej valencie (hodnoty) na prenosné objekty teda nie je výlučne ľudským (ale cicavčím) vynálezom (porovnaj názor J. Obiols na značkovacie správanie). Kramerová tvrdí (s.180), že už v prvom roku je zreteľná percepcia kategórií, príkladom ktorej je úsmev dojčaťa či zrkadliaci fenomén. V rozpoznaní matkinej tváre je prítomná zasa teritoriálna percepcia. Tieto funkcie otvárajú cestu neskôr symbolickej mysli (s.180).

Kramerová v umení odlišuje schému štýlu, ktorá je abstraktným organizujúcim princípom, a tvorí kostru a štruktúru diela, a medzi individuálnymi črtami ktoré sú do tejto schémy „vpísané" a dávajú jej život a záujem (s.180). Záleží na dobe, v ktorej je dielo vytvorené, ako sú schématické a individuálne črty v umení integrované. Predpokladá (s.181), že rozdiel medzi kategoriálnou a teritoriálnou percepciou ktorý je u zvierat absolútny, sa u ľudí stratil. V zásade však predpokladá, že kultúrne vytvorená symbolika v umení sa zakladá na odpovediach ktorých korene sú v kategoriálnej percepcii.

[139] Lorenz, K. & Leyhausen, P. (1973): *Motivation of Human and Animal Behavior: An Ethological View.* New York, Van Nostrand Reinhold Co. (in: Kramer, E., 2001, s.199)
[140] Winnicott, D. (1965): *The Maturational Porcesses and the Facilitating Environment.* New York, International Univesties Press. (in: Kramer, E., 2001, s.199)

4.2.6 Arteterapia a neurovedy

V historickej línii možno pozorovať uvoľňovanie väzby arteterapie na psychoanalytické koncepty, a na psychoterapiu vôbec. Stále viac sa do popredia dostávajú kardinálne otázky o zmysle umenia. „Viac vedy, viac umenia“, žiada Kaplanová (2005). Zatiaľ iba v náznakoch, ale zdá sa že literatúra v oblasti arteterapie sa začína postupne orientovať nielen na vedu a výskum vo všeobecnosti (napr. Kaplan, 2005), ale tiež neurovedy (napr. Malchiodi, 2003b; Lusebrink, 2004).

4.2.6.1 **Neurobiológia zrakového systému**

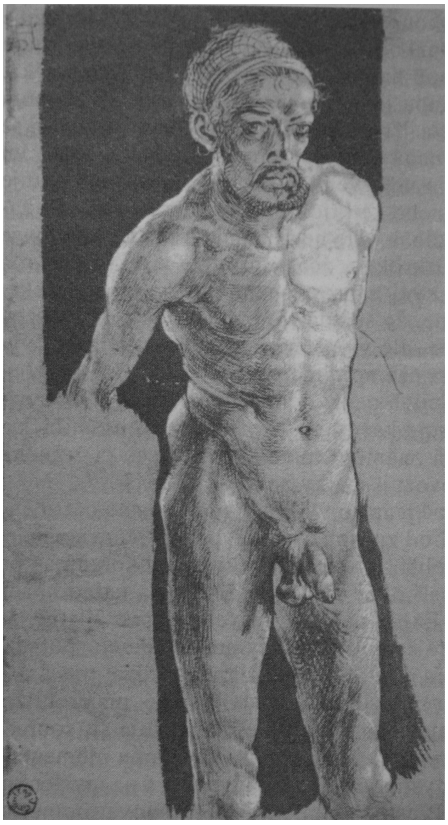


Obr. 81 Giuseppe Maria Crespi (1655-1747). Kupido a Psýché. Divák takmer voyeuristicky pozerá na Eróta (rím. Kupida) očami Psyché, keď prvý krát hľadela na svojho milého skrytého v polotme.

Pre mnohých z nás je zrak hlavným zdrojom informácií o okolitom svete, a jeho prípadná strata v priebehu života býva prežívaná tragicky. Vo výtvarnom umení hrá zrak obzvlášť dôležitú úlohu, v plošnej tvorbe dokonca kľúčovú. Zároveň fyziológia zrakových funkcií patrií k najlepšie prebádaným (Kandel, 2005, s.267) a preto sa pokúsim na ich príklade ilustrovať niektoré princípy mozgovej činnosti, ktoré, ako uvidíme neskôr, sú relevantné aj pre neurovedecké prístupy k umeniu. Koukolík (2004) uvádza, že delfíní mozog je na tom hmotnostne, štrukturálne, teda počtom neurónov, rovnako ako ľudský mozog. Rozdiel ktorý vidíme na prvý pohľad, sú rozdiely v akustických častiach. „My jsme tvorové zrakoví, delfíni zvukoví“, uzatvára (Koukolík, 2004, s.14).

Z praktického hľadiska možno rozdeliť zrakový systém na ***periférnu*** a ***centrálnu časť***. Periférna časť je tvorená zrakovým orgánom (organum visus) a zrakovou dráhou, ktoré sú anatomicky dobre odlíšené. Centrálna časť pozostáva z 1. primárnej vizuálnej kôry, nazývanej aj striatická, z 2. kôry ktorá s ňou susedí, nazývanou aj extrastriatická, ktoré sú obe takisto dobre morfologicky odlíšiteľné, najmä cytoarchitektonicky, a zo 3. súboru voľnejšie definovaných extrastriatálnych oblastí mozgu, definovaných najmä funkčnými, fyziologickými metódami, ako napr. elektrofyziologickými metódami s využitím

mikroelektród (u nehumánnych živočíchov), magnetoencefalografiou, funkčnou magnetickou rezonanciou, atpod.



Obr. 82 Albrecht Dürer. Autoportrét, okolo 1507.

Skôr ako prejdem k anatomickým súvislostiam, rád by som upozornil na *„kontraintuitívnu“* (Hubel 1995) povahu videnia. Historicky sa štúdiu videnia venovali najmä Hermann von Helmholtz a Wilhelm Wundt už v 19. a na prelome 19. a 20. storočia (Kandel 2005, s.267). Spočiatku využívali ako metódu pozorovanie a introspeksiu, neskôr prevzali objektívnu metodológiu psychofyziky definovanú svojim zakladateľom Gustavom Fechnerom v diele *Elements of Psychophysics* (1860)[141] ako „exaktná veda funkčného vzťahu medzi telom a mysľou“ (Kandel 2005, s.265). Na Helmohltzove dielo, ako jedinečné v skúmaní nedokonalosti nášho zraku, odkazuje aj James Elkins, profesor umenia zo Chicaga (Elkins, 2005, s.363). Čo je na našom zraku kontraintuitívne? Elkins (2005). upozorňuje, že náš mentálny svet je plný dier, a dier je možno viac ako objektov. Skúsme sami sa pozrieť na obraz ktorý sme dosiaľ nevideli, a po chvíli ho nakresliť. Rýchlo zistíme ako silná je ilúzia o dokonalosti percipovaného. Elkins (2005) parafrázuje jedného surrealistického spisovateľa a menuje tri podnety, ktoré majú tendenciu uvádzať náš zrak do takého zmätku, že potom už nevidíme nič: slnko, genitálie a smrť. Príkladom je autoportrét Albrechta Dürera z obdobia okolo r.1507, ktorý vo svojej práci uvádza Elkins (2005, s.357).

Hubel (1995) upozrňuje na ďalšie dva kontraintuitívne javy. Po prvé, mohli by sme očakávať, že pri explorácii nášho vizuálneho prostredia nechávame svoje oči voľne „plávať“ hladkými a plynulými pohybmi. V skutočnosti sú ale naše oči pri sledovaní objektov či scén veľmi nepokojné, a po každej krátkej chvíli, povedzme pol sekunde preskočia na iné miesto, zaostria, a preskočia zasa na iné (Hubel 1995). Hubel uvádza pokusy ruského psychofyzika A.L.Yarbusa z r.1957, v ktorých zaznamenal tieto skoky, nazývané sakády. (Registrácia týchto pohybov samozrejme neumožňuje určiť šírku uvedomovaného zorného poľa, iba pohyb očných gúľ). Ako preukázal v 70. rokoch 20. storočia Peter Schiller z MIT inštitútu, sú tieto pohyby riadené z colliculus superior (Hubel, 1995).

Druhým, „kontraintiuitívnym“ javom sú mikrosakády, ktoré sprevádzajú i zdánlivo fixovaný pohľad. Mikrosakády sú náhodné a veľmi drobné očné pohyby v rozsahu 1-2 minút uhla a frekvenicii niekoľko za sekundu, ktoré umožňujú aby na obraz premietaný na sietnicu sa neustále menil. Ako súčasne a nezávisle od seba preukázali v r.1952 L.Riggs a F.Ratliff z Brown University aR.W.Ditchburn a B.L.Ginsborg z Reading University, umelá stabilizácia obrazu na retine vedie k vymiznutiu videného v priebehu asi 1 sekundy (Hubel, 1995). Mikrosakády sú preto nutné pre zrakové videnie a zároveň nám dávajú predstavu o tom čo je pre sietnicu zrakový podnet. Nie je to súvislý vnem z jedného miesta, ale akoby skôr sled viacerých náhodných momentiek z miest, na ktoré nás oči privádzajú sakadickými pohybmi. Tie však takisto nie sú pod absolútnou vedomou kontrolou.

[141] Fechner, G. (1860): Elements of Psychophysics, Vol.1. Translated by Adler H.E. New York, Holt, Rinenhart and Winston, 1966 (in: Kandel E., 2005, s.322.

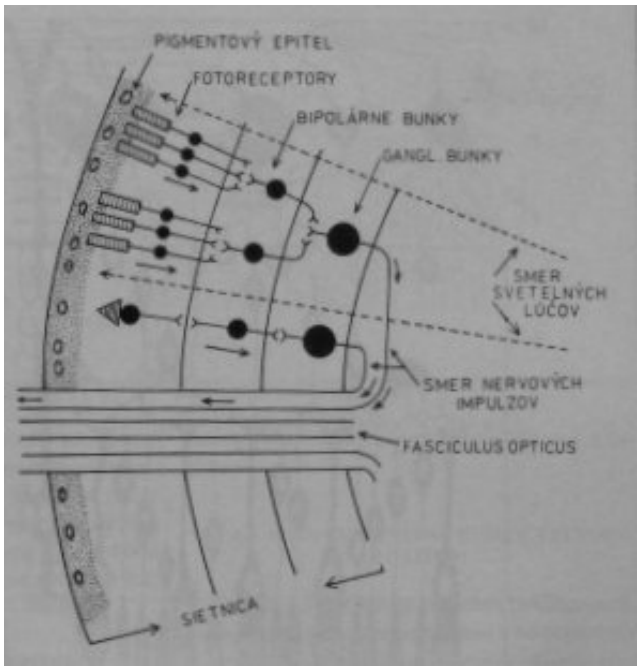


Obr. 83, 84, 85, 86

Grafické znázornenie sakadických pohybov očí pri sledovaní obrazov (Hubel, 1995).

Zraková dráha

Zraková dráha je štvorneurónová. Prvé tri neuróny predstavujú bunky sietnice: 1. fotorceceptory (čapíky a tyčinky), 2. bipolárne bunky, 3. ganliové bunky. Štvrtý neurón predstavujú bunky corpus geniculatum laterale, ktoré sa nachádza posteriórne od talamu, a tvorí súčasť tzv. metatalamu. Odtiaľ ide väčšina projekcií do primárnej zrakovej kôry.

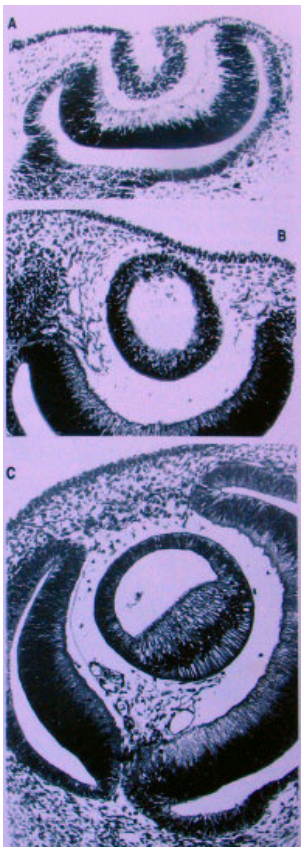


Obr. 87 Schématické znázornenie zapojenia prvých troch neurónov zrakovej dráhy na úrovni sietnice. Fotoreceptory sú uložené v najspodnejšej vrstve tak, že ku každému fotorceptoru dopadá lúč svetla iba z jedného konkrétneho smeru. Vlákna z gangliových buniek sa zbiehajú po vnútornej ploche očnej gule do fasciculus opticus. (Maršala, 1985)

Sietnica

V ontogenéze vzniká sietnica z ektodermy ako výchlipka z diencefala, inverziou, resp. vchlípením očného pohárika , ktorý sa takto po uzavretí pod povrchom stáva dvojvrstvovým (Čihák, 1997) (obr. 48).Vonkajšia vrstva sa mení na pigmentový epitel, z vnútornej vrstvy budúceho oka vznikajú svetlocitlivé elementy a nervové bunky. Vo vyvinutom oku pigmentový epitel vystiera prakticky celú vnútornú plochu sietnice a dúhovky (nazýva sa pars caeca retinae), pars optica končí skôr, a to pri zadnom okraji *corpus cilliare* v zubatej čiare zvanej *ora serrata*.

Podstatou videnia na fyziologickej úrovni je prítomnosť pigmentu vo svetlocitlivých bunkách – *fotorecpetoroch*. Pigment je uložený v membráne tzv. diskov, ktoré sú na seba naukladané ako mince v časti bunky nazývanej vonakjší segment, ktorým je svetlocitlivá bunka zanorená do pigmentového epitelu. Ten absorbuje prebytočné svetlo a zabezpečuje výživu a transport iónov.

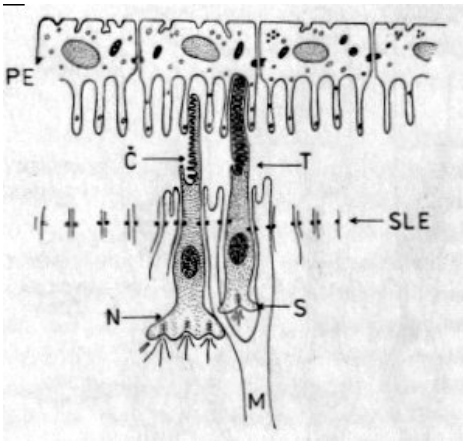


Obr. 88 Vývin inverzného oka zachytený na rezoch (Čihák, 1997)

Pigmenty

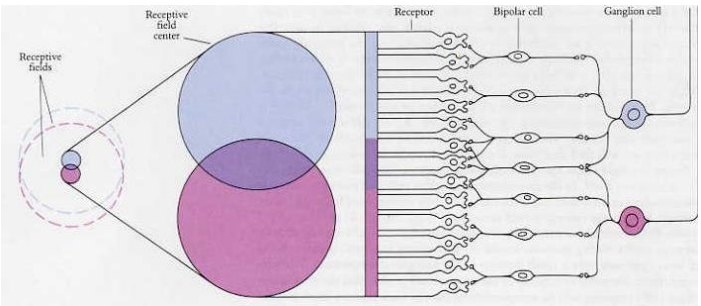
Svetelný pigment je uložený v membráne diskov a má rovnakú skladbu a princíp u tyčiniek i čapíkov. Pozostáva z dvoch častí – proteínu zvaného opsín, syntetizovaného v Golgiho aparáte, a chromatofóru zvaného retinal, retinaldehyd alebo aldehyd vitamínu A, ktorý sprostredkováva pigmentový epitel prostredníctvom transportnej bielkoviny IRBP (Retinal binding protein)[142]. Proteín má 7 transmembránových domén a je predstaviteľom veľkej rodiny proteínových receptorov spriahnutých s G proteínmi (GPCR) [143]. U tyčiniek sa nazýva rodopsín, s maximom skotopickej senzitivity 500nm. Čapíky majú tri odlišné pigmenty – cyanolab (435nm), chlorolab (535nm), erytrolab (565nm) (Maršala, 1985, s. 369, trochu iné údaje pozri na nižšie uvedenej adrese[144]). V angličtine bývajú podľa veľkosti vlnových dĺžok nazývané S-(short)- pre modrú, M-(middle) – pre zelenú, L-(long) – pre červenú – cones (čapíky), a pre výskum je dôležité že ich máme spoločné s opicami Starého sveta (Dacey, 2004). V 1980-ych rokoch sa Jeremy Nathansovi podarilo klonovať gény pre jednotlivé pigmenty a zistil že sú všetky do značnej miery homológne. Gény pre „zelenú“ a „červenú“ sú dokonca takmer identické (96% sekvencie identickej) a oba ležia na chromozóme X. Pigment pre „modrú“ farbu, ležiaci na chromozóme 7 a gén pre rodopsín na chromozóme 3 sú predsa len o niečo odlišnejšie. Zdá sa preto, že všetky gény majú spoločného predchodcu, pričom gény pre zelenú a červenú vznikli neskôr, pravdepodobne procesom reduplikácie, pred asi 30-40 miliónmi rokov, keď sa oddelila dnešná Južná Amerika od Afriky (Hubel, 1995)[145].

[142] http://webvision.med.utah.edu/photo1.html
[143] http://genomebiology.com/2002/3/11/research/0063
[144] http://mcdb.colorado.edu/courses/3280/lectures/class14-2.html
[145] http://hubel.med.harvard.edu/b43.htm



Obr. 89 Vzájomný vzťah fotoreceptorov a výbežkov Müllerových buniek a pigmentového epitelu (Maršala, 1985).

Môže vznikať dojem, že tri uvedené skupiny buniek sietnice podieľajúcich sa na „sprevodovaní“signálu sietnicou, sú akési monomorfné súčiastky, podobné elektrónkam. V skutočnosti sa sietnica skladá z až 11 mikroskopicky definovaných vrstiev (Čihák, 1997, s.588) a podľa novších prác obsahuje niečo okolo 80 rôznych populácií nervových buniek, ktorých precízne mikrolaminárne architektonické usporiadanie dáva vznik dvadsiatim odlišným zrakovým dráham (Dacey, 2004, s. 281). Gangliové bunky sa delia do dvoch veľkých skupín. Prvá skupina obsahuje klasicky uznané typy akými sú dáždnikové bunky (parasol cells) a trpaslíčie bunky (midget cells) a predstavuje viac ako polovicu gangliových buniek. Druhá skupina obsahuje relatívne nedávno objavené populácie buniek, pozostávajúce z najmenej 13-ich rôznych typov buniek, ktoré predstavujú asi 30-40% všetkých gangliových buniek (každý druh iba asi 1-5%). (Dacey, 2004, s.282). Každý typ sa odlišuje svojou architektonikou, veľkosťou recepčného poľa, uložením v rámci sietnice (excentricitou), hustotou, a tiež hĺbkou uloženia vo vnútornej plexiformnej vrstve, kde sa rozhoduje o tom, s ktorými bipolárnymi bunkami má gangliová bunka spoje. Hoci tradične boli trpasličie bunky nazvýané ako P-bunky, podľa svojich projekcií do parvobuniek corpus geniculatum laterale (CGL), a dáždnikovité ako M-bunky, s projekciami do magnobuniek, v skutočnosti väčšina gangliových buniek vysiela súčasne kolaterály do rôznych cieľových štruktúr. (Dacey, 2004, s. 298). V zásade však platí, že jednoznačne najväčšou je projekcia do corpus geniculatum laterale (CGL) kam vysiela neurity až 90% gangliových buniek (Dacey, 2004, 282). Dráha ďalej pokračuje do vizuálnej kôry (Brodmannova area 17) ako tzv. genikulostriatický systém, nazývaný s predchádzajúcimi etážami a minimálne štvrtou vrstvou primárnej zrakovej kôry aj ako včasný zrakový systém („early visual system“) (Crandini, 2004, s.313-326).

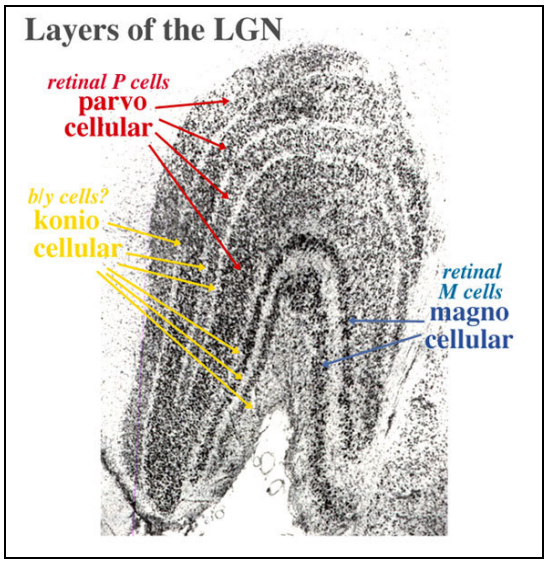


Obr. 90 Schématické znázornenie receptorických polí gangliových buniek sietnice (Hubel, 1995).

Z hľadiska fyziológie videnia sietnica pracuje súčasne na princípe konvergencie aj divergencie. Jej podkladom je vertikálna a horizontálna hierarchická organizácia systému. Konvergencia značí, že spomedzi asi 120 miliónov tyčiniek a 6-7 miliónov čapíkov, sa signál

redukuje v n. opticuse len na asi 1 milión nervových vláken (Čihák, 1997, s.590). V horizontálnej dimenzii ale toto sprevodovanie nie je rovnomerné. Na dne fovea centralis, kde sa nachádzajú len čapíky, ktorých je tu asi 2500, je prevod v pomere 1:1.. Na periférii zasa čapíky absentujú, a preto je tam videnie iba čierno-biele. Čo sa týka tyčiniek, z prepočtov vyplýva, že priemerne 200 tyčiniek vysiela vzruchy , ktoré sa zbiehajú k jednej bipolárnej bunke, a že približne 600 tyčiniek vysiela konvergentne vzruchy pomocou interneurónov k jednej gangliovej bunke (Maršala, 1985, s.377). Na druhej strane jeden fotoreceptor nespadá iba pod jednu hierarchicky vyššie uloženú bunku, ale je schopný aktivovať niekoľko súčasne, a tomuto javu hovoríme divergencia a je podkladom *kontrastu* videnia (Hubel, 1995). Keeferovi Hartlinovi zasa vďačíme za objav tzv. receptorických polí, ktorý učinil v 30. r. 20. stor. (in: Kandel, 2005, s.267). To je tá časť senzorického epitelu (teda fotoreceptorov v prípade videnia), z ktorej je možné vyvolať v nejakom neuróne odpoveď v podobe pálenia akčných potenciálov; ich tvar je na rôznych etážach zrakového systému rôzny. V r.1953 Stephen Kuppfler zistil, že gangliové bunky sietnice majú kruhovitý tvar receptorických polí, organizovaných na princípe stred-okružie (Hubel, 1995)[146]. Hartlinovi vďačíme aj za poznanie, že aktivita neurónu je vyššia, ak v okolí receptorického poľa je tma, čo je zasa fyziologickým podkladom *jasu* (Kandel, 2005, s.268).

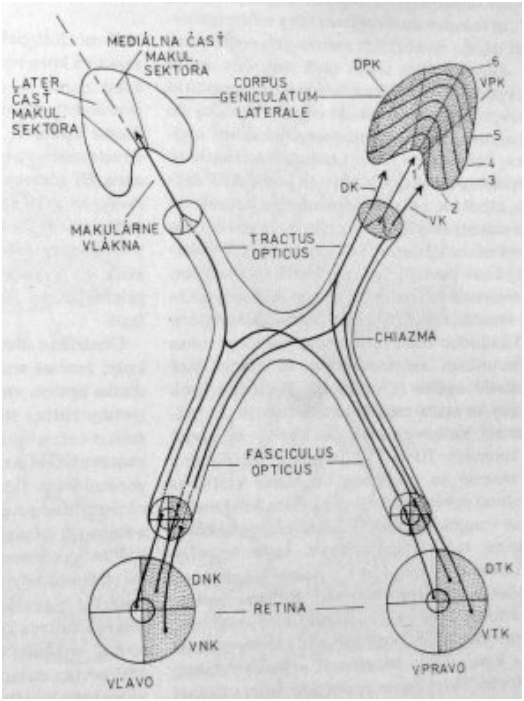
Corpus geniculatum laterale (CGL)



Obr. 91 Mikroskopická štruktúra corpus geniculatum

V porovnaní s mozgovou kôrou alebo inými časťami mozgu je CGL pomerne jednoduchá štruktúra, obsajujúca asi 1,5 milióna neurónov (Hubel, 1995)[147]. Skladá sa z dvoch častí, ventrálnej, a dorzálnej. Dorzálna časť pozostáva z prúžkov bielej hmoty (vlákna) a šedej hmoty pozostávajúcej z buniek dvoch odlišných veľkostí usporiadaných do šiestich vrstiev. Prvé dve vrstvy (1. a 2.) obsahujú veľké bunky (magnocelulárne) , 3.-6. vrstva obsahujú malé (parvocelulárne) bunky. V r.1994 Hendry a Yoshioka objavili u makakov pri imuno-farbení alfa-podjednotky typu II kalmodulín-dependentnej proteínkinázy ešte jednu triedu buniek, tzv. koniocelulárne bunky (Horton & Sincich, 2004, s. 234).

[146] http://hubel.med.harvard.edu/b9.htm
[147] http://hubel.med.harvard.edu/b15.htm



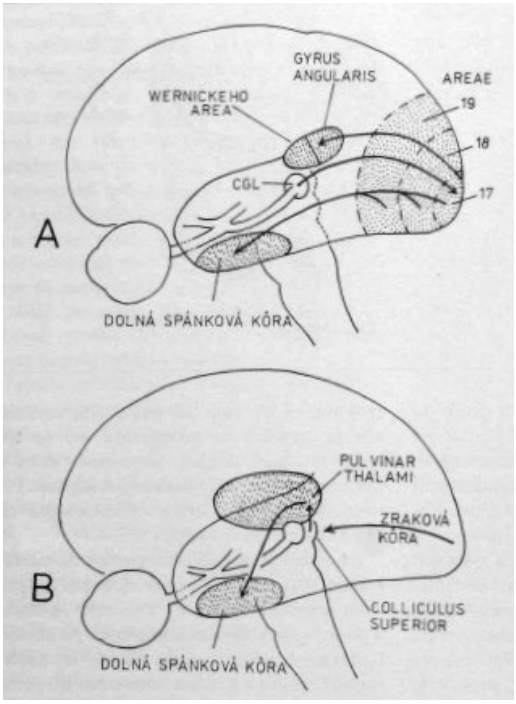
Obr. 92 Projekcie nervových vláken do corpus geniculatum laterale (Maršala, 1985)

CGL prijíma aferentné spoje predovšetkým zo sietnice, pričom si zachováva retinotopické usporiadanie - vlákna pochádzajúce z temporálnych častí sietnice končia v 2., 3. a 5.-ej vrstve, vlákna z nazálnych polovíc sietnice v 1.,4. a 6.-ej vrstve. Na úrovni CGL nedochádza ešte k združovaniu podnetov do binokulárneho videnia. CGL prijíma síce rovným dielom vlákna z oboch očí, a to tak že do pravého idú vlákna z pravých polovíc sietnice, do ľavého z ľavých, avšak zachovávajú prísnu retinotopickú organizáciu, a každý neurón má spoje iba z ľavého alebo pravého oka, navyše sú v odlišných vrstvách ako je uvedené vyššie. Vrstvenie teda usporadúva informácie v zmysle ľavé-pravé oko. V organizácii CGL sa odrzkadľuje ešte jeden retinotopický aspekt. Tento pomáha odlišovať centrálnu časť zorného poľa od periférie, a v rámci periférie ešte hornú a dolnú časť sietnice. Je to umožnené tým, že vlákna v oblasti žltej škvrny končia v mediálnom sektore (obr. 52), vlákna z nemakulárnych častí sietnice po stranách. Keďže sa vlákna prichádzajúce zo sientnice na úrovni chiasma opticum zatáčajú o 90° dovnútra, vlákna z horných (dorzálnych) kvadrantov retiny sa zakončujú v mediálnom sektore CGL a vlákna z dolných, ventrálnych kvadrantov v laterálnom sektore (Maršala, 1985, s.388).

V terminácii platí isté prekrývanie, lebo každý axón *tractus opticus* sa v CGL zakončuje divergentne na viacerých neurónoch a, obrátene, neuróny CGL prijímajú konvergentne impulzy z viacerých axónov. Vlákna prichádzajúce z tractus opticus po prepojení pokračujú do primárnej zrakovej kôry ako *tractus geniculocorticalis*, ktorý je súčasťou *radiatio optica* spolu s projekciami z pulvinaru v rámci ešte rozsiahlejšieho projekčného systému *radiationes thalamiceae posteriores* (Čihák 1997, s.366). Okrem vláken z tractus opticus ktoré predstavujú hlavnú aferentáciu, prijíma CGL descendentné spoje z primárnej zrakovej kôry (V1), a obsahuje i lokálne spoje (Hubel, 1995)[148].

Z funkčného hľadiska však podstatnejšie táto štruktúra neprekonáva princíp sietnice, podobne pracuje na princípe stred-okružie (on-off). Podľa fotických podnetov a reakcií jednotlivých buniek možne tieto rozlíšiť na spektrálne oponentné bunky, ktoré prejavujú rozdielnu citlivosť na svetlo s rôznou vlnovou dĺžkou a na spektrálne neoponentné bunky ktoré reagujú na všetky vlnové dĺžky bieleho svetla.

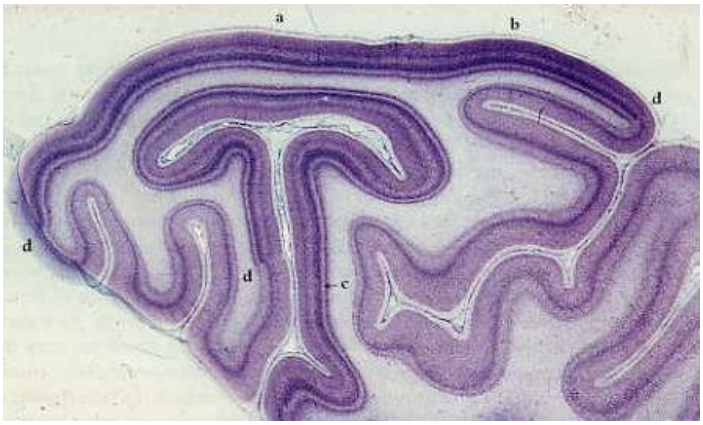
[148] http://hubel.med.harvard.edu/b15.htm



Obr. 93 Systém genikulostriatický (A) a tektálny (B) (Maršala, 1985).

Pri zrakovej percepcii sa uplatňujú v podstate dva percepčné systémy (Maršala, 1985, s.386): **systém genikulostriatický** a **systém tektálny**. V prvom systéme bunky *corpus geniculatum laterale* (CGL, resp. NGL), ktoré tvoria štvrtý neurón zrakovej dráhy, vysielajú svoje neurity v kaudálnej časti kapsula interna ako takzvaná *radiatio optica* (Gratioletov zväzok) smerom do *primárnej vizuálnej kôry* (V1, Brodmanova area 17), kde končia na neurónoch III a IV. vrstvy. Malá časť vláken radiatio optica, ešte predtým ako sa otočí okcipitálnym smerom, robí slučku smerom do temporálneho laloka. Označuje sa ako Meyerova slučka a obsahuje vlákna z periférnych dolných častí sietnic, z nazálnej časti ipsilaterálneho a z temporálnej časti homolaterálneho oka. V systéme tektálnom , ktorý je z morfologického hľadiska ťažko definovateľný, vlákna zo sietnice idú do šedej hmoty *colliculus superior*, ďalej k neurónom pulvinaru a napokon do inferotemporálnej kôry. Tectum mesencefali predstavuje u nižších stavovcov významné zrakové integračné centrum, ktoré si ponecháva časť funkcií z vývojovo staršieho štádia a pôvodne malo vzťah k funkcii tzv. parietálneho oka. (Maršala, 1985, s. 386)

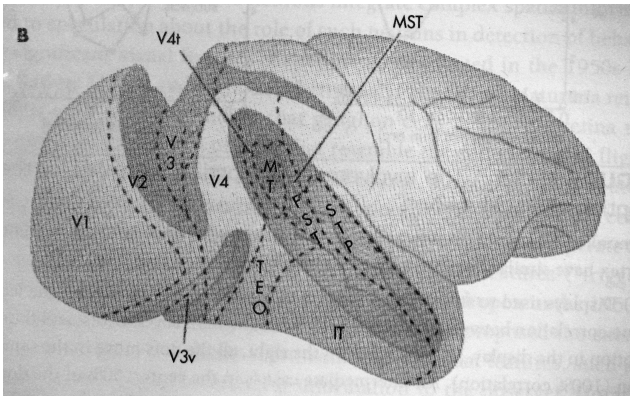
Kortex



Obr. 94 Histologický rez zrakovou kôrou makaka. Písmeno d) označuje prechod primárnej, striatickej, a extrastriatickej kôry (Hubel, 1995).

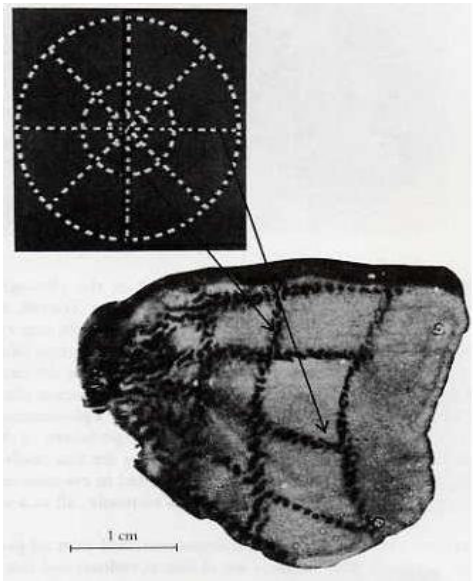
Už od čias Hermanna Munka (1881) a Edwarda Schafera (1888), ktorí metódou fokálnej ablácie skúmali fyziológiu videnia, vieme, že okcipitálny lalok a mozgová kôra hrá kľúčovú úlohu v tomto procese (Kandel, 2005, s. 267). Niekoľko rokov na to sa podarilo Brodmannovi (1909) zostaviť cytoarchitektonickú mapu šedej kôry mozgu človeka. Identifikoval 28 áreí neokortexu v mozgu opíc Starého sveta a 46 v mozgu človeka (Van Essen, 2005, s.3). Zraková kôra zodpovedá Brodmannovým areám 17 (primárna zraková kôra, area I), 18 (sekundárna zraková kôra, area II), 19 (area III, terciárna). Arey 18 a 19 sa niekedy spoločne označujú pojmom zraková asociačná kôra. Primárna zraková kôra bola

v skutočnosti prvou definovanou areou podľa typického prúžkovania prítomného na priečnom reze. Preto sa aj nazýva striatická, (a okolitý kortex ako prestriatický alebo častejšie ako extrastriatický). Podľa Koukolíka je v zrakovej kôre makaka známych v súčasnosti (údaje z roku 1998) 23 rôznych polí s viac ako troma stovkami vzájomných spojov, u človeka ich bolo pozitrónovou emisnou tomografiou (PET) a funkčnou magnetickou rezonanciou (fMRI) zistených desať. Vo výskume sú homológne so zrakovými poliami makakov nazývané ako V1 (zodpovedá Brodmanovej aree BA17), V2 (približne BA18), V3,V3A (okružuje V2, do istej miery totožná tiež s BA 18), V4 (je súčasťou kôry gyrus fusiformis, môže byť súčasťou BA 19, BA 37), V5 (označovaná tiež ako MT – medial temporal, na vonkajšej ploche hemsiféry, na hraniciach spánkového a temenného laloka, môže byť súčasťou BA 19 a BA37) (Koukolík F, 1999a).



Obr. 95 Zrakové polia mozgu makaka (Albright, 1993, prevzaté z: Kandel, 2005)

K základnej štruktúre primárnej zrakovej kôry je potrebné uviesť, že zachováva retinotopickú organizáciu, tak, ako to ukazuje preparát kôry makaka v pokuse ktorý previedli Roger a Tootel (Hubel, 1995). Na obrázku je striatická kôra ľavej hemisféry na tangenciálnom reze 45 minút po aplikácii rádioaktívnej 2-deoxyglukózy, počas ktorej bol uspanému makakovi aplikovaný do pravého zorného poľa podnet v tvare terča, pričom jedno oko bolo zavreté.



Obr. 96 Pokusy Rogera a Tootela (Hubel, 1995).

V porovnaní s corpus geniculatum laterale, ktoré obsahuje asi 1,5milióna buniek, obsahuje primárna zraková kôra okolo 200 miliónov nervových buniek, usporiadaných do funkčne-morfologických štruktúr, zvaných kolumny (Hubel, 1995).

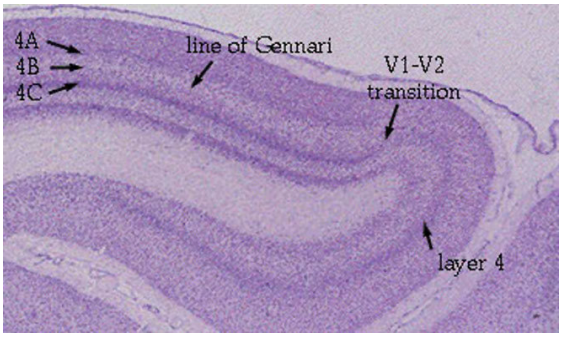


Obr. 97 Na tejto rádiografickej snímke je vidieť vo štvrtej vrstve svietiace zhluky po označení ľavého oka, oddelené tmavými úsekmi ktoré zodpovedajú pravému oku (Hubel, 1995).

Mikroštruktúra

Hoci stĺpcovitá (columnar) štruktúra mozgovej kôry bola známa už v začiatkoch 20. stor. Ramón y Cajalovi, Constantinovi von Economovi, a aj Lorentemu de Nó, ktorý ako prvý poukázal na možný funkčný význam tohto usporiadania, až neskoršie štúdie priniesli pre tento predpoklad dôkazy (Kandel E., 2005, s.281). Najprv to bol Vernon Mountcastle v r.1957 s použitím jedno-bunkových (single-cell) elektrofyziologických techník, ktorý objavil v somatosenzorickej kôre segmenty odlišne reagujúce na rôzne podnety – dotykové, proprioceptívne atď – a nazval ich kolumny. No najväčším prínosom sú dnes už klasické diela nositeľov Nobelovej ceny Hubela a Wiesela z 1960-ych rokov. Títo dvaja výskumníci objavili v primárnej zrakovej kôre sériové usporiadanie úzkych vertikálnych stĺpcov (kolúmn), asi 100-200mikrometrov širokých, prebiehajúcich v celej šírke (2mm) zrakovej kôry od jej povrchu až po bielu hmotu (tamtiež). Zistili, že v danom stĺpci (kolumne), majú bunky podobné uloženie a vlastnosti receptívneho poľa, vrátane preferovanej orientácie. Ďalší dôkaz prišiel v r.1984 zo štúdií Thomasa Albrighta ktorý identifikoval systém funkčných kolúmn v area MT (V5), a neskôr aj v r.1992 Fujita v spodnom spánkovom kortexe (inferior temporal, IT) (tamtiež).

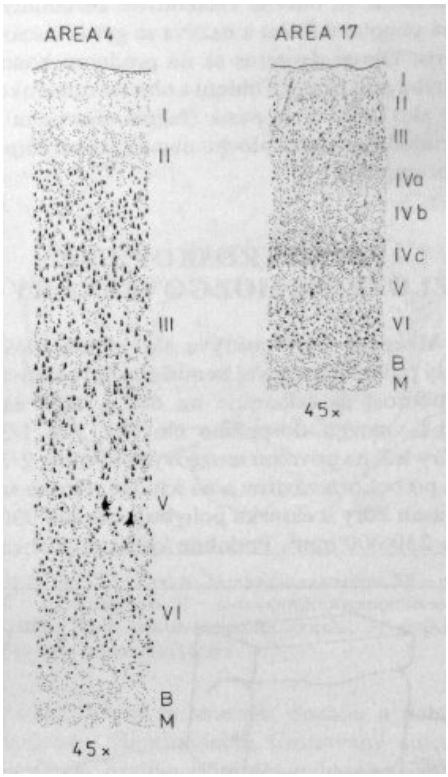
Cytoarchitektonika.



Obr. 98 Štruktúra primárnej zrakovej kôry na hisotologickom reze. Nápadná je tzv. Gennariho línia tvorená hrubou štvrtou vrstvou.

Zraková kôra patrí svojou 6- vrstvovou štruktúrou k neokortexu (izokortexu), ktorý je vývojovo najmladší. Podľa toho či je v danej oblasti mozgovej kôry typická štruktúra s malými odchýlkami alebo nápadnejšie odlišná štruktúra napr. s vynechaním nejakých zón, odlišujeme kôru homotypickú a heterotypickú. K heterotypickým poliam rátame aj areu 17, area striata, ktorá obsahuje typické nervové bunky s laminárnym rozvrstvením, ktoré nenachádzame v nijakých iných kôrových poliach. Ak sa osobitne rozširuje štvrtá kôrová vrstva (lamina granularis interna), s množstvom husto vedľa seba ležiacich granulárnych budniek, ako je to v prípade cortex striatus, ide o hypergranulárnu kôru alebo coniocortex (Maršala, 1985, s.637). Tu sa zraková kôra, ako extrémny prestadstaviteľ senzorickej kôry delí na tri oddiely: A, B, C. Piata vrstva (lamina ganglionaris), bohato vyvinutá skôr v motorickej kôre, obsahuje tu typické tzv. Meynertove bunky (Hubel, 1995).

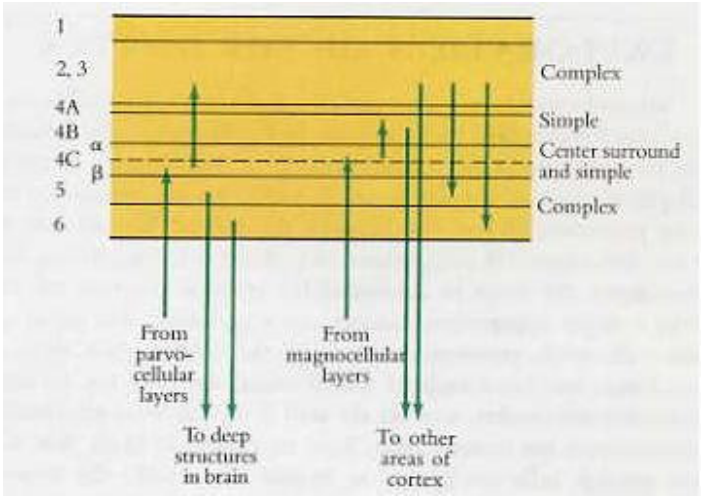
Vlákna prichádzajúce do kôry z CGL prebiehajú šikmo, väčšina z nich si hľadá cestu až po vrstvu 4C, tvoriac synapsy s hviezdicovými bunkami. Axóny pochádzajúce z dvoch ventrálnych (magnocelulárnych) vrstiev končia v hornej polovici 4C, nazvanej alfa. Axóny zo štyroch dorzálnych (parvocelulárnych) vrstiev končia v dolnej časti 4C, zvanej beta. Ako vidieť z obrázku, jednotlivé oddiely vrstvy 4C majú odlišné projekcie k vyššie uloženým



vrstvám. 4Calfa projikuje do 4B, a 4Cbeta do najspodnejšej časti 3 vrstvy. Táto mikroarchitektonika svedčí že pôjde o dva odlišné systémy (Hubel, 1995).

Pre zmenu pyramídové bunky uložené vo vrstvách 2,3,4B,5 a 6 vysielajú axóny mimo kôry, avšak svojimi kolaterálami distribuujú signál po celej jej hrúbke. Vrstvy 2,3 a 4B vysielajú axóny do iných oblastí kôry, zatiaľ čo hlbšie uložené vrstvy do subkortikálnych štrukútr. Vrstva 5 do colliculus superior (CS), vrstva 6 do corpus geniculatum laterale (CGL). Vrstvy 1, 4A a 4C mimo kôru neprojikujú. Najviac spojov prebieha teda vertikálne ale existujú i bočné a šikmé spoje. Platí však, že sú pomerne krátke, niekoľko milimetrové, s čím môže súvisieť fyziologické poznanie, že bunky podobných vlastností sa nachádzajú v susedstve (Hubel, 1995).

Obr. 99 Porovnanie hrúbky kôry v dvoch cytoarchitektonicky odlišných poliach (Maršala, 1985).



Obr. 100 Spoje primárnej zrakovej kôry (Hubel, 1995)

Fyziológia zrakovej kôry

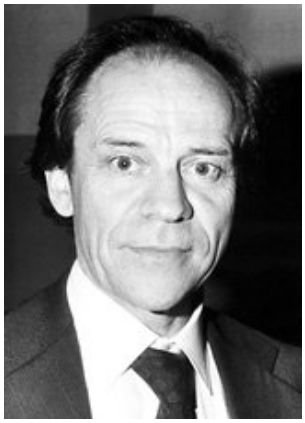
Ako už bolo uvedené, mnoho z našich dnešných poznatkov o fyziológii videnia čerpáme z prác Hubela a Wiesela, ktorí v roku 1981 obdržali Nobelovu cenu za medicínu a fyziológiu (Grawe, 2004, s.64)[149]. Z ich prác a z práce Hubela a Livingstonovej z r.1984 vieme, že primárna vizuálna kôra je vysoko špecializovaný orgán na vnímanie niektorých čiastkových aspektov vizuálnej skúsenosti (Hubel 1995). Spomínaní autori identifikovali skupiny tzv. jednoduchých a komplexných buniek, ktoré vykazujú známky orientačnej

[149] Ich práce sú dostupné na internetovej stránke nositeľov Nobelovej ceny
Hubel (1981): http://nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1981/hubel-lecture.pdf
Wiesel (1981): http://nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1981/wiesel-lecture.pdf
Výborný prehľad poskytuje Hubel (1995) na stránke edukačného inštitútu Harvardskej Medical School
http://hubel.med.harvard.edu/bcontex.htm

selektivity. Jednoduché bunky nachádzame najmä vo štvrtej vrstve, komplexné bunky nad a pod nimi. Ich receptorické polia sa od receptorických polí neurónov nižších etáží líšia. Nemajú kruhovo symetrickú ale skôr obdĺžnikovitú štruktúru a reagujú na optimálnu orientáciu štrbiny, hrany, čiary. Komplexné bunky majú obdobné, len o málo väčšie polia, takisto orientačnú selektivitu, ale reagujú na umiestnenie kdekoľvek v receptorickom poli. Niektoré z nich vykazujú fenomén „end-stoppingu“. Zatiaľ čo bežné jednoduché a komplexné bunky reagujú s narastajúcou intenzitou na predlžovanie čiary či štrbiny, a potom už reakcia je konštantná, tieto po prekročení istej dĺžky buď už nereagujú vôbec, alebo ich reakcia opäť klesá (Hubel, 1995).

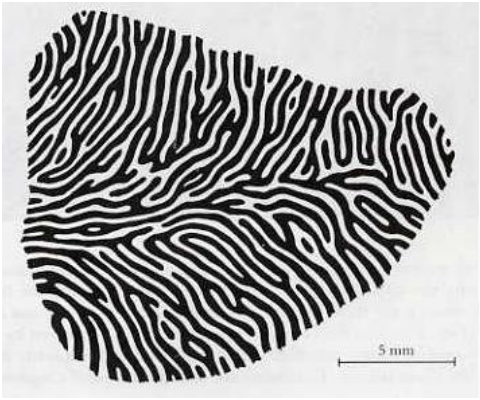


Obr. 101
David H. Hubel



Obr. 102
Torsten N. Wiesel

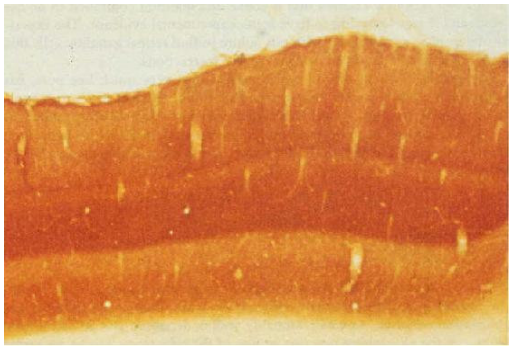
Už bolo spomenuté, že primárna zraková kôra má kolumnárnu štruktúru. Jej podkladom sú binokulárne polia. Nové farbiace postupy umožnili odhaliť, že každý axón z corupus geniculatum laterale sa zakončuje vo vrstve 4C tisíckami terminál usporiadaných do 2-3 zoskupení, každé o šírke asi 0,5mm, pričom sa striedajú zoskupenia ľavého a pravého oka. Na makroskopickej úrovni, s použitím rádioaktívne značených látok vyzerajú tieto „kolumny“ skôr ako na hranú postavené krajce chleba, píše Hubel (1995). Na obrázku je rekonštrukcia týchto „kolúmn“ okulárnej dominancie arey 17 pravej hemisféry, publikovaných Hubelom, Wieselom a LeVayom v r.1977 a 1980 (viď tiež Kandel 2005, s.272-273).



Obr. 103 Rekonštrukcia „kolúmn“ okulárnej dominancie arey 17 pravej hemisféry (Hubel, Wiesel, Le Vay, 1977)

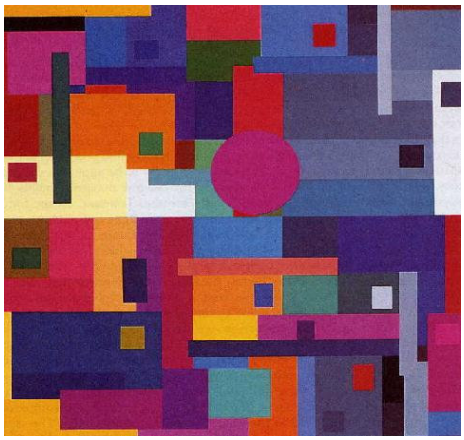
Pomerne dlho nebolo jasné, ako je v kôre kódovaná farba. Až histologickým farbením na cytochrómoxidázu ktoré v r.1978 použila Wong Rileyová (Hubel, 1995) a ktoré v r.1982 zopakovali Hubel a Horton, boli objavené na úrovni tretej vrstvy, menej v druhej a piatej, skupiny ovoidných buniek veľkosti asi 0,2mm, vzájomne vzdialené každých asi 0,5 mm, ktoré nazvali jednoducho „blobs“, „puffs“, „patches“, teda „škvrny“ (Koukolík, 1999, Hubel

1995). Ukázalo sa, že neuróny v nich nemajú žiadnu orientačnú selektivitu ale naproti tomu sú citlivé na farby (Hubel, 1995). Ich receptorické polia majú dvojite oponentnú štruktúru. Priestory medzi nimi sú nazývané interblob, a nachádzame v nich neuróny s už spomínanou orientačnou selektivitou, a sú preto špecializované na detekciu tvaru. V tomto smere je veľmi zaujímavý názor Hubela (1995), ktorý vychádza priamo z výskumov. „Porovnávanie modalít farby a tvaru môže byť samo o sebe zavádzajúce: uvedomme si, že rozdiely vo farbe na rozhraní dvoch polí identickej intenzity jasu môžu viesť k percepcii tvaru.“ Podľa jeho názoru je teda (na úrovni neurónov kôry V1) „farba, rovnako ako čierna a biela, iba ďalším spôsobom akým sa manifestuje forma. V primárnej zrakovej kôre totiž nemáme bunky na vnímanie červenej, zelenej, či modrej, ale iba ich rozhraní. Pre tento fakt svedčí aj fenomén **„farebnej konštantnosti“** videnia.



Obr. 104 Farbenie na cytochrómoxidázu. V tretej vrstve je vidieť oválne tiene blobov (Hubel, 1995).

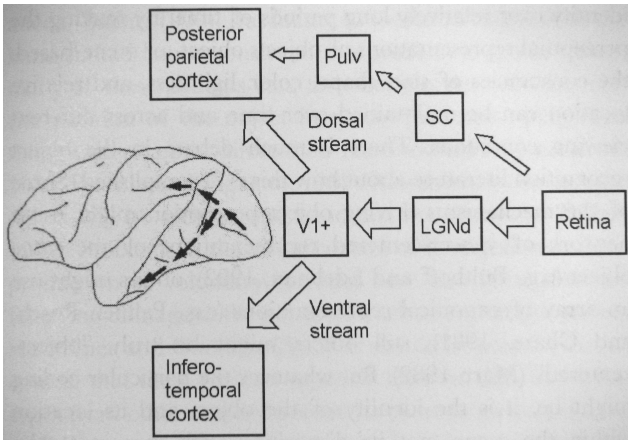
S použitím farebných polí (tzv. mondrián, podľa Pieta Mondriana, abstraktného maliara) prezentoval túto vlastnosť v 1950-ych rokoch Edwin Land. Princíp spočíva v tom, že farebné plochy vnímame pri rôznych intenzitách a oddieňoch bieleho svetla rovnako. Táto nezávislosť zrakového systému na intezite bieleho svetla (stačí že je) sa javí ako mimoriadne ekonomická. V zásade, podobne ako pri vnímaní čierno-bielych rozhraní, riadi sa zrak okolím danej farby, nie charakterom svetla. Podľa pokusov Davida Ingla z r.1985 je táto vlastnosť prítomná dokonca už u karasa chovaného v akváriu (Hubel, 1995). Evolučne však môže mať takéto vnímanie mimoriadny význam, pretože obohacuje repertoár vizuálnej percepcie.



Obr. 105 Príklad mondriany. (Hubel, 1995).

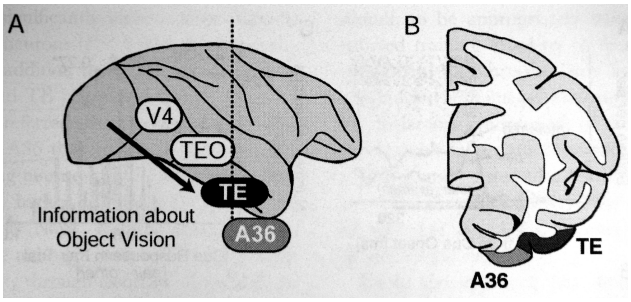
Od V1 ďalej – ventrálny a dorzálny prúd

Exstrastriatálny zrakový kortex pozostáva z početných funkčne špecializovaných oblastí, z ktorých mnohé majú tiež retinotopické usporiadanie. Klinickým korelátom poškodenia jednotlivých oblastí sú špecifické deficity v korešpondujúcich obsahoch vedomého vnímania. (Rees, 2004, s.1176). Dosť podrobne popísal jednotlivé poruchy Koukolík v dvoch na seba nadväzujúcich prácach (Koukolík 1999a, b).



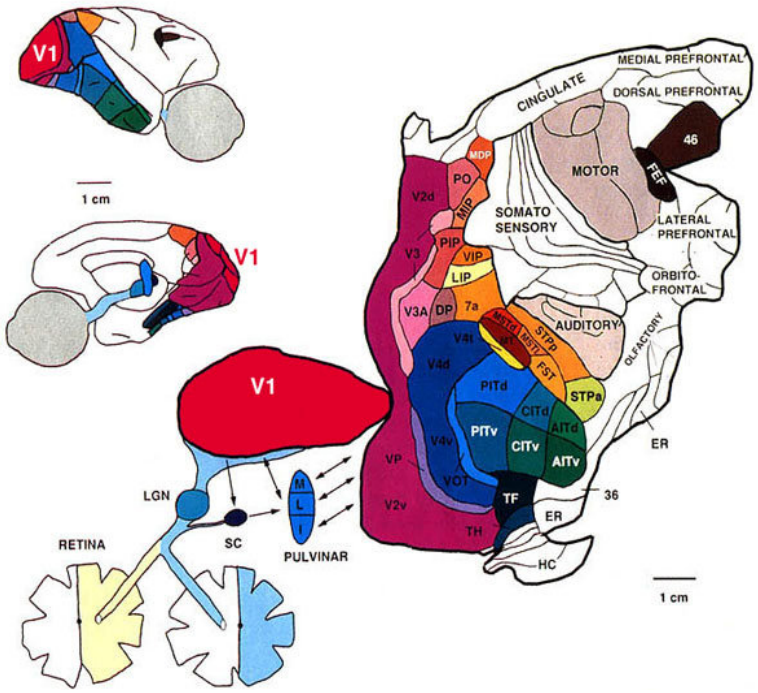
Obr. 106 Ventrálny a dorzálny prúd v mozgu makaka, schématicky. Podľa autora tektálna dráha zásobuje prevažne dorzálny prúd (porovnaj Maršala, 1985). (Goodale, 2004, obr.8.31)

Vizuálna informácia z V1 je sprostredkovaná enormnému množstvu oblastí mimo oblasť striatickej kôry. V mozgu makaka bolo identifikovaných najmenej 32 rôznych extrastriatálnych oblastí (Koukolík, 1999a) s najmnej 300 vzájomnými spojmi, resp. minimálne 30 odlišných modulov (Kandel, 2005, s.273), v mozgu človeka pomocou PET a fMRI bolo identifikovaných viac ako desať oblastí (Koukolík, 1999a). Napriek tejto komplexite boli v mozgu makakov identifikované v r.1982 Mishkinom a Ungerleiderom dva hlavné „prúdy“, projekcie z V1 (in: Goodale, 2004, s.1160-1161; Kandel, 2005, s.279). Ventrálny prúd projikujúci do spodnej spánkovej kôry (inferotemporal, IT) a dorzálny prúd projikujúci do zadnej temennej kôry (posteriol parietal). Tieto oblasti navyše prijímajú aferentáciu z iných, subkortikálnych zrakových štruktúr, ako je projekcia z colliculus superior (SC) skrze pulvinar.

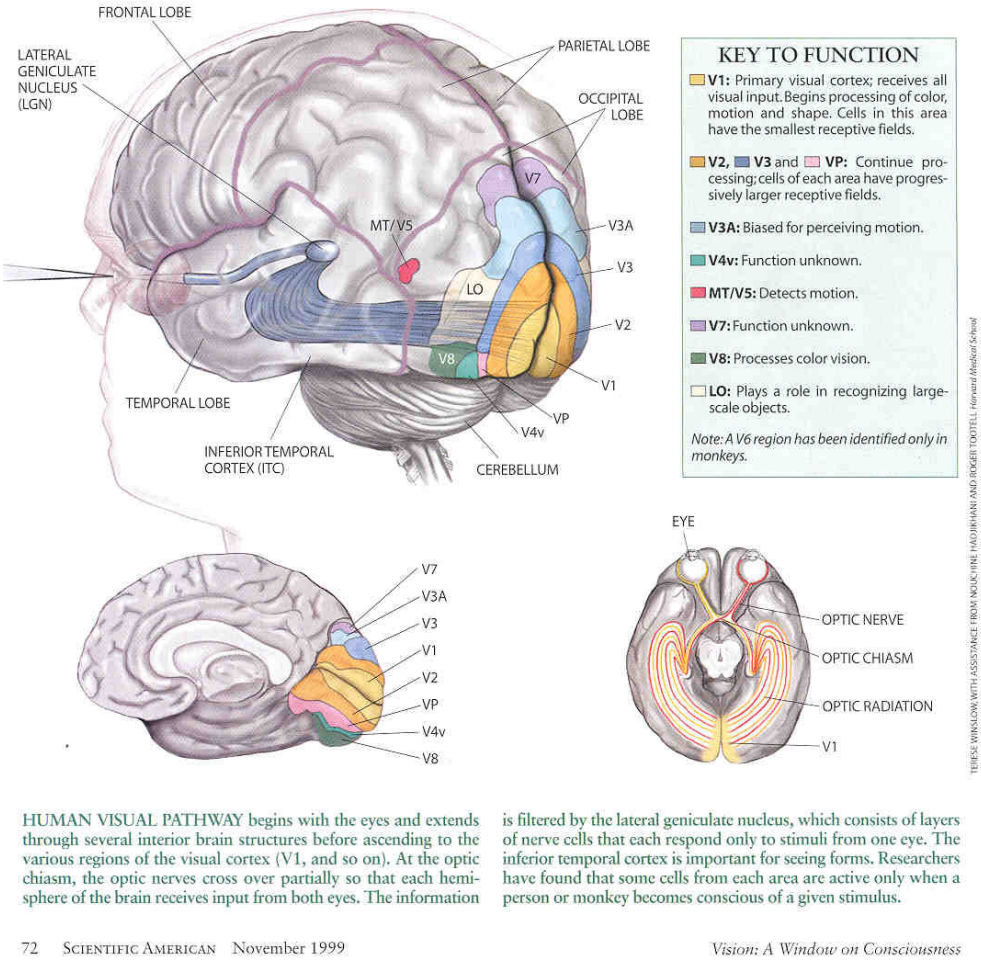


Obr. 107 Ventrálny prúd od V4, cez TEO k IT. Spodná spánková kôra (IT) makaka pozostáva z dvoch oblastí. Oblasť TE je unimodálna kôra na poslednom stupni ventrálneho zrakového prúdu. A36 je limbická polymodálna kôra, ktorá sa zúčastňuje na tvorbe deklaratívnej pamäte (Fujimichi et al., 2004).

Ako uvádza Goodale, pre toto rozdelenie existujú i podklady z neurozobrazovacích štúdií. Podľa pôvodných predpokladov mal ventrálny prúd zohrávať kritickú úlohu v identifikácii a rozpoznaní **objektov**, zatiaľ čo dorzálny prúd by mal sprostredkovať ich **lokalizáciu**. Zjednodušene by zodpovedali objektnému (predmetnému) videniu (object vision), resp. priestorovému videniu (spatial vision). Ešte jednoduchšie: **ČO** (what) – pre ventrálny prúd, vs. **KDE** (where) – pre dorzálny prúd. (Goodale, 2004, s. 1160-1161).



Obr. 108 Grafické znázornenie kôry makaka s farebným odlíšením zrakových polí (Van Essen, 1992)

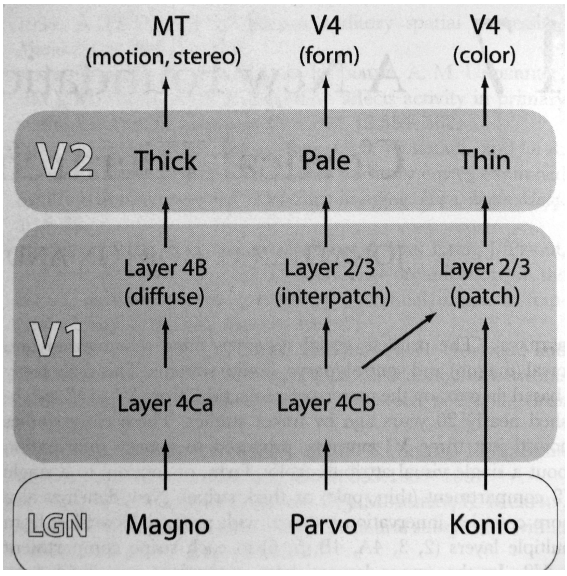


HUMAN VISUAL PATHWAY begins with the eyes and extends through several interior brain structures before ascending to the various regions of the visual cortex (V1, and so on). At the optic chiasm, the optic nerves cross over partially so that each hemisphere of the brain receives input from both eyes. The information is filtered by the lateral geniculate nucleus, which consists of layers of nerve cells that each respond only to stimuli from one eye. The inferior temporal cortex is important for seeing forms. Researchers have found that some cells from each area are active only when a person or monkey becomes conscious of a given stimulus.

Obr. 109 Priestorová rekonštrukcia zrakových polí u človeka (Scientific American, Nov. 1999)

Malá odbočka. Podľa doterajších predstáv je ventrálny prúd zásobovaný konio-/parvo-bunkami CGL a dorzálny prúd magno-bunkami. V zjednodušenej podobe existuje teda základná dichotómia v zrakovom systéme, daná odlišnými vlastnosťami receptorických polí. Parvo bunky kódujú farbu, a majú vysokú priestorovú rozlišovaciu schopnosť (resolution). Sprostredkúvajú informáciu o **farbe a tvare** do oblasti V4 a následne do temporálnej kôry, kde dochádza k rozpoznávaniu objektov. Receptorické polia magno-buniek sú farbo-slepé, ale majú vysokú citlivosť na kontrast a časové odlíšenie. Tieto bunky prenášajú informáciu o pohybe a hĺbke pozdĺž dorzálneho prúdu do arey MT uloženej v sulcus temporalis superior, a do ďalších oblastí parietálneho laloka, súvisiacich s priestorovou lokalizáciou a pohybom (Horton & Sincich, 2004, s.233-234). Ventrálny prúd bol teda identifikovaný ako **parvo-systém** a dorzálny prúd ako **magno-systém** (Koukolík, 1999a). Dokonca, aj v retrográdnom smere boli medzi gangliovými bunkami sietnice identifikované dve skupiny, podľa svojich projekcií. Dáždnikovité bunky (parasol cells) dostali názov M-bunky podľa projekcií do magno-vrstiev CGL, trpaslíčie (midget cells) zasa P-bunky, podľa projekcií do parvo-systému (Dacey, 2004, 282). Situácia bola skomplikovaná nálezom konio-buniek v r.1994. Tieto bunky sa vyznačujú neobvykle rôznymi vlastnosťami receptorických polí. Niektoré konio bunky vo ventrálnych laminách CGL majú odpovede podobné magno-bunkám. Mnoho v dorzálnych laminách zasa majú „blue-ON/yellow-OFF štruktúru receptorických polí, čo napovedá, že os červená/zelená by mohla byť sprostredkovávaná parvo-bunkami, os modrá/žltá zasa konio-bunkami. V zásade sa koniobunkám učebnice radšej vyhýbajú (Horton Sincich, 2004, s. 234).

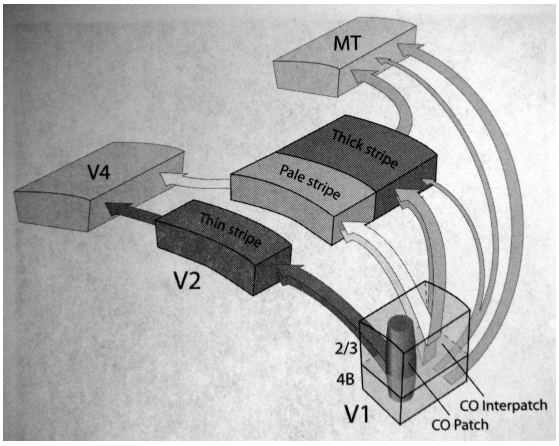
Pôvodný model magno- a parvo-systému bol navrhnutý v r.1988 Livingstonovou a Hubelom a nadväzoval na objavy v súvislosti s farbením na cytochrómoxidázu (viď vyššie). V r.1981 Horton a Hubel objavili týmto farbením vo vrchných a spodných vrstvách kôry (okrem vrstiev 4C a 4A) škvrny, ktoré nazvali jednoducho „blobs, alebo patches“, priestor medzi nimi ako „interblob“ alebo „interpatch“. Následne v r.1984 Hubel spoločne s Livingstonovou o vlastnostiach týchto oblastí referovali. Zistili že bloby sa v mozgu primátov špecializujú na spracovávanie **farby**, interblob zasa na **tvar**. Ako vieme, parvo-celulárny vstup do kôry končí difúzne vo vrstve 4Cbeta a prostredníctvom intrakortikálnych spojov končí v horných vrstvách 2/3. Magno-celulárny vstup končí vo vrstvách 4Calfa. Táto vrstva zasa silne projikuje do vrstvy 4B, kde sú bunky citlivé na orientačnú selektivitu, ale chýba im citlivosť na farbu. Táto vrstva sa teda predpokladalo že sprostredkúva pohyb a „stereo-kanál“ V1. V r.1988 teda Livingstonová a Hubel postulovali, že farba, tvar, hĺbka a pohyb sú samostatne kódované. (Horton J.C., Sincich, L.C., 2004, s. 234).



Obr. 110 Tripartitný model Livingstonovej a Hubela (1988). (Horton a Sincich, 2004)

Neostalo však pri farbení primárnej zrakovej kôry. Už v r.1983 Tootel a v r.1984 Hubel (in: Horton , Sincich, 2004, s. 234) aplikovali toto farbenie na areu V2, kde zistili že vytvára štrukúru opakujúcich sa prúžkov striedavo bledých-hrubých-bledých-úzkych („pale-thick-pale-thin“). Špeciálnym retrográdnym farbením zistili následne Hubel a Livingstonová v r.1984, že do úzkych prúžkov projikujú bloby vrstvy 2/3, do bledých interblob vrstvy 2/2, a po niekoľkých pokusoch v r.1987

uzavreli že do hrubých blob aj interblob vrstvy 4B. Ďalšími pokusmi sa zistilo že hrubé prúžky projikujú do oblasti MT, tenké a bledé do V4, ale každá do inej jej oblasti. Tento model, uvedený nižšie pretrval prakticky dvadsať rokov. (Horton, Sincich, 2004, s. 235).



Obr. 111 Revidované projekcie zo striatálnej do extrastriatálnej zrakovej kôry (Horton a Sincich, 2004)

Horton a Sincich, autori uvedeného prehľadu, publikovali v r.2004 revidovaný model, v ktorom spochybňujú takéto ostré delenie tvaru, farby a pohybu/stereopsie podľa farbenia na cytochrómoxidázu vo V2. Ďalej považujú za zavádzajúce stotožňovať parvo- a konio- aferentáciu s ventrálnycm prúdom a magno- s dorzálnym. Predpokladajú že oba projikujú aj do V4 aj do MT. Nečinia si však nárok na nový model, ktorý by spájal morfologické zistenia s funkciou. V jednej novšej práci (Sincich & Horton, 2005) títo autori namiesto Livingstonovej a Hubelovho „tripartitného modelu“ (1988) predpokladajú iba dva hlavné prúdy z V1 do V2 – vychádzajúce z blobov a interblobu. Oba pritom obsahujú zmes magno-, parvo- a konio- vstupov z CGL.

Vráťme sa k osudu ventrálneho a dorzálneho prúdu (bez ohľadu na to, ktoré časti V1 ich konštituujú), ktoré v r.1982 popísali Ungerleider a Mishkin. V r.1992 navrhli Milner a Goodale odlišný model, v ktorom na rozdiel od predchádzajúceho oba prúdy spracovávajú informácie o vlastnostiach objektov a ich priestorových vzťahoch. Každý z týchto prúdov ovšem využíva tieto informácie inak. Ventrálny prúd spracováva trvalé charakteristiky objektov a ich vzťahov, umožnujúc tvorbu dlhodobých percepčných reprezentácií. Tieto zodpovedajú tomu, čo identifikujeme ako vedomá zraková skúsenosť. Tieto reprezentácie nám umožňujú identifikovať objekty, klasifikovať ich, dať im význam a ustanoviť ich kauzálne vzťahy. Naproti tomu dorzálny prúd spracováva prechodné informácie (moment-to-moment) o lokalizácii a dispozícii objektov a umožňuje vizuálnu kontrolu činností vyžadujúcich zručnosť, ako je napríklad uchopenie objektu. Ako taký je teda dorzálny prúd predĺžením vizuomotorických modulov, ktoré nachádzame u stavovcov. Informácia tu spracovávaná nie je nikdy prístupná vedomiu (Goodale, 2004, s. 1161). Goodale predpokladá, že to, čo oba prúdy odlišuje, je transformačný algoritmus, v jednom prípade funkčne zameraný na vnímanie (**„perception“**), v druhom na činnosť (**„action“**). Na záver sumarizuje:

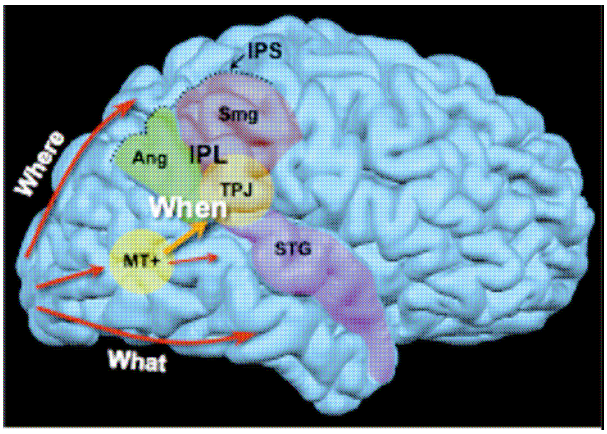
Zrakový systém pôvodne nevznikol aby umožnil organizmom vidieť, ale aby umožnil senzorickú kontrolu pohybov. Zrak („vision“) ako videnie („sight“) je do istej miery nováčikom na evolučnej scéne, ale jeho vznik umožnil v zvieracej ríši výkon komplexných kognitívnych operácií na úrovni vnútorných reprezentácií okolitého sveta. V starších vizuomotorických systémoch existuje bazálny izomorfizmus medzi vizuálnym vstupom a motorickým výstupom. V „reprezentačnom“ videní („representational vision“) sú prítomné kognitívne regulátory medzi vstupom a výstupom. Takže pochopenie vzťahu medzi tým čo je na sietnici a správaním organizmu nie je možné nezávisle od iných mentálnych stavov, vrátane tých ktoré tradične nazývame „vedomými“. Dvojitá povaha videnia sa odzrkadľuje v organizácii zrakových dráh („visual pathways“) primátov.

Tzv. dorzálny („akčný“) prúd vykonáva flexibilnú kontrolu vývojovo starších subkortikálnych vizuomotorických modulov pre kontrolu pohybov. Tzv. ventrálny

(„percepčný“) prúd projikujúci z primárnej kôry do temporálneho laloka poskytuje bohatú a detailnú reprezentáciu sveta nevyhnutnú pre kognitívne operácie. Oba prúdy spolupracujú pri **správaní zameranom na cieľ** („goal-directed behavior“). Ventrálny prúd identifikuje ciele a spolu s prefrontálnou kôrou „plánuje“ adekvátnu činnosť („action“). Dorzálny prúd, spolu s okruhmi v premotorickom kortexe, bazálnych gangliách a mozgovom kmeni, „programuje“ a kontroluje túto činnosť (Goodale, 2004, s.1159).

Tretí prúd

Minulý rok vydala Lorella Battelli a kol. správu o treťom, tzv. „KEDY“ prúde pravého parietálneho laloka (Battelli et al., 2007). Súčasný výskum sa venuje predovšetkým tomu ako objekty identifikujeme a ako ich lokalizujeme. Ďalším dôležitým faktorom je však to, kedy sa tieto objekty objavujú a kedy miznú. V zásade sa temporálna (časová) analýza môže opierať o dve škály – *metrickú* (presným určením časového intervalu) a *poradovú* („ordinal“ - určením poradia). Štúdie pacientov s poškodením parietálnej kôry a štúdie s pomocou TMS (umelou abláciou) ukazujú, že táto funkcia je v mozgu lateralizovaná do pravej parietálnej kôry (Battelli et al., 2007), konkrétne v spodnom parietálnom laloku (IPL), oddelenom od horného intraparietálnou ryhou (IPS). IPL je podľa Battelliovej multisenzorickou integračnou kôrou, ktorá vypočítava poradie bez ohľadu na senzorickú modalitu, rovnako teda môže určovať poradie zrakových aj sluchových podnetov. Jej poškodenie je odlišné od poškodenia vizuospaciálnych funkcií parietálneho laloka, ktoré sú vykonávané kontralaterálne. Poškodenie pravostranného IPL má za následok bilaterálne poškodenie časovej funkcie, a teda i v domnele zdravej hemisfére.

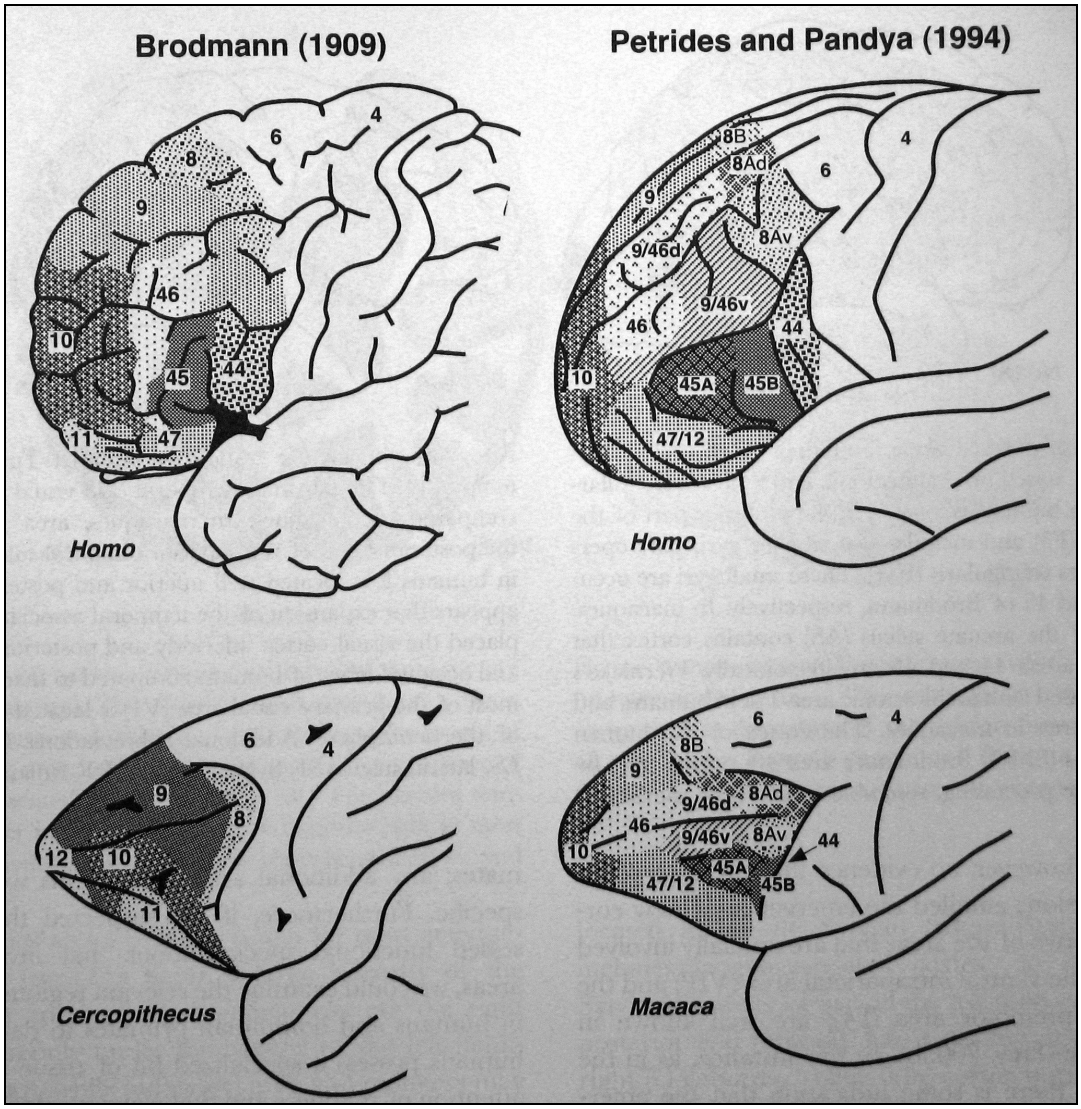


Obr. 112 „Kedy“ prúd. Temporoparietálne spojenie (TPJ) nachádzajúce sa v spodnom parietálnom laloku (IPL) je považované za spoločný substrát neglectu. K časovému prúdu však patrí asi širšia sieť, zahŕňajúca gyrus angularis (Ang), supramarginalis (Smg), a zadnú hornú spánkovú brázdu (zahrnutú v hornom spánkovom závite, STG). (Battelli et al., 2007)

Úloha prefrontálneho kortexu.

Prefrontálny kortex zaberá asi štvrtinu mozgového povrchu (Davachi, 2004, s.665), mapovaného rôznymi metódami od jedno-bunkových snímaní elektrickej aktivity u subhumánnych tvorov až po funkčné zobrazovanie rovnako u ľudí i opíc. Na hmotu je to asi 29% objemu mozgovej hmoty (Grawe 2007, s.111), v porovnaní s mačkami 3,4%, psami 6,9%, šimpanzmi 17%. Už bolo spomenuté, že prefrontálny kortex zohráva vo vedomej percepcii zvláštnu úlohu, ako dokazujú jeho spoje so senzorickou kôrou, pokusy s bistabilnou percepciou a napokon metaanalytické porovnanie lokalizačných štúdií. Prefrontálny kortex nie je úplne homogénnou oblasťou a jeho rôznorodá štruktúra umožňuje rôznorodé funkcie (Davachi L. et al., 2004, s. 665). Jedným z teoretických konštruktov ktoré sa snažia vysvetliť diverzitu jeho organizácie je **hypotéza doménovej špecificity** (Goldman-Rakic, 1987, in: Davachi et. al., 2004), ktorej základom sú informačné domény. V súčasnosti existujú podklady pre to, že neuróny prefrontálneho kortexu sa zúčastňujú tzv. pracovnej pamäte a

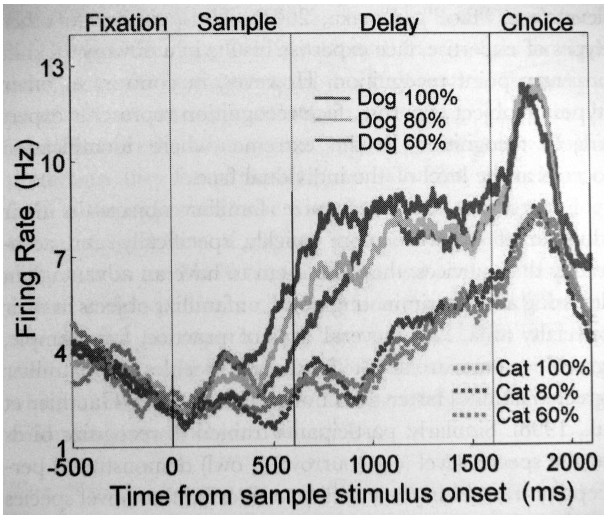
majú niektoré vlastnosti podobné bunkám senzorickej kôry – jednotlivé bunky uchovávajú jednotlivé čiastkové informácie a pracujú na princípe „pamäťových polí“. Ich poškodením v *dorzolaterálnej prefrontálnej oblasti* (DLPFC) vznikajú „mnemonické skotómy“, pamäťové čiastkové výpady pre konkrétne oblasti zorného poľa. V tejto oblasti bunky uchovávajú každá v teste ODR (oculomotor delayed response task) u makakov špecifické „on-line“ vizuálne-priestorové koordináty v čase neprítomnosti a očakávania stimulu v konkrétnej časti zorného poľa. (Davachi et al., 2004, s.667). DLPFC (zodpovedá areám 46 a 8A) je preto považované za oblasť zodpovednú za pracovnú pamäť pre priestorové informácie. Navyše, elektrofyziologickými a zobrazovacími metódami bolo potvrdené že táto oblasť je nielen anatomicky ale i funkčne spätá s parietálnycm kortexom (Davachi et al., 2004, s.668 – 669).



Obr. 113 Frontálny lalok druhu *Homo* a opíc starého sveta *Cercopitecus* a *Macaca*. Brodmann (1909) predpokladal, že v evolúcii rástol počet áreí, zatiaľ čo Petrides a Pandya (1994) popisujú frontálne laloky človeka a makaka ako komplementáne (Preuss, 2004).

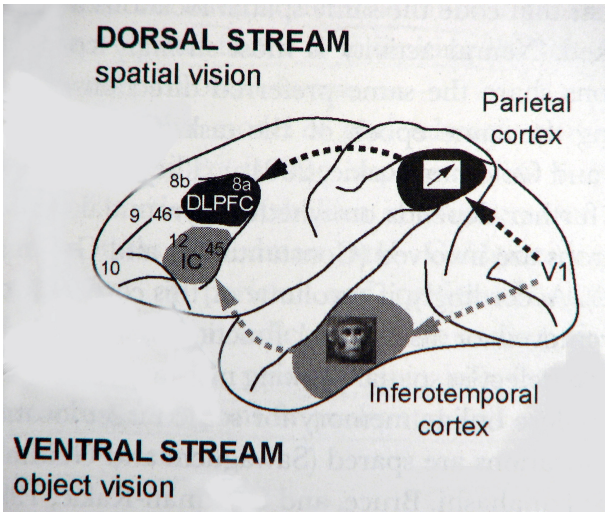
Hypotézu doménovej špecificity potvrdzuje prítomnosť aj iných informačných domén v prefrontálnej kôre. Iná oblasť v jej ventrolaterálnej časti, nazvaná *spodná kovexita* (inferior convexity, IC), zodpovedajúca Walkerovým areám 12 a 45 (alebo 12/47 a 45, Petrides a Pandya 1999), je pre zmenu aktivovaná selektívne objektmi či tvárovými stimulmi. Je preto

horúcim kandidátom pre spracovávanie nepriestorových informácií – farby a tvaru. Polia týchto buniek zahŕňajú na rozdiel od DLPFC aj foveu, oblasť sietnice s najostrejším videním, ktoré je špecializované práve na túto funkciu (Davachi et al., 2004, s.669 – 670). Výskumy na makakoch ukazujú, že prefrontálny kortex sa účastní na kategorizácii vizuálnych objektov. Napr. v r.2001 Freedman et al. (in: Tanaka, 2004, s.878) trénovali makakov kategorizovať počítačovo vytvorené umelé hybridné živočíšne tvory na kontinuu pes-mačka. Asi 25% buniek PFC bolo po tréningu senzitívnych na daný stimul mačka-pes. Snímaním elektrickej aktivity sa zistilo že, aktivita začala asi po 500ms od podnetu prudko narastať s maximom medzi 1,5 – 2s. Odpovede pritom boli kategorické v tom, že 60%-ný pes (40% tvoril obraz mačky) vyvolal identickú odpoveď ako prototypný 100% pes, to isté platilo pre mačky, len s o niečo nižšími amplitúdami.



Obr. 114 Pokusy Freedmana et al. (2001, 2002). Odpovede buniek prefronálneho kortexu u opíc trénovaných na rozpoznávanie a hybridných živočíšnych tvorov na kontinuu pes-mačka, ktoré mali kategorizovať do jednej z dvoch skupín. Ako je vidieť na grafe, krivky zaznamenaných aktivít sú takmer identické pri prototypnom zvierati ako pri hybridnom, rovnako pri kategorizácii psov i mačiek. U „mačkovitých“ je aktivita niečo menej výrazná. (Tanaka, 2004)

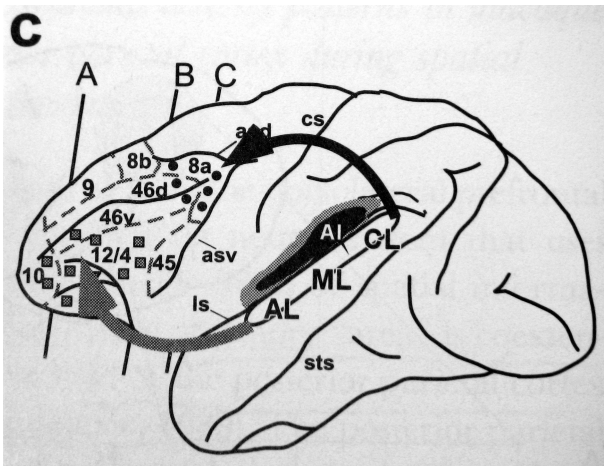
Spodná konvexita (IC) prijíma priamu aferentáciu z oblastí TE a TEO v inferotemporálnom kortexe (IT), kde sú neuróny špecializované na spracovávanie práve tvárových a predmetných informácií, a preto sa zdá, že tak, ako DLPFC predstavuje extenziu dorzálneho prúdu, IC predstavuje extenziu ventrálneho. V prefrontálnom kortexe sú tieto informácie s najväčšou pravdepodobnosťou spracovávané s vysokou selektivitou pre daných druh informácie pre účely pracovnej pamäte.



Obr. 115 Domény pre spracovávanie priestorovej a objektnej informácie v prefrontálnom kortexe mozgu primátov, ako extenzia dorzálneho a ventrálneho zrakového prúdu. (Davachi et al., 2004, obr.48.2)

Pamäťové domény však neslúžia výhradne zrakovému analyzátoru. Sériou anatomických štúdií sa preukázala obdobná organizácia i pre spracovávanie sluchových informácií. Tieto prebiehajú v dvoch odlišných prúdoch. Predná sluchová kôra je recipročne prepojená s frontálnym pólom (area 10), areou 46 a ventrálnymi prefrontálnymi oblasťami, vrátane spodnej konvexity (IC – area 12/47 a 45). Kaudálna časť sluchovej kôry je zasa prepojená s areou 46 a frontálnym okohybným poľom (area 8a). Tieto dva prúdy intenzívne pripomínajú ventrálny a dorzálny prúd zrakového systému a jestvujú i úvahy o tom že dorzálna časť prefrontálnej kôry by mohla spracovávať podnety priestorové z oboch senzorických modalít, ventrálna časť, ktorá susedí s Brockovou areou (area 44) zasa nepriestorové, pričom modalita pôvodnej informácie – sluchová či zraková – ostáva zachovaná (Davachi et al., 2004, s.671).

Funkčná lateralizácia má mimo to za následok, že ľavá prefrontálna kôra sa spája skôr so spracovávaním verbálneho materiálu, pravá vizuálne-priestorových informácií (Davachi, 2004, s.674).



Obr. 116 Dorzo-ventrálna segregácia auditívnych vstupov do prefrontálnej kôry. Davachi et al., 2004.

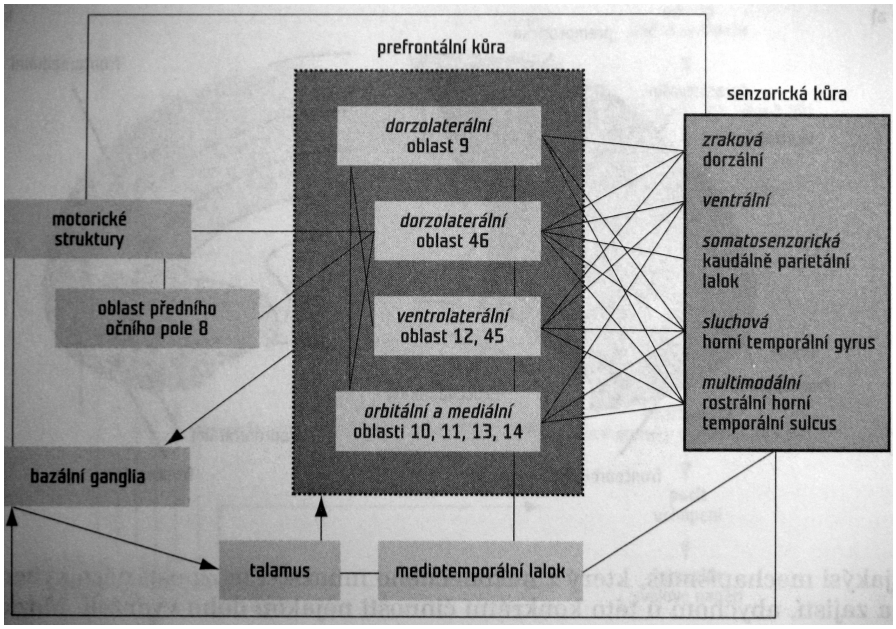
Grawe prezentuje názory Millera a Cohena (2001) (in: Grawe, 2007, s.112-113), kde prefrontálna kôra predstavuje významný integračný orgán. Prefrontálna kôra má bohaté spojenia, prijíma a vysiela projekcie z takmer všetkých senzorických a motorických stystémov a z podkôrových oblastí ako sú hipokampus a amygdala. Základné informácie, ako sú farba, obrysy, veľkosť alebo pohyb, sú spracovávané v senzorickej kôre. Prefrontálna kôra prijíma vopred spracované signály, ktoré k nej dorazia po prechode rôznymi konvergentnými zónami. Hlavne vo svojej laterálnej a mediálne dorzálnej časti prijíma komplexné signály ako sú objekty, zvuky, pachy, z rôznych oblastí asociačnej kôry. Bunky v prefrontálnej kôre údajne reagujú iba pri stimulácii viacerými zmyslovými modalitami súčasne, a preto sú určené k spracovávaniu multimediálnych informácií.

Orbitálna a mediálna prefrontálna kôra je úzko prepojená s hipokampom, amygdalou a hypotalamom. To na jednej strane umožňuje spoluprácu s dlhodobou pamäťou, na strane druhej s afektívnym a motivačným systémom. (Grawe, tamtiež, s.113).

Existuje teda mierny rozdiel v chápaní Millera a Cohena, tak ako ich podáva Grawe (2007), a Davachiovej a spol. (2004). Hlavným rozdielom je, že Davachiová nevníma signály prichádzajúce do prefrontálnej kôry ako „definitívne“ spracované, dokonca popisuje v DLPFC i topografickú organizáciu, a tiež sa nezdá, že by bunky prefrontálnej kôry mali reagovať iba na multisenzorické podnety.

Podľa Rotha (2001) (in: Grawe, 2007, s.118) signály iniciujúce správanie a vychádzajúce z prefrontálnej kôry prebiehaú v dvoch komplexných spínacích obvodoch, nazývaných ako dorzálny a ventrálny okruh. Veľmi zjednodušene v rámci dorzálneho okruhu vyberajú bazálne gangliá procesom odtlmenia z obrovskej pamäte pre najrôznejšie typy

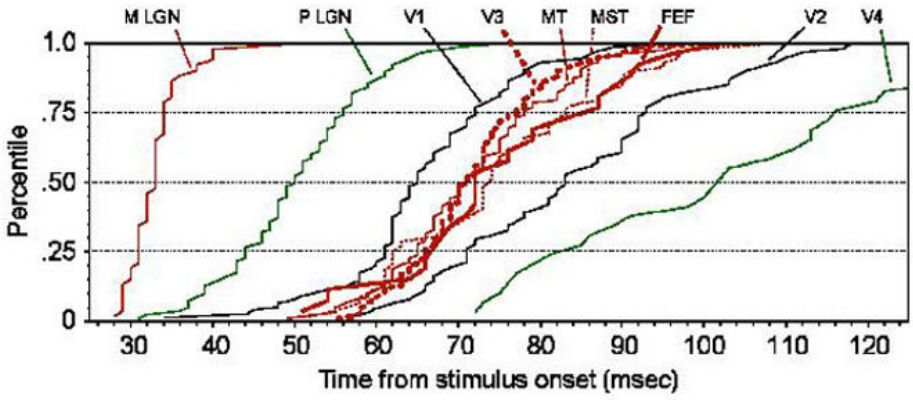
správania to, ktoré v danom okamžiku najviac vyhovuje zámeru a podmienkam. Na rozhodovanie o tom, ktoré kroky bazálne gangliá odtlmia sa podieľa ventrálny okruh, s ktorým spolupracujú časti limbického systému. Prostredníctvom amygdaly a mezolimbického systému sa na konečnej iniciácii správania podieľajú tiež motívy a emócie.



Obr. 117 Spoje prefrontálnej kôry (Grawe, 2007).

Časová distribúcia zrakovej signalizácie – timing

V práci z r.1998 sa Schmolesky et al. venovali zapojeniu jednotlivých oblastí zrakového systému. V zásade nikto nepochybuje že stimul na úrovni retiny spúšťa v súlade s prevládajúcim hierarchickým modelom zapojenia zrakového systému kaskádu odpovedí v bunkách CGL, V1 atď. Komplexita kortikokortikálnych spojov však neumožňuje s istotou predpovedať následné deje. V zásade veľmi záleží od charakteru podnetu, ale nie len.



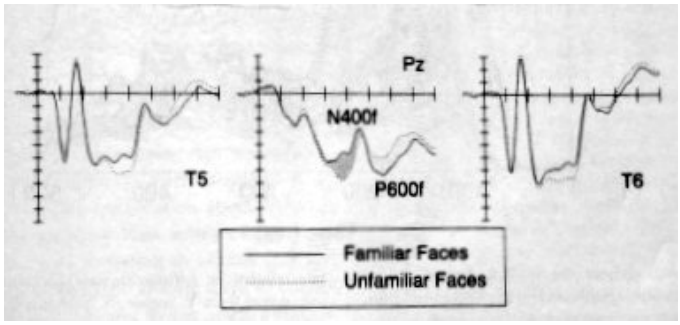
Obr. 118 Časová distribúcia zrakovej signalizácie. Zelenou a červenou sú odlíšené odpovede magno- a parvo- systému, pričom už na úrovni corpus geniculatum laterale sú odpovede magnobuniek (červená), podieľajúce sa na detekcii pohybu, rýchlejšie. (Schmolesky et al., 1998)

Výsledky ich výskumu sumarizuje vyššie uvedený graf. Ako je vidieť, odpovede v rámci dorzálneho a ventrálneho zrakového „prúdu“ sa časovo značne líšia (v grafe odlíšené

zelenou a červenou krivkou). Vo všeobecnosti, dorzálny prúd, tzv. magnosystém, podieľajúci sa na vnímaní pohybu, má rýchle a súbežné odpovede, zatiaľ čo ventrálny, parvo-systém, podieľajúci sa na rozpoznávaní objektov a farieb, má odpovede pomalšie a postupné. Už na úrovni CGL u makakov, magno-bunky reagujú o 15-20msec rýchlejšie ako parvo-bunky, a táto pravdepodobne funkčná časová separácia je udržiavaná ešte i vo vrstvách primárnej zrakovej kôry (V1) ktoré prijímajú aferentáciu z CGL, t.j. 4Calfa a 4Cbeta, a tiež na úrovni extrastriatálneho kortexu dorzálnej a ventrálnej projekcie (MT, resp. V4).

Sledovať tieto odpovede možno z povrchu skalpu ako tzv. evokované potenciály (event-related responses) dvojakým spôsobom, elektroencefalograficky (EEG) alebo magnetoencefalograficky (MEG), podľa toho nazývame výkyvy nameraných amplitúd M- alebo N-vlny (Haxby, et. al, 2004, s.899). Sú to metódy o niečo menej presné ako jedno-bunkové snímanie priamo z buniek konkrétnych oblastí, ich výhodou je však neinvazívnosť. Skúsme si porovnať údaje ktoré uvádzajú Haxby a Grawe (Haxby et al., 2004, s. 899 – 901, Grawe, K., 2007, s.121). Haxby uvádza, že u ľudí sa v mozgu začína objavovať odpoveď 80ms od podnetu, podľa Graweho už 60ms. Vanni et al. (2001) zaznamenali magnetoencefalograficky u ľudí v rozmedzí 55-70ms (v strednom rozmedzí 58-60ms) dve včasné odpovede – v primárnej zrakovej kôre a v anteromediálnej časti cuneus (zodpovedajúcej zhruba oblasti V6 u makakov). Autori uvažujú o tejto oblasti, že môže byť pre človeka výnimočná a nemusí byť analógom V6. Akú úlohu môže hrať, môžme sa iba domnievať z jej lokalizácie blízkej temporálnej kôre. Ďalej uvažujú, že takmer súčasný výskyt môže mať dva dôvody, môže ísť o okamžitý dopredný prenos signálu z V1 bez zdržania, ale i o obchádzku mimo V1.

S vyhodnocovaním či kategorizáciou podnetu súvisí nápadná negatívna výchylka – vlna N1, ktorá sa objavuje už po 100-150ms, s amplitúdou závislou od významnosti podnetu. V súvislosti s rozpoznávaním tvárí bola intrakraniálnymi záznammi zistená narastajúca koherencia elektrických odpovedí nad fuziformnou kôrou a vzdialenými temporálnymi, parietálnymi a frontálnymi oblasťami okolo 170ms od podnetu, so 7ms oneskorením, čo svedčí pre jedno-synaptický prenos. Na EEG snímaných evokovaných potenciáloch tejto aktivite zodpvedá negatívna výchylka vo zvodoch T5 a T6, tzv. N170 vlna, objavujúca sa rovnako i pri expertíze. (Haxby et al., 2004, s.900; Tanaka, 2004, s.883). Táto vlna nie je ovplyvniteľná známosťou tvárí, na druhej strane jej amplitúda môže byť odlišná pri expertíze u znalcov a ne-znalcov a je skôr sídlom tzv. holistickej kategorizácie (Gauthier et al., 2003, in: Tanaka, 2004, s.883).



Obr. 119 Evokované potenciály na známe a neznáme tváre sú vo zvodoch sprevádzané „tvárovo špecifickou“ vlnou N170. Známosť vs. neznámosť však odzrkadľujú až neskoršie odpovede spojené s aktivitou zachytenou zo zvodu Pz. (Eimer, 2000)

Vedomý vnem nastane podľa Graweho najskôr po 300ms, a pokiaľ je veľmi komplexný môže trvať i niečo vyše sekundy, kým je podnet prevedený na vedomú úroveň. V súlade s tým sa objavujú pri vnímaní tvárí i neskoršie odpovede, vlna P350 s maximom

odpovedí nad prednou časťou ventrálnej spánkovej kôry, a vlna N700. Zatiaľ čo maximum odpovede pre vlnu N170 je nad okcipitotemporálnym lalokom (zvody T5, T6), pre pozdejšie vlny, súvisiace s pamäťou, je to nad parietálnym a frontálnym kortexom.

4.2.6.2 Modularita



Obr. 120 Jerry A. Fodor

Termín „modularita mysle“ (modularity of mind) použil prvý krát v r.1983 lingvista a filozof Jerry Alan Fodor (nar.1935). Fodor postuluje vo svojej práci *„Modularita mysle“* [150] funkčnú taxonómiu psychologických procesov, v ktorej rozlišuje 1.transducery, 2.vstupné systémy čiže moduly a 3.centrálne systémy (Rybárová, 2001). Podľa Fodora (in: Barrett et al., 2007, s.355- 356) sú percepčné procesy (napr. zrakové a sluchové vnímanie, porozumenie a produkcia reči) usporiadané vo vrodených (t.j. pevne daných, geneticky určených) účelových moduloch, či „systémoch vstupov“. Každý z týchto modulov funguje celkom nezávisle na ostatných, používa vlastné jednoúčelové procesy a reaguje na jedinečné vstupy z prostredia. Z takejto „doménovej špecificity“ (porovnaj Davachi, 2004) vyplýva že sa môžu vyskytovať koncepty pre učenie jazyka, rozpoznávanie tvárí, alebo vnímanie priestoru, ktoré nie je možné použiť napr. pri platení poukážky atď. Okrem toho, že sú teda moduly vrodené, doménovo špecifické, sú aj celkom automatické, rýchle a hlavne „povinné“ a „informačne zapúzdrené“[151]. Kvôli automatickosti a rýchlosti sa niekedy systémy vstupov prirovnávajú k reflexom. Povinnosťou sa myslí to, že moduly fungujú za všetkých podmienok vpodstate rovnako. Príklad: „predstavte si, že počúvate hlasnú reč nejakej osoby. I keď nerozumiete jazyku ktorým hovorí, predsa len počujete slová. Je veľmi ťažké vnímať reč iba ako prúd zvuku. Pokiaľ ale daná osoba hovorí vašim rodným jazykom, je to skoro nemožné. Slovo počujeme teda vždy, či chceme či nie.“ (Barrett et al., 2007, s.356). Termínom „informačne zapúzdrené“ sa myslí ohraničenie modulu oproti ostatným modulom a vyšším kognitívnym centrám, takže nie je možná korekcia skúsenosťou. Príkladom sú rôzne optické klamy, ktoré nie sú ovplyvniteľné ani predchádzajúcou skúsenosťou, ani vedomou snahou.

Centrálnymi kognitívnymi procesmi sa myslia tie, ktoré tvoria súčasť myslenia či rozumu (Barrett et al., 2007, s.356), a podľa Fodora tieto nemajú modulárnu štruktúru. Rybárová (2001) špecifikuje, že sú to evolučne mladé procesy, ktoré majú neobmedzený prístup k informáciám medzi sebou. Centrálne systémy teda nevykazujú žiadne z charakteristík modulov. Z evolučného hľadiska majú za úlohu pracovať na nových riešeniach problémov. Nie sú rutinné a zautomatizované ako moduly. Príkladom centrálnych systémov môžu byť usudzovanie alebo kreatívne myslenie.

V r.1992 prišli Cosmidesová a Tooby s „modelom švajčiarskeho nožíka“ (in: Barrett et al., 2007, s. 356–357), v ktorom myseľ ako celok, nie iba jej periférne vstupné systémy (zodpovedajúce senzorickej a asociačnej kôre), má modulárnu štrukúru. Ako ďalej uvádzajú Barrettová a spol., Sperber (1994) považoval za neprijateľné, že by myšlienkové procesy boli rovnako modulárne ako percepčné procesy. Naproti tomu je podľa neho myseľ rozdelená do množstva pojmových domén. Inými slovami, výstupy z percepčných „fodorovských“

[150] Fodor, J.A. (1983): *The Modularity of Mind.* Cambridge, MA: Bradford Books. (in: Rybárová, 2001)

[151] Rybárová vysvetľuje že pojmy „vstupný systém“ a „modul“ sa vo Fodorovej teórii modularity chápu ako ekvivalentné. Medzi vlastnosťami uvádza Rybárová : doménovú špecifickosť, mandatórnosť, rýchlosť, limitovaný prístup k informáciám z centrálnych systémov, plytký výstup, fixnú neurálnu architektúru, charakteristické vzorce rozpadu a typickú ontogenézu vstupných systémov.

modulov vstupujú do ďalších modulov, ktoré organizujú informácie do konkrétnych pojmov, a to na základe troch odlišných mentálnych mechanizmov: folkovej fyziky, folkovej biológie a folkovej psychológie. („Folkový“ znamená znalosť získanú bez formálnej výuky). Ďalej Sperber predpokladá, že výstupy z týchto odlišných modulov by mohly viesť do seba vzájomne, miesto toho aby existoval mechanizmus centrálneho spracovania. V takejto komplexnej sieti by každý z pojmových modulov bol doménovo špecifický (ešte raz pripomínam Davachi L., 2004), používal by „vlastnú databázu“, a bol vyvolaný iba reprezentáciami v ktorých sa vyskytuje ten správny pojem, do určitej miery správne daný. Pri takomto stupni komplexity by mohli vznikať moduly, ktorých úlohou my bolo riešenie problémov vnútorne, prácou samotného mozgu, nie podnetmi zvonka. Najvyšším štádiom vzrastu modulárnej komplexity by bol vznik modulov schopných spracovávať informácie týkajúce sa chápania pojmu. Sperber to nazýva *metareprezentačným modulom* (modulom druhého radu).

Karmiloffová-Smithová (1996) (in: Barrett et al., 2007, s.361 – 364) zasa kritizuje Fodorovo poňatie modularity, ktoré popiera ontogenetický vývin. Podáva modifikovaný model kognitívnych procesov: Podľa nej sa ľudské mláďatá nerodia s vrodenými modulmi, ale so sklonmi a stereotypmi zodpovedajúcimi hlavným doménam biológie, fyziky a psychológie (čím sa veľmi nelíši od Sperbera, 1994). Tieto sklony usmerňujú pozornosť k určitým environmentálnym vstupom, ako sú ľudské tváre, ale nefungujú ako špecializované moduly. Až procesom „modularizácie“ sú v dôsledku týchto sklonov znalosti a schopnosti usmerňované do jednej z troch hlavných pojmových domén. Následne sa znalosť sveta stáva viac „doménovo špecifickou“. V tomto procese vždy, keď sa deti niečo naučia alebo zvládnu niečo nové, pridá sa znalosť do príslušnej domény, zatiaľ bez vzťahu k iným doménam. V tomto bode sú znalosti „implicitné“, čo znamená, že nie sú k dispozícii ako vedomé myšlienky. Až procesom *reprezentačnej redeskripcie* dochádza k prepisu implicitnej znalosti v jej hlavných rysoch do novej mentálnej reprezentácie, ktorá je abstraktnejšou ako predošlá. Takto sa informačne uzavreté domény „demodularizujú“, reprezentácie stratia mnoho percepčných detailov, a to umožní napríklad pochopenie podobnosti medzi zebrou ako zvieraťom a zebrou v zmysle prechodu pre chodcov.

Pre modularitu v oblasti zrakového poznávania svedčia napríklad výsledky laboratória Nancy Kanwisherovej[152], v ktorom v r.1997, 1998 a 2001 identifikovali postupne 3 odlišné moduly, prvý pre rozpoznávanie tvárí (FFA), druhý pre rozpoznávanie scén, interiérov a budov (PPA) a pre rozpoznávanie častí tela (extrastriate body parts area, EBA). Výsledky výskumov FFA Gauthierovej a Tarra (1999, 2000, In: Haxby, 2004, s. 892, Barret L., 2007, s.364) však skôr poukazujú, že táto oblasť môže rovnako slúžiť expertíze, napr. vtákov či áut (u expertov pre danú oblasť). Čo sa týka ďalšieho spracovávania objektov, autori kategorických modulov Downing, Jiang et al. (2001) (in: Haxby et al., 2004, s.892) predpokladajú, že bežné objekty sú ďalej reprezentované viac-účelovým rozpoznávacím systémom, sídliacim v kôre mimo týchto troch modulov. Barrettová et al. upozorňujú, že téma okolo modularity je témou širšieho rozporu nativistov a environmenstalistov, v inej podobe známym i ako nature/nurture (Barrett et al., 2007, s.354 a 364).

4.2.6.3 Reprezentácia na neuronálnej úrovni - „binding problem“

Na perceptívnej, resp. na prekognitívnej úrovni vnímania prebiehajú deje do značnej miery automaticky a nevedome, a nie je ich možné zmeniť ani prostredníctvom skúsenosti. Ide minimálne o vnímanie takých kvalít ako je jas, kontrast, farba, pohyb, či pocit priestoru a hĺbky. Od čias Hubela a Wiesela máme množstvo dôkazov o tom, že tieto čiastkové informácie sú spracovávané separátne na bunkovej úrovni v jednotlivých bunkách rozsiahlych

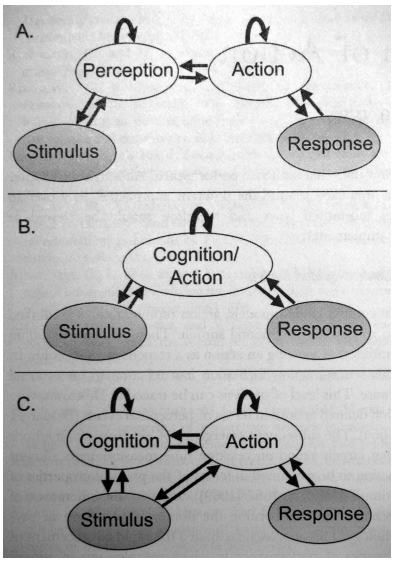
[152] http://web.mit.edu/bcs/nklab/

neuronálnych populácií. To však odporuje nášmu subjektívnemu pocitu (Grawe, 2007, s.70). Nevnímame napríklad stoličku ako súbor jednotlivých jej častí, prípadne ešte iných čiastkových vizuálnych aspektov. Vnímame ju ako jeden celistvý predmet, a to navyše i v mnohých kontextoch súčasne. A tiež ako predmet v priestore a oddelený od okolia.

Ako teda môže vyzerať proces, ktorým v mozgu dochádza k integrácii čiastkových reprezentácii do komplexnejších kategórií? Tento problém zamestnáva filozofov a kognitívnych vedcov desaťročia (Kandel, 2005, s.287-289), a je známy ako problém väzby („binding problem"). Termín *„binding"* sa používa pre proces ktorým dochádza k spojeniu rôznych aspektov jedného objektu či javu, akými sú tvar, farba, pohyb atď. (Crick & Koch, 2004, s.1139). Vpodstate existujú dve mechanistické stratégie pre riešenie tejto úlohy, jedna založená na neurálnom spojení v priestore, druhá v čase. Grawe uvádza tieto dve stratégie následovne (Grawe K., 2007, s.67):

1. Integrácia pomocou *anatomickej konvergencie*, príkladom môže byť hierarchický model vizuálneho spracovávania informácií podľa Hubela a Wiesela (Grawe, s.65). Tento model predpokladá že na nižšej úrovni spracovávania dochádza k detekcii elemtentárnych znakov objektov, ako je napr. obrysová orientácia. Prostredníctvom progresívnej konvergencie sa dostaneme až na vrchol hierarchie, kde stoja tzv. gnostické neuróny, ktoré slúžia ku detekcii celých objektov.
2. Spojenie pomocou *neuronálnej synchronizácie*, príkladom môže byť Hebbov model „cell assemblies" (1949)[153]. Takýto model predpokladá že objekty sú v zrakovej kôre reprezentované pomocou spojenia synchrónne aktívnych neurónov, aj keď neuróny nie sú spojené priamo pomocou synapsie. Jeho podkladom je vznik dočasnej neurónovej siete v trvaní niekoľko sto milisekúnd, v ktorej jednotlivé kolumny začínajú páliť synchrónne, v rovnakom „rytme" (v tzv. gama-pásme s vysokou frekvenciou medzi 37 až 43 Hz) (Koukolík, 2004, s.10; Grawe, 2007, s.68).

Reprezentácia činnosti



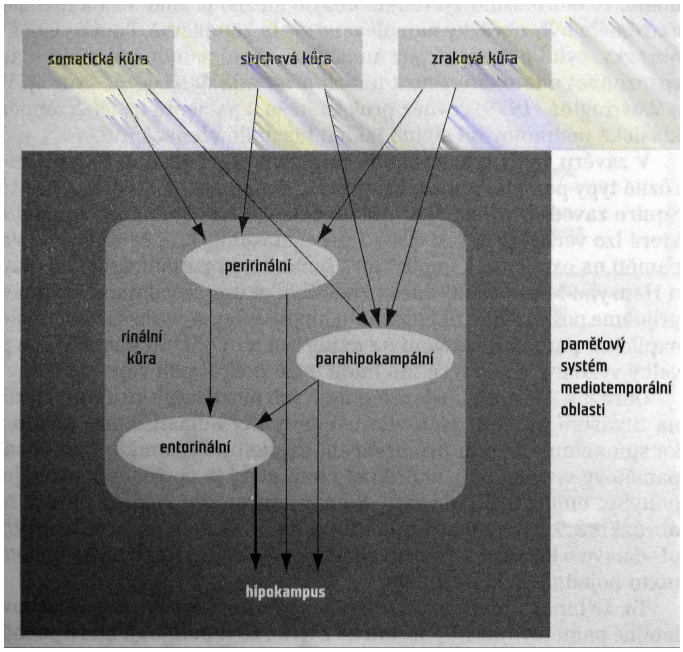
Obr. 121 Tri rôzne formulácie „modemu" medzi percepciou a činnosťou (Grafton & Ivry, 2004).

Ako uvádzajú Grafton a Ivry (2004), existuje dlhodobá tradícia vnímať činnosť („action") ako odpoveď na podnet („stimulus response"). Táto tradícia vedie až k Descartovmu poňatiu (1664), ktorý definoval činnosť v zmysle percepčných udalostí. V takomto chápaní je činnosť reakciou na vonkajší podnet a teda odráža vlastnosti podnetu. Toto chápanie sa stalo s nástupom behaviorizmu dominujúcou paradigmou v psychológii (Grafton & Ivry, 2004, s.441). Grafton a Ivry však rozpracovávajú činnosť zameranú na cieľ z kognitívneho hľadiska. Odlišujú tri hlavné prístupy: 1. modely v ktorých hlavnú úlohu hrá *kontext* (context-guided models), v ktorých dvojica podnet-odpoveď spolu s kontextom je definíciou reprezentácie, 2. modely *ideomotorické*, ktoré sa snažia charakterizovať reprezentáciu činnosti na vnútorných, vôľových faktoroch, a snažia sa ignorovať senzorické príčiny, 3. *procesuálne* modely, ktoré hľadajú reprezentáciu v transformácii mentálnych stavov, napríklad využívaním nejakého tlaku či obmedzenia činnosti. Podľa nich nie je zatiaľ podklad pre vytvorenie jednotného rámca pre reprezentáciu činnosti, ktorá kolíše v závislosti od kontextu, konštruktu a použitých prostriedkov.

[153] *Pozn.:* Donald Olding Hebb (1904 – 1985), kanadský psychológ.

Reprezentácia objektov, kategorizácia, rozpoznávanie

Zraková expertíza a rozpoznávanie objektov ležia na hranici medzi zrakovým vnímaním (percepciou) a zrakovou pamäťou. K rozpoznaniu dôjde, ak podnet z vonkajšieho prostredia aktivuje korešpondujúcu reprezentáciu uloženú v pamäti. Spoločným mechanizmom je proces kategorizácie, ktorý vonkajšie podnety (a následne percepčné kategórie) „prekladá“ do jazyka pamäťových kategórií.

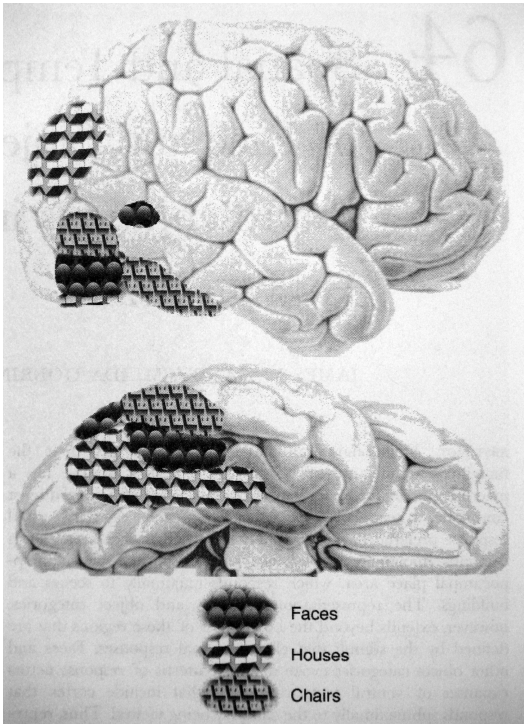


Obr. 122 Rinálna kôra a hipokampus ako za sebou zložené konvergentné oblasti, v ktorých sú integrované rôzne zmyslové vnemy. Podľa Le Doux, 2002 (Grawe, 2007)

Kategorizácia je zložitý pracovný výkon. A priori je to operácia pri ktorej nepodobné položky sú spracovávané ekvivalentne. Jej kľúčovým problémom je tzv. objektová invariancia. Na perceptuálnej úrovni to napr. znamená, že rôzne pohľady majú byť priradené tomu istému objektu (predstaviť si však môžme na tejto úrovni množstvo i veľmi zložitých výkonov). Na vyššej, konceptuálnej úrovni, je potrebné objekt priradiť do základnej kategórie (pes, stolička), a na ešte vyššej do nadradenej alebo podradenej kategórie, t.j. zviera, nábytok, resp. kokršpaniel, kuchynská stolička.

Riesenhuber a Poggio (2000) (in: Tanaka 2004, s.883-885) rozdeľujú kategorizáciu do troch stupňov. V prvom stupni ide o kategorizáciu založenú na pohľade (*view-tuned*), tzv. perceptuálnu, v druhom stupni o kategorizáciu založenú na objekte (*object-tuned*), a napokon kategorizáciu na vyššej úrovni, kognitívnu, (*category-tuned*) pomocou ktorej je objekt priradený do základnej alebo abstraktnejšej kategórie. Slovo „tuned“ - vyladený zodpovedá tak trochu lepšie zisteniam o fyziológii na bukovej úrovni. Perceptuálna kategorizácia prebieha v bunkách primárnych zrakových oblastí a zadnej časti spodnej spánkovej kôry („posterior IT“), ktoré sú selektívne citlivé („vyladené“) iba na nejaký konkrétny pohľad. V druhom stupni bunky prednej časti spodnej spánkovej kôry (anterior IT) vytvárajú z uvedených pohľadov syntézu do jedného celku, v ktorom subjekt rozpozná že ide o jeden objekt. V treťom stupni bunky PFC, ktoré vykazujú kategoriálnu selektivitu (viď kapitola o prefrontálnom kortexe), sa podieľajú na sémantickej analýze, prípadne zabezpečujú top-down reguláciu predchádzajúcich oblastí napr. pre potreby expertízy (priradenie objektu do nejakej subordinovanej kategórie – napr. kokršpaniel). Na kognitívnej úrovni môže model predpokladať kategorizáciu založenú na *exemplároch*, v ktorých je podnet na základe

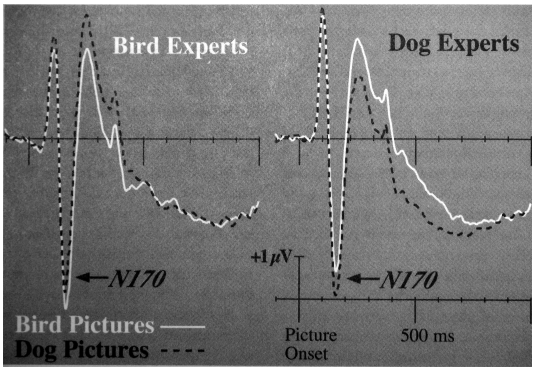
podobnosti prirovnávaný k ostatným členom kategórie, alebo kategorizáciu založenú na *prototypoch*, podľa ktorej je podnet prirovnávaný k jedinej, typickej reprezentácii v rámci kategórie – tzv. prototypu (Tanaka, 2004, s. 885-886).



Obr. 123 Oblasti v okcipitotemporálnej kôre ktoré reagujú preferenčne na tváre, domy a stoličky (upravené podľa Ishai, et al. 2000 in: Haxby et al., 2004)

IT oblasť (viď tiež obr. 67) sa skladá vpodstate z dvoch polí (Fujimichi et al., 2004, s.907). Oblasť TE je unimodálny neokortex lokalizovaný vo finálnej časti ventrálneho zrakového prúdu. Oblasť A36 je naproti tomu limbickou polymodálnou asociačnou kôrou tvoriacou súčasť pamäťového systému mediálneho temporálneho laloka. Pri pokusoch na makokoch bolo zistené, že jediný neurón v IT oblasti je schopný kódovať pár podnetov, ktorému sa makak učí v párovej asociačnej úlohe. Navyše táto odpoveď buniek bola nápadnejšia v A36 oblasti a bola spojená so zvýšenou expresiou BDNF (Fujimichi et al., 2004, s.909). U ľudí je korelátom IT laterálna okcipitálna oblasť (LO), identifikovaná r.1995 Malachom a kol. (in: Haxby et al., 2004, s.890), ktorá reprezentuje zmysluplné objekty, skôr než nezmyselné.

Rozpoznávanie tvárí je prepracovanou oblasťou výskumu objektového rozpoznávania, a zároveň dobre môže poslúžiť k vytvoreniu si predstavy o pojme reprezentácia na úrovni sémantického spracovávania. V r.1993 McNeil a Warrington referovali o pacientovi W.J., ovčiarovi, ktorý stratil schopnosť poznávať tváre, zatiaľ čo ovce poznával naďalej. Vznikla predstava, že pre rozpoznávanie tvárí existuje doménovo špecifický modul, používaný výhradne pre tento účel. Za kandidáta na úrovni štruktúry pre tento účel je stabilne považovaná tzv. face fusiform area (FFA) v oblasti gyrus fusiformis na ventrálnej strane pravého temporálneho laloka. (Tanaka, 2004, s. 883), objavená a pomenovaná Kanvisherovou v r.1997 (in: Haxby et al., 2004, s. 890-892). Ako bude ešte neskôr uvedené, skupina okolo Gauthierovej[154] opakovane však ukázala, že táto oblasť je využívaná nielen pre potreby rozpoznávania tvárí (face recognition) ale takisto expertízy, napr. áut a vtákov (Tanaka, 2004, s.884).



Obr. 124 Vlna N170, charakteristická pre rozpoznávanie tvárí. Vľavo sú znalci vtákov, vpravo znalci psov. Bielou sú vyznačené odpovede na obrázky vtákov, čiernou odpovede na obrázky psov. U expertov je podľa ich zamerania vyššia N170 v jednom aj druhom prípade. (Tanaka, 2004)

[154] http://www.vanderbilt.edu/psychological_sciences/gauthier

navyše kategorizácia nie je na úrovni generickej kategórie, ale priamo podradenej (subordinate level) (Haxby, 2004, s.892; Barrett, 2007, s.363). Rozpoznávanie tvárí na základnej úrovni zahŕňa niekoľko základných procesov a stratégií (Annaz D. et al., 2006?): 1. spracovávanie na základe vzťahov prvého rádu (zvané tiež *analytické či lokálne*), spočívajúce v rozpoznávaní jednotlivých atribútov (napr. oči, nos...), 2. spracovávanie založené na vzťahoch druhého rádu (tzv. *konfigurálne*), rozpoznávajúce jednotlivé atribúty a ich identitu zároveň – vyvíja sa najpozdejšie, 3. *holistické* spracovávanie založené na rozpoznávaní tvárí ako celkov, ako podľa šablóny. Vzťahom jednotlivých častí sa podrobne venujú napr. Gauthierová a Tarr (2002, s. 431-446), v zásade odlišuje tri rôzne účinky vzťahu časti a celku na rozpoznávanie. Pre jednoduchosť, predstavme si obrazy manieristického maliara z dvora Rudolfa II. – Giuseppe Arcimbolda (cca 1530–1593). Vzťah k celku určuje, či bude vyobrazený kus ovocia predstavovať napríklad nos, alebo hrušku.

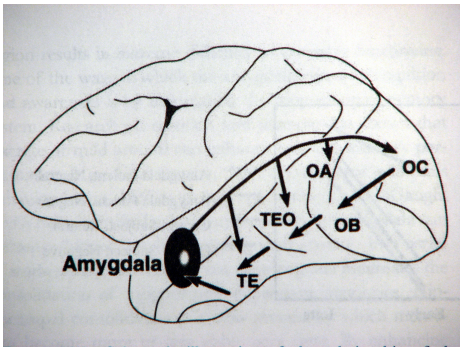


Obr. 125

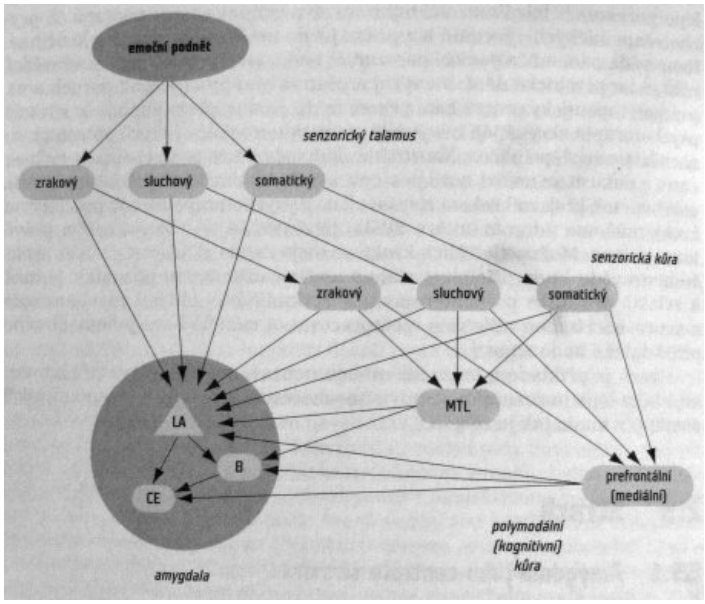
Giuseppe Arcimboldo: Portrét Rudolfa II., koniec 16. stor.

Podľa Haxbyho a spol. (Haxby et al., 2004, s.889–904) sú neurálne reprezentácie tvárí a objektov distribuované v priestore, a rovnako i v čase. Ventrálny zrakový prúd je už stabilne spájaný so spracovávaním informácií o objekte, resp. kategorizáciou. Obzvlášť fusiform face area (FFA) býva spájaná s percepciou tvárí (viď vyššie) a parahippocampal place area (PPA) s percepciou scén, interiérov a budov (Haxby et al, s. 889). V týchto oblastiach je meraniami pomocou funkčného zobrazovania odpoveď na dané stimuly maximálna, no submaximálne odpovede je možné registrovať i zo širšieho povrchu ventrálnej spánkovej kôry. Ďalším miestom lokálnej distribúcie reprezentácie tvárí a objektov je laterálny temporálny kortex, vrátane zadnej časti sulcus temporalis superior (posterio superior temporal sulcus (pSTS) a stredný spánkový závit. Predpokladá sa že ventrálna spánková kôra spracúva reprezentácie vzhľadu objektu, laterálna spánková kôra spracúva informácie o pohybe objektu, alebo tých jeho častí, ktoré nejako súvisia s pohybom. Kategoricky špecifická agnózia pracovných nástrojov býva spájaná skôr z léziami v strednom temporálnom závite, nie s ventrálnou temporálnou kôrou, najskôr preto, že pre ich kategorizáciu je dôležité funkčné, nie vzhľadové hľadisko (Haxby et al, 2004, s.898). Tváre a iné objekty okrem týchto oblastí môžu evokovať neurálne odpovede i v iných kortikálnych zónach, asociovaných napríklad s emóciou vyvolanou výrazom tváre, alebo s presmerovaním pozornosti podľa pohľadu tváre atď.

Napokon, pojednanie asi o žiadnej mozgovej činnosti nebude kompletné bez pojednania o vzťahu k emóciám. Aspoň pre ilustráciu preto uvádzam prepojenia zrakovej kôry s amygdalou, a aferentáciu amygdaly v komplexnom náčrte vo vzťahu k senzorickej kôre. Ako je vidieť, ventrálny prúd v mozgu makaka, ako postupuje od V1 cez V4, TEO a TE (a až do peririnálnej oblasti A35, A36) má recipročné spoje s amygdalou, ktorá prostredníctvom ncl. basalis vykonáva na všetkých úrovniach spätnoväzobnú modulačnú aktivitu (Amaral et al., 2003). Do primárnej kôry projikuje amygdala iba jednostranne, rovnako u primátov i u mačky (Chen et al., 2009), čím môže vykonávať modulačnú funkciu už priamo na jej úrovni.



Obr. 126 Schématická ilustrácia vzťahu amygdaly so zrakovou kôrou v okcipitálnej a temporálnej oblasti. Podľa Amaral et al., 1992 (Phelps, 2004, obr.72.5).

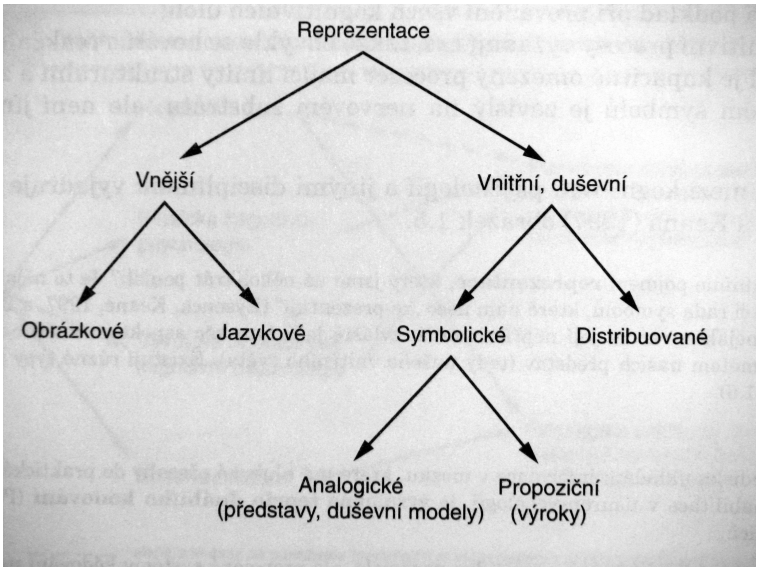


Obr. 127 Aferentácia amygdaly. MTL = mediotemporálny pamäťový systém, LA = laterálna, B = bazálna, CE = centrálna amygdala. Upravené podľa Le Doux, 2002 (in: Grawe, 2007).

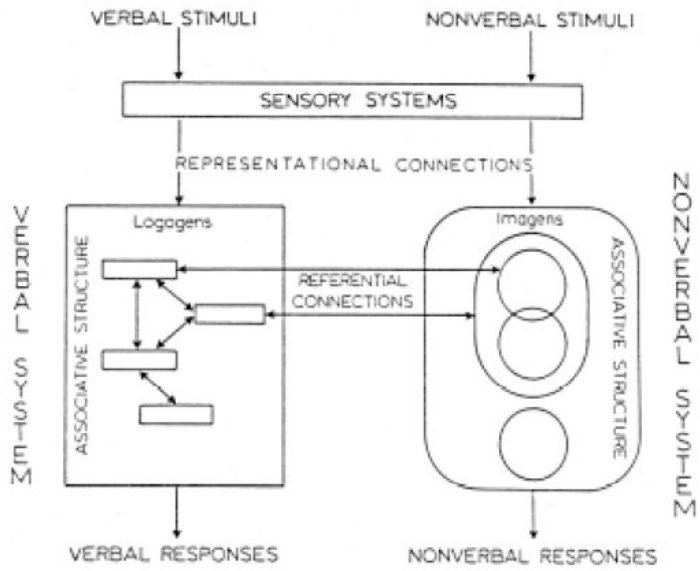
Pojem reprezentácie v širšom kontexte

Význam pojmu „mentálnych reprezentácií“ v kognitívnej vede objasňuje Rybárová (2001), keď tvrdí, že mentálne reprezentácie sú tou časťou Fodorovej komputačnou reprezentačnej teórie mysle, ktorá je relatívne zlúčiteľná s konekcionizmom (ktorý sa snaží simulovať činnosť mozgu na základe podobne fungujúcich neurónovch sietí). Domnievam sa, že tento pojem môže predstavovať jedno z mála v súčasnosti dostupných prepojení i medzi vzdialenejšími odbormi.

Podľa Eysencka a Keanea (in: Kulišťák P., 2003, s.25)je v kognitívnej psychológii reprezentácia nejaké označenie, znak či rad symobolov, ktoré nám niečo „re-prezentujú“, t.j. označujú nejakú vec za jej neprítomnosti, zvlášť ak je táto vec aspketom vonkajšieho sveta alebo predmetom našich predstáv (teda nášho vnútorného sveta). Existujú rôzne typy reprezentácií (obr. 128).



Obr. 128 Náčrt rôznych reprezentácií podľa Eysencka a Keanea, 1997 (Kulišťák, 2003)



Obr. 129 Schématický náčrt hlavných zložiek teórie dvojitého kódovania (Paivio, 1986, 2006).

V rámci kognitívnej psychológie má praktický význam pre diagnostiku a rehabilitáciu Paiviova teória duálneho kódovania (DCT) (Paivio, 1986, 1991, in: Kulišťák, 2003, s.25-27). Kognícia podľa teórie dvojitého kódovania zahŕňa dva odlišné subsystémy, uvedené na obrázku, verbálny systém špecializovaný na reč, a neverbálny systém špecializovaný na neligvistické objekty a javy (Paivio, 2006) Tieto systémy sa skladajú z dvoch typov základných reprezentačných jednotiek – *logogénov* a *imagénov*, ktoré sa aktivujú ak niekto rozozná manipuluje či len pomyslí na nejaké slovo alebo vec. Reprezentácie sú závislé od modality a pre každú modalitu – vizuálnu, auditívnu, haptickú, či motorickú – existujú iné. Reprezentačná aktivita môže ale aj nemusí byť prežívaná vedome ako obrazotvornosť či vnútorná reč. Teória predpokladá že oba systémy sa podieľajú dokonca i na reči, napriek svojej špecializácii.

Zároveň dôraz na mentálne reprezentácie vzťahov ako prostredníkov organizácie self a determinánt dopadu prostredia na jedincov predstavuje kľúčový aspekt psychoanalytického

modelu mysle a najvýraznejšie zblíženie s ostatnými prístupmi (Westen 1991, in: Fonagy & Target, 2005, s.312). Tento koncept sa objavil pôvodne v kontexte teórie objektných vzťahov (tamtiež). Nachádzame ho ale explicitne už u Sandlera (1960, 1962, in: Fonagy & Target, 2005, s.110), ktorý vytvoril referenčný rámec pre „svet reprezentácií" vychádzajúci z práce Piageta (1936), z konceptu self-reprezentácie Edith Jacobson (1954) a z Headovho pojmu telesnej schémy (1926). Sandler používal termín *vnútorné pracovné modely*, podobne ako Bowlby, ale skôr (tamtiež, s.110).V súvislosti so symbolizmom sa s týmto pojmom stretávame u Beresa (1960, in: Wilson, 2001, s.41).

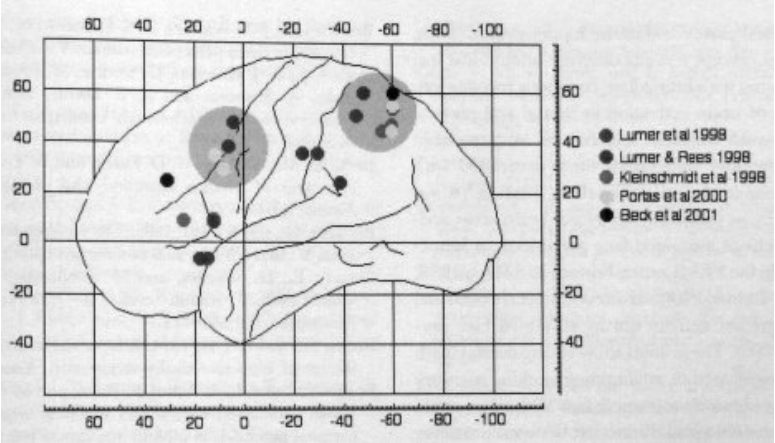
Takisto v umeleckej kritike je význam reprezentácie nesmierny. Ako už bolo uvedené, postmodernizmus – rovnako ako poštrukturalizmus, je predovšetkým kritikou znázorňovania (angl. *representation*), a to predovšetkým modernistického (Owens, 2005, s.218). Kesner (2005, s.72) upozorňuje, že angličtina využíva triádu pojmov: *picture – image – representation*, pre ktoré čeština používa iba dvojicu *obraz – zobrazení*. Termín representation, prekladaný do češtiny ako „zpodobení" či „znázornění" (teda kokrétna hmotná či mentálna konštrukcia), má však aj iný význam: označuje činnosť vedúcu k nejkému zobrazeniu, teda znázorňovanie. V súčasnej angličtine je využívaný ešte v jednom význame, pre ktorý nejestvuje český ekvivalent: pre označenie všetkých základných kultúrnych kategórií, ktorých porstredníctvom vnímame a chápeme svet a ktorých jednou súčasťou sú i vizuálne zobrazenia. Kategória „representation(s)" v tomto význame zahŕňa najrôznejšie spôsoby a mody získavania, uchovávania vedomostí, a manipulovania nimi. K takýmto „konceptuálnym" reprezentáciám, ktoré sú konštrukciami využívanými na zmocňovanie sa sveta patria: jazyky, definície, zobrazenia, ktoré samy o sebe zahŕňajú a konštruujú ďalšie sociálne reprezentácie ako napr. rasa a pohlavie. V tomto prípade navrhuje Kesner pojem *„znázorňování", „systém znázorňávní"* alebo *„reprezentace"* (Kesner, 2005, s.72).

4.2.6.4 Vnímanie a vedomie

Nasledujúci text prináša prostorekú terminológiu v oblasti vedomia od známeho českého odborníka (Koukolík, 2004, s.7): „Čeština má jenom jeden pojem pro vědomí. Říkáme tomu vědomí. Mezinárodní literatura ale pod pojem vědomí skrývá řadu pojmů. Nejprve *sensation / perception*. To je vědomí ve smyslu rozlišování počitků. Pak *alertness* – vědomí ve smyslu bdělosti a *attention* – zaměřená pozornosť coby složka vědomí. A další: *awareness* – to je vyšší vědomí neboli vědomí o vědomí. *Awareness* závisí na integrální činnosti čelních laloků. Dalšími složkami vědomí jsou psychologické temíny motivace a vůle. Literatura běžně střídá termíny *consciousness* a *awareness*. Konečně je tu obskurní slovo *mind*, v praxi nepřeložitelné. Má desítky významů, ale obvykle se překládá jako vědomí[155]. A konečně pojem *soul*, to je duše. To je náboženský pojem."

Rees (2004, s.1183) uvádza grafický prehľad výsledkov viacerých štúdií, a uzatvára (s.1184), že minimálnou požiadavkou (u ľudí) pre vedomú reprezentáciu scény môže byť kombinácia aktivovanej reprezentácie jej jednotlivých čŕt v primárnej a extrastriatálnej kôre, spolu s aktivitou v špecifických oblastiach parietálneho a frontálneho kortexu (viď obr.130).

[155] *Pozn.:* V tejto práci je anglický termín „mind" prekladaný ako „myseľ".



Obr. 130 Neurálne koreláty vedomého videnia v parietálnom a prefrontálnom kortexe. Kruhmi sú vyznačené stredy klastrov aktivácie z rôznych štúdií, s maximom v hornej parietálnej kôre a dorzolaterálnej prefrontálnej kôre (Rees, 2004, obr. 84.8, s.1183).

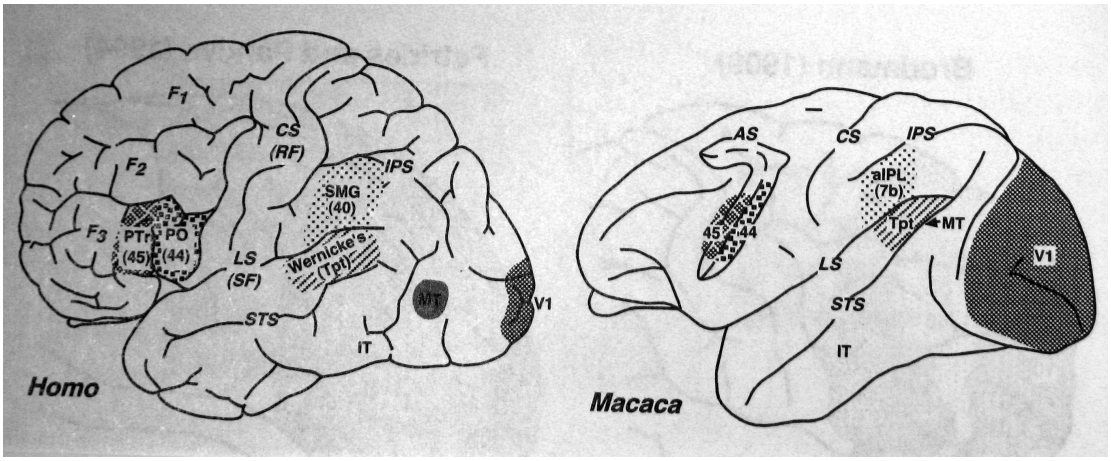
Podľa Francisa Cricka (presne toho ktorý obdržal Nobelovu cenu za objav štruktúry DNA) a Christofa Kocha (1998) (in: Kandel, 2004, s.284) je percepčné vedomie („perceptual awareness“) úplne legitímnou operacionálnou definíciou vedomia. Ich zrakové vedomie by sa dalo charakterizovať slovami „Viem že vidím“ (Koukolík, 2004, s. 8). Namiesto Chalmersovho hľadania explanácie *qualií* (špecificky subjektívneho prežívania v zmysle „červenosti červenej farby“, „bolestivosti bolesti“ atď.), navrhujú „plodnejšiu“ stratégiu - odhaľovať neurálne koreláty vedomia (*neural correlates of consciousness, NCC*) (Crick & Koch, 2004, s. 1133). Veľmi všeobecene je NCC podľa nich „minimálny súbor neuronálnych javov ktoré sú súhrnne postačujúce pre špecifický aspekt vedomého vnemu“ (tamtiež). Východiskovým konceptom pre NCC je pojem tzv. *koalícií* buniek. Koalícia je neurálna sieť, ktorá odkazuje na starší pojem Hebbových *„assemblies“*, a zahŕňa navyše aj súťaž medzi jednotlivými koalíciami, na princípe: „víťaz berie všetko“. Navrhujú, že zrakové vedomie zahŕňa sériu statických momentiek s pohybom „namaľovaným“ na bunkách úspešných koalícií. Je pravdepodobné že „expozičný“ čas momentky je odlišný napríklad pre tvar a farbu. Je dokonca možné že to súvisí s frekvenciou alfa-, alebo teta-rytmu. Autori pojmu NCC nepredpokladajú, že synchronizované pálenie tzv. 40Hz-frekvencie je dostatočnou podmienkou pre NCC (Crick & Koch, 2004, s. 1133), podobne explicitné reprezentácie sú nutnou ale nie dostatočnou podmienkou pre vznik zrakového vedomia (Koukolík, 2004, s.9). Crick a Koch používajú ešte jeden termín: *„penumbra“* (prítmie, zatienenie), pre javy (pálenie i spoje) ktoré sú vyvolané aktivitou NCC ale nie sú ich súčasťou. Pojem percepčného vedomia je u týchto autorov obohatený ešte o faktor pozornosti a top-down a bottom-up regulácií, a o faktor času. (Kandel, 2005, s.290).

Jednou z nepotvrdených ale bežných metafor v oblasti teórie vedomia je model „homunkula“ (Crick a Koch, s.1135), ktorý akoby sídli vo frontálnom laloka a „dohliada“ na senzorické oblasti. V r.2006 však prezentovali Malach a kol. (Malach et al, 2006) výsledky svojich prác pomocou funkčného zobrazovania (fMRI), v ktorých zistili, že prefrontálne oblasti môžu byť aktivované, ak úloha vyžaduje seba-uvedomenie (self-awareness). Ak však úlohy boli zamerané čisto na percepciu, aktivita sa presunula do posteriórnych oblastí senzo-motorického kortexu. Podľa autorov boli rýchle percepčné úlohy spojené dokonca s inhibíciou v oblasti prefrontálneho kortexu, pričom žiadna oblasť sa neukázala byť aktívna súčasne v obidvoch úlohách.

4.2.6.5 Evolúcia zrakového systému

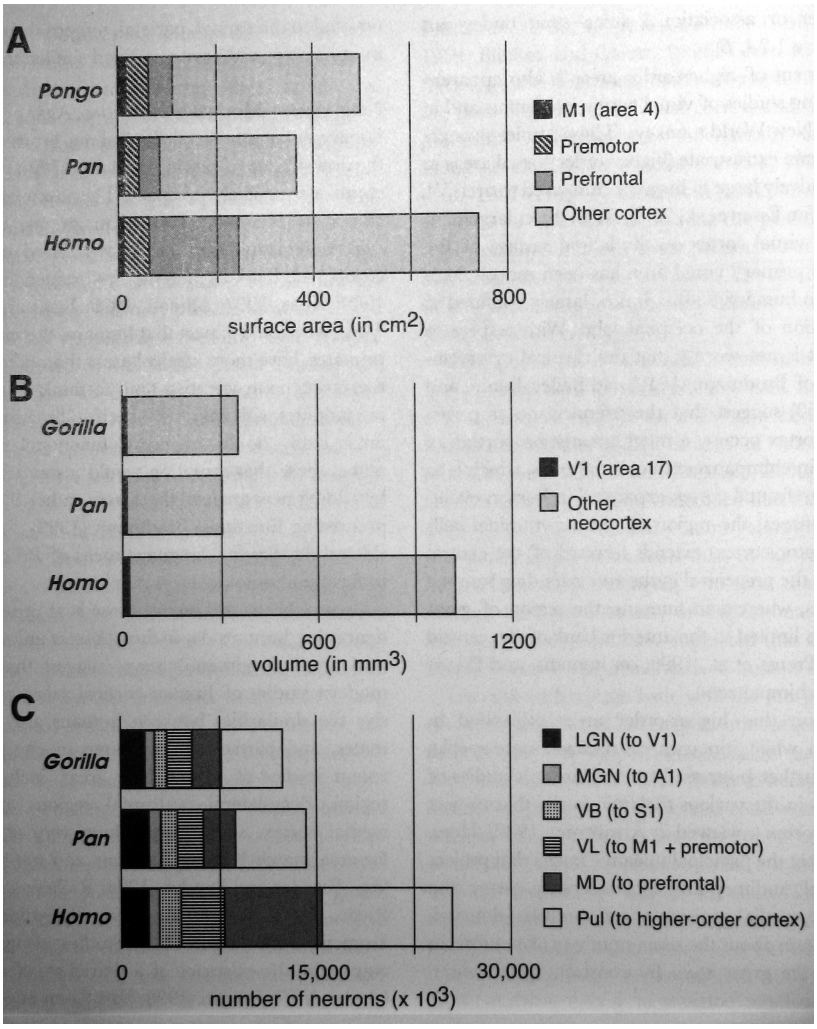
Dávno sa vie, že primáti majú neobyčajne veľké mozgy v pomere k telesnej veľkosti, a že ľudia majú neúmerne veľké mozgy dokonca i na primáty. Hlavne však ide o veľkosť neokortexu. Relatívna veľkosť neokortexu koreluje s niektorými sociálnymi ukazovateľmi (Barrett L., 2007, s.412).

Striatická kôra je z fylogenetického hľadiska pomerne stará, a ako ukazujú výsledky Joffeovej a Dunbara z r.1997, veľkosť skupiny u primátov, ktorá je jedným zo sociálnych ukazovateľov, závisí viac od veľkosti non-V1 neokortexu. Usudzuje sa, že u ľudoopov, na rozdiel od ostatných primátov, je k dispozícii stále väčší objem kôry pre exekutívne funkcie (tamtiež).



Obr. 131 Ľudské kôrové oblasti a ich navrhované homológy u makakov (Preuss, 2004).

Novšie mapujúce („mapping“) štúdie zrakovej kôry u človeka, opíc Starého a Nového sveta ukazujú (Sereno 1998, in: Van Essen 2001), že niektoré extrastriatálne zrakové polia (polia vyššieho rádu) sú u ľudí v porovnaní s veľkosťou V1 relatívne veľké (in: Preuss, 2004, s.9). Ich zväčšenie na laterálnej strane hemisfér má za následok morfologické presunutie primárnej zrakovej kôry do mediálnych plôch okcipitálnych lalokov. Podobne primárna motorická kôra zaberá u šimpanzov väčšiu časť frontálneho laloka ako u ľudí. Naproti tomu, absolútne zastúpenie motorickej M1 kôry v cm2 povrchu mozgovej kôry, a objemu V1 v mm3 je u ľudoopov a človeka v zásade identické. Tieto zistenia sú podporené aj výskumami Armstronga z r.1982, ktorý porovnával početnosť neurónov v jednotlivých častiach talamu a zistil (usudzujúc tak na súvis s oblasťami do ktorých projikujú), že evolučná expanzia sa týka štruktúr vyššieho rádu. Zatiaľ čo talamické jadrá, ktoré principiálne projikujú do primárnych senzorických oblastí (corpus geniculatum laterale do zrakovej kôry, corpus geniculatum mediale do sluchovej, ventrobazálne jadrá do somatosenzorickej), obsahujú obdobný počet neurónov. Pulvinar, ktorý projikuje do rozsiahlych oblastí parietálneho, temporálneho a prefrontálneho asociačného kortexu, obsahuje asi dvojnásobok neurónov u ľudí v porovnaní s ľudoopmi, a mediodorzálne jadro (MD) , ktoré projikuje hlavne do prefrontálnej oblasti, obsahuje až trojnásobok neurónov (Preuss, 2004, s.9-10).



Obr. 132 Absolútne a relatívne rozmery kôrových a talamických oddielov človeka a ľudoopov. (A) Porovanie plochy primárnej motorickej kôry (Brodmannova area 4) s premotorickou, prefrontálnou a zvyšnou kôrou u orangutana, šimpanza a človeka (podľa Blinkov a Glezer, 1968). (B) Objem primárnej zrakovej kôry v porovnaní so zvyškom neokortexu (podľa Frahm et al., 1984). (C) Porovnanie absolútneho počtu neurónov v rôznych jadrách talamu u gorily, šimpanza, človeka (podľa Armstronga, 1982). (prevzaté z: Preuss, 2004).

Mohlo by sa ovšem zdať, že V1 kôra je v zásade identická u makakov (klasických experimentálnych zvierat) a človeka, tak ako to platí v oblasti neurovedeckého výskumu. Preuss (2004) podáva prehľad súčasných poznatkov o špecificite ľudského mozgu. Ak sa zameriame na zrak, podrobnejšie výskumy ukazujú, že medzi človekom a vzájomne aj jednotlivými druhmi primátov existujú rozdiely už od najnižšej úrovne. U človeka napríklad v sietnici prevládajú L-čapíky, v L:M pomere 2:1, zatiaľ čo u šimpanzov je to 1:3, u opíc 1:1. Navyše, najcentrálnejšia časť retiny u človeka takmer neobsahuje S-čapíky, čo nie je ani u opíc Starého ani Nového sveta (u ľudoopov to nie je jasné) (Preuss, 2004, s.15). Preuss uvádza ďalej, že dáždnikové bunky, ktoré projikujú do M-vrstiev CGL (M-bunky) majú u človeka podstatne väčšie dendritické polia. Tieto mikroanatomické odlišnosti podporujú aj výsledky štúdií, z ktorých vylýva že človek má v porovnaní s makakmi väčšiu citlivosť na väčšie vlnové dĺžky (L-spektrum) a podnety stimulujúce tzv. M-cestu (magnocellular pathway, dorzálny prúd).

Na úrovni kôry samotnej najväčší rozdiel je pozorovaný v mikroarchitektonike 4A vrstvy, a hoci sú tieto rozdiely ťažko interpretovateľné, svedčia o tom, že area V1 prešla u ľudí evolučným vývojom. (Preuss, 2004, s.15-16). V oblasti extrastriatálneho kortexu

existujú medzi makakom a človekom podobnosti, ale aj rozdiely. K najväčším rozdielom patrí zistenie, že niektoré úlohy aktivujú u človeka aj iné oblasti, ktoré s makakom nemá človek spoločné, alebo sú u človeka podstatne funkčne odlišné, a ďalej napr. konkrétny rozdiel zistený Tootellom a kol. v r.1997 v tom, že u makakov je area V3 vysoko citlivá na pohyb, zatiaľ čo area V3A nie, u človeka je to presne naopak. Podporujú to jednak elektrofyziologické štúdie s použitím mikroelektród, ale i funkčné zobrazovacie metódy s použitím fMRI (Preuss, 2004, s.17; Koukolík, 1999a).

K pochopeniu významu zrakovej kôry uvádzam evolučné úvahy D.M.Tuckera (1991) vychádzajúce z cytoarchitektonických nálezov. Podľa neho tradičný model riadenia zvrchu (top-down model) vedie k predstave akejsi vrchnej („pontifical“) bunke. Model evolúcie mozgovej kôry musí preto zahŕňať „top-down“ aj „bottom-up“ regulácie (Tucker, 1991, s. 92). V súlade s anatomickými nálezmi poskytujú limbické okruhy a paralimbická kôra základ pre tvorbu kôry. Podľa Fustera (1980) (in: Tucker 1991) u plazov rastie „všeobecná“ kôra ako plena spájajúca hippokampálnu kôru (archikortex) a olfaktorickú piriformnú kôru (paleokortex). V evolúcii cicavčieho mozgu sa všeobecná kôra z týchto dvoch primordiálnych bodov ďalej diferencovala. Archikortex sa stal zdrojom dorzálnej diferenciácie („trend“), paleokortex ventrálnej. Podľa Sanidesovej predstavy (1970), ako uvádza ďalej Tucker, sa začali v každom z týchto zdrojov vytvárať špecializované oblasti, postupne expandujúce, a v nich následne ďalšie nové špecializované oblasti na spôsob rastových prsteňov „growth rings“. Podľa týchto predstáv sa z archikortexu diferencovala kôra s rozvinutou vrstvou pyramídových buniek (vrstva 3) a z paleokortexu vrstva granulárnych buniek (vrstva 4), so všeobecným nárastom vrstiev 1,2,3 a 4 a úbytkom buniek hlbšie uložených vrstiev 5 a 6.

Vývoj archikortexu: Na predcicavčej úrovni tvoril archikortex iba primitívny zárodok spojený s hippokampom. Z jeho stredu neskôr vznikol periarchikortex, ako prvý prstenec, z neho ďalšou diferenciáciou proizokortex ako druhý prstenec, a z jeho stredu izokortex, tretí prstenec, ktorý u primátov korešponduje so suplementárnou motorickou areou a „pravou“ mediálnou, suplementárnou vizuálnou areou. U vyšších cicavcov sa vyvinulo štvrté zárodočné centrum z ktorého vznikol koniokortex, základ pre primárne senzorické a motorické kôry. V rámci tohto dorzálneho prúdu vznikli primárne senzorické kôry pre vizuálnu a somatosenzorickú modalitu. Pyramídové bunky tretej vrstvy sa rozprestierajú po celom dorzálnom prúde. Ak by sme sledovali cytoarchitektonické zloženie naprieč všetkými prstencami, došli by sme od primárnej vizuálnej kôry cez parietálny lalok až po hipokampus. Obdobne, od prednej cingulárnej kôry na vnútronej ploche hemisfér, cez suplementárnu motorickú areu a cez dorzálny povrch frontálneho laloka k primárnej motorickej kôre stále viac je v mikroštruktúre vyjadrená vrstva pyramídových buniek.

Vývoj paleokortexu: Tento ventrálny oddiel, ktorý sa vyvinul z čuchovej kôry, umožnil vznik primárnych senzorických kortikálnych oblastí vo vizuálnej, somatosenzorickej, a auditívnej modalite, a vznik orbitálneho a laterálneho frontálneho kortexu. Tento ventrálny vývojový prúd pre vizuálnu kôru prechádza od primárneho vizuálneho kortexu okcipitálneho laloka cez spodný spánkový lalok až po paleokortex. Tá časť primárneho somatosenzorického kortexu, ktorá vznikla z paleokortikálnej diferenciácie (ventrálny vývojový prúd) rezprezentuje krk, hlavu a tvár (zatiaľ čo zvyšok tela pochádza z archikortexu). Na rozdiel od ostatných modalít, sluchová kôra vznikla zrejme výlučne z paleokortexu. Vo frontálnom laloku sa tiahne ventrálny vývojový prúd od inzuly a predného pólu temporálneho laloka po orbitálnu časť frontálneho laloka, kde sa nachádza neokortikálna reprezentácia viscerálnych a autonomických procesov. Tento prúd pokračuje ďalej od orbitálneho povrchu laterálnym smerom až po koniokortex primárnej motorickej kôry, ktorá inervuje krk, hlavu a tvár. (Tucker, 1991 ,s.96)

Zdá sa, že každá novovyvinutá kortikálna úroveň umožnila artikulovanejšiu reprezentáciu externých podnetov príslušnej modality. Namiesto senzorických vstupov spracovaných dosiaľ iba na úrovni talamu takto mohla stará kortikálna sieť prijímať už vstupy do štvrtej vrstvy, vytvorenej reprezentáciou na vyššej úrovni. Primárne senzorické kôry sú tradične považované za primitívne, alebo elementárne, ako napríklad primárna vizuálna kôra, ktorá odpovedá na jednoduché podnety ako sú línie, orientácia atď. „Pozdejšie" úrovne spracovávania, ako tie pozdĺž ventrálneho (= paleokortikálneho) evolučného temporálneho prúdu, kombinujú jednotlivé črty stimulov, ako napríklad neuróny ktoré odpovedajú na komplexné podnety ako sú tváre. Evolučná analýza kôrovej cytoarchitektoniky poukazuje na potrebu reinterpretácie tohto pohľadu. Odpoveď na mnohopočetné črty môže byť tým najprimitívnejším spôsobom kortikálnej reprezentácie. (Tucker, 1991, s.100).

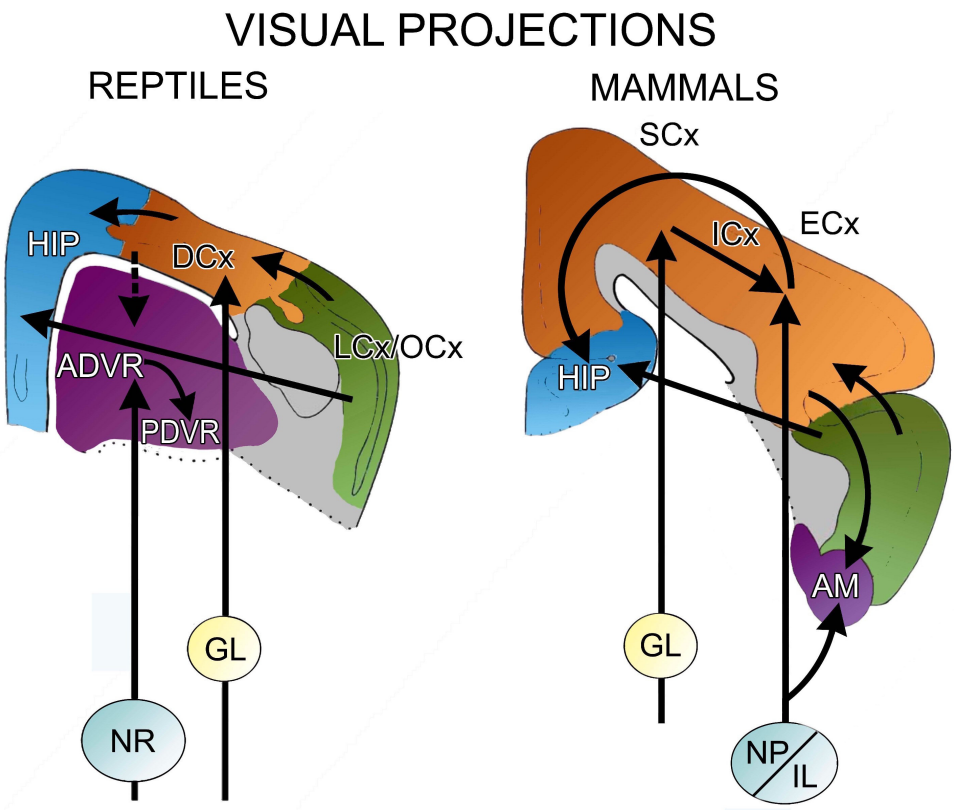
Podľa Aboitiza et al. (2002) je súhlasne dorzálny kortex plazov a jeho vtáčí ekvivalent („Wulst", nidopalium) homológny so striatickou, teda primárnou zrakovou kôrou a so somatosenzorickou kôrou cicavcov. Presnejšie, vizuálne projekcie zo sietnice k talamickému dorzo-laterálnemu jadru (tzv. talamofugálna cesta) končia v posteriórnom dorzálnom kortexe/nidopaliu plazov a v striatickom kortexe cicavcov. Navyše, somatosenzorické spinotalamické dráhy a dráhy od zadných povrazcov cez mediálne lemnisky projikujú do anteriórneho dorzálneho kortexu/nidopalia plazov a do somatosenzorickej kôry cicavcov.

Okrem už spomenutej talamofugálnej dráhy jestvuje i tektofugálna zraková dráha (porovnaj Maršala, 1985), ktorá začína v retine a projikuje do mezencefalického zrakového tekta a do colliculus superior. Odtiaľ u plazov a vtákov pokračuje dráha k talamickému nucleus rotundus a u cicavcov k pulvinaru, a odtiaľ do hemisfér. V telencefale končí tektofugálna zraková dráha u plazov a vtákov v tzv. ADVR (reptilian anterior dorsal ventricular ridge)[156], u cicavcov v extrastriatálnej zrakovej kôre (podľa Goodale et al., 2004 zásobuje hlavne dorzálny prúd). Okrem toho sluchová dráha sa končí vo ventromediálnom ADVR plazov a u cicavcov v sluchovej kôre. Táto podobnosť podporuje koncept homológie medzi DVR plazov a vizuálnou extrastriatálnou a sluchovou kôrou cicavcov.

Navyše, opierajúc sa o podobnosti vnútorných spojov, bolo navrhnuté (Aboitiz et al. 2002), že vtáčie ektostriatum (časť neostriata) zodpovedá v cicavčej extrastriatálnej kôre IV. vrstve, zvyšok neostriata II.-III. vrstve, a archistriatum V.-VI. vrstve. Rovnako ektostriatum vtákov aj IV. vrstva izokortexu prijímajú talamické afferentné dráhy; a tieto štrutkúry projikujú do ďalších častí vtáčieho neostriata a do vrstiev II.-III. cicavčieho izokortexu, ktoré zasa projikujú do archistriata vtákov a do vrstiev V.-VI. cicavcov. Zhrnujúc túto hypotézu, zdá sa že cicavčí izokortex, (a aj zraková kôra) (súhlasne s predstavou Tuckera 1991) má dvojitý pôvod; jednak z dorzálneho kortexu plazov ktorý zodpovedá primárnej (striatickej) zrakovej kôre a somatosenzorickej kôre, a jednak zo štruktúr homológnych k DVR plazov, korešpondujúcich sluchovej kôre a extrastriatálnej kôre (asociovanej s tektofugálnou dráhou) (Aboitiz et al., 2002)

Názor teda podporuje Tuckerovu (1991) tézu o tom že primárna zraková kôra nie je primitívnejšou, hoci je určená na čiastkové spracovávanie informácií, ale vyjadruje charakter ktorý zdieľa so somatosenzorickou kôrou, zatiaľčo extrastriatická kôra má evolučný vzťah ku sluchovej. Ako vieme, u človeka viac ako 90% projekcií do kôry prichádza talamofugálnou dráhou, a teda do primárnej senzorickej kôry, a je črtou ktorá nás spája s ostatnými cicavcami.

[156] Posteriórna časť DVR (PDVR, „reptilian posterior dorsal ventricular ridge") má vzťah k cicavčiemu amygdalárnemu systému a prijíma projekcie s ADVR



Obr. 133 Obrázok sumarizujúci niektoré zrakové dráhy u cicavcov a plazov. Zrakové dráhy začínajú v sietnici a projikujú dvoma odlišnými dráhami: talamofugálnou alebo lemniskálnou (LEM, TAF), ktorá smeruje do dorzálneho laterálneho kolienkovitého jadra (GL) a odtiaľ do dozálnej kôry (DCx) u plazov a do primárnej či striatickej kôry (SCx) u cicavcov. Druhá zraková dráha je mezencefalická, alebo tektofugálna (MES, TEF), a projikuje zo seitnice do mezencefalického zrakového tekta (horných kollikulov). U plazov táto cesta sa potom prepája synapsiou v talamickom nucleus rotundus (NR) a odtiaľ projikuje do plazieho ADVR (anterior dorsal ventricular ridge). U cicavcov táto dráha projikuje do pulvinaru (NP) a do extrastriatickej kôry (ESt). Existuje spor, či NR a NP môžu byť považované za homológne. Ďalšie dve dôležité senzorické dráhy (nevyznačené) sú somatosenzorická a sluchová dráha. U cicavcov i plazov somatosenzorický systém zahŕňa lemniskálnu komponentu (spinotalamickú dráhu a dráhy zadných povrazcov), ktoré sa neprepájajú v mezencefalických kolikuloch kým dôjdu do talamu. Tieto dráhy končia v plazom dorzálnom kortexe a v cicavčej somatosenzorickej kôre. Na druhej strane, sluchová dráha je „mezencefalická“ alebo „kolikulárna“ a prepája sa u plazov v torus smicircularis alebo u cicavcov v colliculus inferior skôr než dosiahne talamus. Sluchová dráha končí u plazov v ADVR a u cicavcov v sluchovej kôre. (Prevzaté z Aboitiz et al., 2002).

V súhlase s touto predstavou klasifikoval Butler (1994, in: Aboitiza et al., 2002) dorzálne talamické jadrá ako buď lemnotalamické alebo kollotalamické. Lemnotalamické jadrá prijímajú projekcie z lemniskových systémov ktoré sa v kollikuloch (hrbolčekoch) mezencefala neprepájajú, ako je to u zrakovej talamofugálnej dráhy (ktorá sa prepája na corpus genniculatum laterale) alebo u somatosenzorických - spinotalamických dráh a dráh zadných povrazcov. Kollotalamické jadrá prijímajú senzorický vstup z hrbolčekov mezencefala (ako je to u tektofugálnej a sluchovej dráhy). Lemnotalamické jadrá projikujú do dorzálneho kortexu plazov a vtákov a do viac mediálnych/dorzálnych častí cicavčieho izokortexu (striatická, teda primáran zraková kôra a somatosenzorická kôra), zatiaľ čo kollotalamické jadrá projikujú do ADVR plazov a vtákov a do viac laterálnych/ventrálnych častí cicavčieho izokortexu (extrastriatálna a sluchová kôra).

4.2.6.6 „Neuroestetika“ – umenie a neurovedy

Výskumy v súvislosti s umeleckou tvorbou možno tématicky rozdeliť do dvoch skupín:

1. výskumy estetického vnímania (uvedené budú teraz)
2. výskumy kreatívnej tvorby (uvedené boli sčasti v kapitole o kreativite)

V oboch prípadoch máme k dispozícii v posledných rokoch rastúci počet informácií vďaka novým vyšetrovacím metódam. Práve kvôli týmto metódam sa venujem fenoménu kreativity z hľadiska neurovied čiastočne i v tejto kapitole.

„Guimón (2004, s.92) uvádza názor Meltzera (1988)[157] podľa ktorého krása sveta vyvoláva u dieťaťa *„estetický šok“*, ktorý mu odhaľuje veľmi intenzívne emócie lásky a strachu v *„estetickom konflikte“*, nútiac dieťa k snahe o porozumenie povahy objektov ktoré tieto emócie vyvolávajú. Ak sa dieťa cíti týmto šokom zaplavené, bude sa snažiť prostriedkami vypudenia redukovať tieto objekty na parciálne „relatívne anti-estetické“, ktoré bude môcť emočne kontrolovať. Schizoidne-paranoidná pozícia (v zmysle M. Kleinovej) by tak bola predovšetkým obranou proti estetickému šoku. Schaverienová (2000) upozorňuje na kontroverznú tému estetického vnímania v terapeutových reflexiách nad klientovou prácou. V minulosti bol podľa nej estetický aspekt pacientských prác irelevantný. V súčasnosti však narastá uznanie dôležitosti estetického účinku v explorácii prenosu a protiprenosu. Príkladom môže byť odpor terapeuta voči detailne zobrazenému „portrétu“ rany (Schaverien, 2000).

Hoci nejestvuje konsenzus v tom, ako definovať umenie, jeho povaha pritiahla záujem kognitívnych neurovedcov, ktorí začali skúmať na poli nazvanom *„neuroestetika“* (Freedberg & Gallese, 2007). Freedberg a Gallese (2007) a Ioneová (2003)[158] prinášajú prehľad významných prác od začiatku 90. rokov, ktoré sa venujú umeniu z pohľadu. V literatúre sa možno na niekoľkých miestach stretnúť so Zekiho myšlienkou (Zeki, 1999, s.10 [8]), že *„umelci sú neurológovia ktorí študujú mozog technikami sebe vlastnými“* (Ione, 2003; Lusebrink, 2004). Ioneová porovnáva tri práce a oceňuje Livingstonovej (2002 [12]) prístup, keď automaticky neprijíma axiomatický predpklad, že „umenie je o spiritualite“ – názor - ktorý podľa nej limituje Zekiho prácu [8]. Livingstonová sa striktne sústredí na percepčné fenomény a nezachádza do politických, religióznych či filozofických obsahov krásneho umenia, ktoré vo svojej knihe prezentuje v podobe 149 ilustrácií (Barris, 2005). Solsoeho práca (1994 [2]) sa naproti tomu viac zaoberá umením vo vzťahu ku kultúre, histórii a kognícii (Ione, 2003).

---

[157] Meltzer, D. & Williams, M. (1988) *The Apprehension of Beauty*. The Clunie Press.

[158] Referencie podľa Freedberga a Galleseho (2007) [1,3,8, 10-13], Ioneovej (2003) [2,8,12], a výsledkov hľadania na internete [4-7,9]:

1. McManus, I. et al. (1993) The aesthetics of composition: a study Mondrian. *Empiric. Stud. Arts* 11, 83-94
2. Solso, R.L. (1994) *Cognition and the Visual Arts.* Cambridge, MA: A Bradford Book
3. Solso, R.L. (1996) *Congnition and the Visual Arts*. MIT Press
4. Gregory, R.L. (1997) *Eye & Brain*. Princeton University Press.
5. Goldstein E.B. (1999) *Sensation & Perception (5th edition).* Brooks/Cole.
6. Farah, M. (2000) *The Cognitive Neuroscience of Vision*. Blackwell.
7. Palmer S.E. (1999) *Visual Science: From Photons to Phenomenology*. MIT Press
8. Zeki, S. (1999) *Inner Visions: An Exploration of Art and the Brain.* Oxford University Press.
9. Yantis S. (ed.) (2000) *Visual Perception: Essential Readings*. Psychology Press.
10. Ramachandran , V.S. (1999) The science of art: a neurological theory of aestehtic experience. *J. Conscious. Stud*. 6, 6-7
11. Zeki, S.. (2002) Neural concept formation and art: Dante, Michalengelo, Wagner. *J. Conscious. Stud*. 9, 53-76
12. Livingston, M. (2002) *Vision and Art: The Biology of Seeing.* New York, Harry N. Abrams, 208s.
13. Locher, P.J. (2006) New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. Baywood Publishing Company

Cela-Conde et al. (2004) upozorňujú, že absencia presnej definície „estetického vnemu“ značne komplikuje výskum na tomto poli. Odkazujúc na prácu Baumgartena z r.1735[159] vysvetľujú že koncept estetiky ako perceptívnej skúsenosti s krásnom pochádza z 18. storočia. Vzťahy medzi krásnom, umením a estetikou sú však komplexné. Na príklade diel avant-gardy upozorňujú, že tieto diela vo verejnosti len zriedka sa spájajú s estetickým zážitkom. Navyše pevné puto medzi umením a krásnom má svojich odporcov, ktorí odmietajú krásno ako základnú komponentu umenia a hľadajú i iné ako hedonistické potešenie (Collingwood, 1938)[160]. Napriek tomu Cela-Conde et al. konštatujú že ľudia navštevujú galérie, čítajú poéziu, a citujú už spomínanú Zekiho (1999) prácu, podľa ktorej, ľudské bytosti zdá sa že zdieľajú „spoločného menovateľa“ ktorý je podkladom umeleckej skúsenosti. Vychádzajú z údajov o evolúcii ľudského rodu, a opierajúc sa o Appenzellerovu prácu (1998)[161], Bednarikovu prácu (1997)[162] a ďalšie, poukazujú na evolučnú „explóziu umenia“ a predpokladajú, že „vnímanie krásna“ („estetika“) by mohlo byť interpretované ako posledný krok v evolúcii kognitívnej kapacity rodu *Homo*.

Výsledky štúdií s použitím neurozobrazovacích a elektrofyziologicých metód

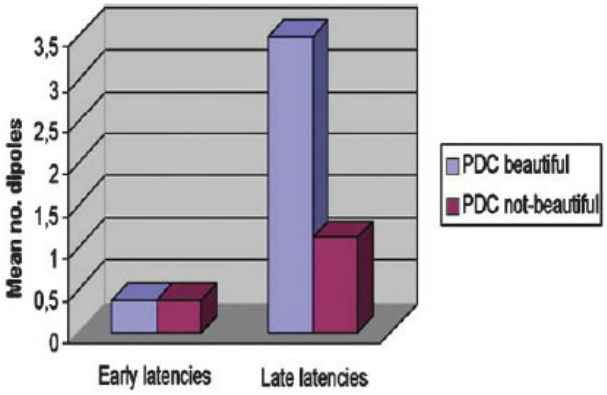
Smith (2005) z Univezity v Birmingame vyjadruje názor, že ak je estetickosť ľuďom univerzálne vlastná, potom musí mať neurobiologický podklad. Upozorňuje však, že estetická odpoveď sa objavuje pod prahom vedomia a do vedomia sa dostáva už len pocit pôžitku. Epstein (2004) v zásade súhlasí a upozorňuje že vedecká teória umenia by mala vychádzať priamo z vedeckej teórie vedomia. Odkazuje na názory Willama Jamesa podľa ktorého má vedomie dve komponenty – jadro a perifériu, a tieto názory sú v súlade s názorom Marcela Prousta, podľa ktorého je úlohou umenia evokovať asociatívnu sieť uloženú v hĺbke v mysli pozorovateľa nepriamo, a to použitím starostlivého výberu senzorických vnemov na povrchu ktoré usmerňujú myšlienkový tok.

Rôzni autori sa pokúšajú o bližšiu neuroanatomickú identifikáciu štruktúr zúčastnených na estetickom vnímaní pomocou fMRI a rôzne manipulovanej experimentálnej situácie. Kawabata a Zeki (2004) uvádzajú že na rôzne kategórie malieb (portrét, krajina, zátišie, abstraktná maľba) reagujú odlišné a špecializované zrakové oblasti mozgu, napriek tomu orbito-frontálny kortex a tiež motorický kortex sú odlišne aktivované podľa tohto či ide o podnet hodnotený ako pekný alebo škaredý, nezávisle na kategórii maľby. Vartanian a Goel (2004) z Toronta použili na tento účel predlohy abstraktnej a názornej maľby a fMRI. Zistili, že aktivita v pravom ncl. caudatus poklesla s poklesom preferencie, a naopak že aktivita v okcipitálnych závitoch bilaterálne, ľavom sulcus cinguli a gyri fusiformes bilaterálne stúpla so vzostupom preferencie. Podľa autorov Jacobsen et al. (2006) je estetický úsudok spojený s aktivitou vo frontomediánnom kortexe (BA 9/10), prefrontálnom kortexe bilaterálne (BA 45/47), zadnom cingule , ľavom temporálnom póle a temporoparietálnej junkcii, pričom časť týchto štruktúr tvorí súčasť neuronálnej siete pre morálny a sociálny úsudok a je vo vzťahu k posudzovaniu symetrie. Ako uviedol prof. Höschl celkom nedávno v plenárnej prednáške otvárajúcej výročnú 50. konferenciu v Jeseníkoch: „Mozek je stroj na kauzalitu (oproti nahodilosti), symetrii (oproti asymetrii), konsonanci (oproti disonanci), harmonii (oproti disharmonii), libosti (oproti nelibosti) a rytmus a synchronizaci (oproti dysrytmii a chaosu). Prožitek krásy je utvářen oscilacemi kolem rovnováh, například mírnou asymetrií.... Vizuálně navozovaná krása aktivuje oproti ošklivosti či neutrálnímu objektu odlišné mozkové oblasti, zejména medio-orbitofrontální kůru, parietální lalok vlevo, přední cingulum a motorickou

[159] Baumgarten, A. (1735) Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus (Grunert, Halle, Nemecko), nové vydanioe (1983) (Meiner, Hamburg). (in: Cela-Conde C.J. et al., 2004)
[160] Collingwood, R.G. (1938): *The principles of art*. Oxford, Oxford University Press.
[161] Appenzeller, T. (1998) *Science* 282, 1451-1454. (in: Cela-Conde C.J. et al., 2004)
[162] Bednarik, R. G. (1997) *Hum. Evol.* 12, 147-168. (in: Cela-Conde C.J. et al., 2004)

kůru....“ (Höschl, Španiel, 2008). Ako rozdielne sú výsledky rôznych autorov si nemožno nevšimnúť.

Vo svojej práci kritizujú Cela-Conde et al. (2004) názor Zekiho a Mariniovej[163], podľa ktorých „spracúvajúci systém je ten istý ako percepčný“, pretože títo autori podľa nich nevzali do úvahy estetickú premennú. Sústredili sa na úlohu prefrontálneho kortexu ako „percepčne-akčného modemu“ ktorý sa zúčastňuje na plánovaní činnosti, pracovnej pamäti, v rozhodovaní, vizuospaciálnej pracovnej pamäti atď. Pomocou magnetoencefalografie (MEG) a magnetickej rezonancie (MRI) na vzorke ôsmich, v priemere 20 ročných študentiek, neurobiológie, všetko praváčiek, s použitím výtvarných diel rôznych období a tiež obrazov krajín, artefaktov atď., sa im podarilo identifikovať v prefrontálnej kôre oblasť, ktorá je asociovaná so subjektívnym pojmom probanda toho, čo je „krásne“ („beautiful“) ako parametra estetického zážitku. Práci predchádzala sémantická analýza pojmov „krásny“, „príjemný“, originálny“, a „zaujímavý“[164] s preukázaním všeobecného (spoločného) faktora vztiahnutého k dimenzii „krásny“, ktorý vysvetľoval 54% celkovej variancie pojmu. Hoci cingulárny kortex bol aktivovaný v oboch prípadoch „krásne“ aj „nie krásne“ (dielo), podľa autorov pravdepodobne ako výsledok rozhodovacích procesov, dorzolaterálny prefrontálny kortex bol selektívne aktivovaný stimulmi považovanými za „krásne“. Aktivita v prefrontálnej kôre je spojená s estetickým úsudkom počas 400-900ms latencie v oboch, „estetickom“ a „neestetickom“ prípade, avšak aktivita je v „estetickom“ prípade vyššia v ľavej hemisfére.



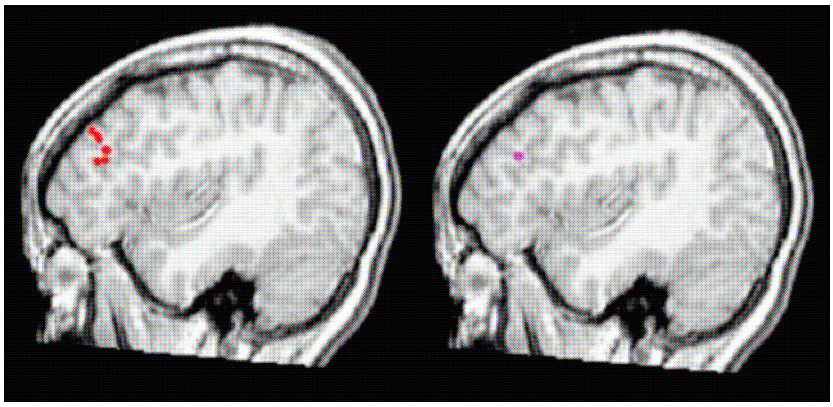
Obr. 137 Aktivity nad dorzolaterálnym prefrontálnym kortexom. Vľavo včasné odpovede (100-400ms), vpravo neskoré (400-1000ms). Ľavé stĺpce (modrou) pre „krásny“, pravé (fialovou) pre „nie- krásny“ podnet. (Cela-Conde et al., 2004)

Usudzujú, že ich výsledky podporujú hypotézu, že fylogentetická zmena v prefrontálnej kôre mohla sprostredkovať objavenie sa dekoratívneho a umeleckého aspektu u moderného človeka, a parciálne aj u človeka neandertálskeho. Domnievajú sa že estetický úsudok je viazaný na dominantnú hemisféru, podobne ako reč, a že ich evolučná cesta by sa mohla začínať u *Homo habilis*. Na otázku či teda identifikovali „centrum pre estetické vnímanie v mozgu“ v zmysle najvyššieho centra, ktoré spracúva všetky senzorické vstupy, odpovedajú že pre takúto organizáciu vizuálneho systému chýbajú dôkazy. Prefrontálny dorzolaterálny „uzol“ by ale mohol byť časťou neurálnej siete, ktorá je vnútorne spätá s vedomým

[163] Zeki, S., Marini, L. (1998): Three cortical stages of colour processing in the human brain. *Brain*, 121, s.1669-1885 Prístupné na adrese: http://brain.oxfordjournals.org/cgi/reprint/121/9/1669

[164] Marty, G., Cela-Conde, C. J., Munar, E., Rosselló, J., Roca, M. & Escudero, J. T. (2003) Psicothema 14, 478-483. (in: Cela-Conde C.J. et al., 2004)

estetickým vnímaním. Takisto sa prikláňajú k opodstatnenosti teórie viacstupňovej integrácie (Cela-Conde et al., 2004).



Obr. 138 Vľavo aktivita v dorozolaterálnom prefrontálnom kortexe pri hodnotení „krásny“, vpravo pre „nie krásny“ (Cela-Conde et al., 2004).

Výsledky neurozobrazovacích štúdií významne dopĺňajú elektrofyziologické štúdie, podľa ktorých je frontocentrálna negativita spojená s neestetickými súdmi, a lateralizovaná pozdná pozitivita s estetickými. Höfel a Jacobsen (2007) na základe výskumu evokovaných potenciálov zistili, že zatiaľ čo analýza symetrie, už skôr dávaná do súvislosti s estetickým úsudkom, sa objavuje spontánne, estetický úsudok vyžaduje zámer a spontánne sa neobjavuje. Estetická kontemplácia je spojená s lateralizovanou pozdnou pozitivitou, a estetické usudzovanie dodatočne s včasnou frontocentrálnou negativitou (Höfel, Jacobsen, 2007).

Vplyv motivačných faktorov a úloha limbického systému

Už v stati o kreativite bolo naznačené, že dopamínergická aktivita v limbickom systéme, navodená napríklad hĺbkovou mozgovou stimuláciou v blízkosti ncl. accumbens môže zvyšovať kreativitu (Gabriels et al., 2003), a takisto vieme, že u jednej pacientky manipulácia s hĺbkovou mozgovou stimuláciou v oblasti ncl. subthalamicus vľavo môže striedavo tlmiť nielen kreativitu, ale i estetické ohodnocovanie. Aharon et al. (2001) skúmali na vzorke heterosexuálnych mužov ktorým ukazovali tváre pekných mužov a žien vzťach medzi okruhom odmeny a okruhom pre estetický úsudok, a zistili, že pasívne sledovanie pekných ženských tvárí je sprevádzané aktivitou ncl. accumbens, avšak okruh odmeny podľa nich nezahŕňa estetický úsudok.

Sumárne teda možno konštatovať, že sa v štúdiách venovaných estetickému úsudku nepodarilo identifikovať jednoznačne „nevedomé“ anatomické komponenty. Hoci analýza výtvarného diela môže byť sprevádzaná spontánnou kognitívnou aktivitou mozgu, akou je analýza symetrie, samotný estetický úsudok nadväzuje na akt vedomej kontemplácie spojenej s aktivitou dorzolaterálneho kortexu dominantnej hemisféry. A hoci zraková analýza výtvarných diel je spojená s aktivitou v mnohých častiach mozgu, estetický úsudok ako taký nie je púhym potešením, pretože nie je viazaný na okruh odmeny.

„Empatická“ hypotéza zrkadlových buniek ((Freedberg & Gallese, 2007)

Azda najpozoruhodnejšou je práca už spomínanej dvojice - Davida Freedberga, historika umenia z *Department of Art History and Acheology* z Kolumbijskej univerzity a Vittoria Galleseho z oddelenia neurovied Univerzity v Parme, ktorá dominujúcemu zameraniu neurovied na úlohu estetického úsudku čoby kognitívnej aktivite snaží konkurovať hypotézou opierajúcou sa o vplyv zrakového vnímania na emócie („e-motion“ od slova „motion“ - pohyb, pohnúť, duševné „hnutie“) prostredníctvom tzv. zrkadlových buniek. Ich

prácu sa pokúsim priblížiť podrobnejšie, a len poznamenám, že sa títo autori pokúsili o obdobnú prácu v oblasti hudobného umenia.

Títo autori upozorňujú, že väčšina dejín umenia a umeleckej kritiky 20. storočia ignorovala dôkazy o emočných odpovediach a privilegovala v estetike prístup čiste kognitívny a „oddelený od tela“, na základe toho že emócie sú vo všeobecnosti kontextuálne a nie je možné ich klasifikovať (s.199). Ako príklady uvádzajú Gombrichovu prácu *Art and illusion* zo 60. rokov, venovanú „psychológii obrazovej reprezentácie“, pričom však prakticky vôbec sa nevenovala emočným a empatickým odpovediam na umenie. Do dnešných čias emócie takmer úplne vypadli z poľa estetiky (s.199). Ďalej ilustrujú tento vývoj Collingwoodovým[165] názorom, ktorý, následujúc podľa nich Kanta, veril že umenie by malo byť oddelené od emočného a od ríše fyzických a spontánnych odpovedí. Nelson Goodman zasa zdôrazňoval že „v estetickom zážitku emócie fungujú čiste kognitívne“. Takisto Clement Greenberg bol oddaný kognitívnemu posudzovaniu percepcie obrazu. V dôraze na výlučne historické, kultúrne a sociálne faktory, „nové dejiny umenia“ 70. rokov takisto zostali voči možnostiam prekognitívnych úrovní odpovedí nápadne rezistentné (Freedberg & Gallese, 2007, s.1999). To, na čom stavajú títo dvaja autori svoj prístup je práve oblasť emócií, konkrétne *empatia*. Podľa nich na dôležitosť empatie pre estetiku prvý krát upozornil Robert Vischer v r. 1873[166] (s.198). Pod pojmom *„Einfühlung“* (vcítenie), mal na mysli fyzické odpovede vznikajúce na podklade pozorovania malieb. Pokračujúc v jeho myšlienkach, rozvíjal Heinrich Wölfflin (1886)[167] predstavu o tom, ako môže pozorovanie špecifických architektonických foriem zapájať zároveň telesné odpovede pozorovateľa. Aby Wargurg (1893)[168] písal o *„Pathosformel“* ktorým vonkajšie formy pohybu v diele odhaľovali skryté emócie zainteresovanej osoby. Všetci títo a ďalší autori (Bernard Berenson, Theodor Lipps) verili, že pocity fyzickej zaangažovanosti v diele nielen vyvolávali dojem imitácie ***pohybu***, ale takisto divákovu emočnú odpoveď na ňu (Freedberg & Gallese, 2007, s.198).



Obr. 134 Michelangelo. *Otrok menom Atlas.* Florencia, Akadémia. Okolo r. 1520-1523.

[165] Collingwood, R.G. (1995): *The principles of art.* Clarendon Press.
[166] Vischer, R. (1873): Über das optische Formgefühl: ein Beiträg zur Ästhetik, Credner (in: Freedberg &Gallese, 2007)
[167] Wölfflin, H. (1886): Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, Berlin (in: Freedberg &Gallese, 2007)
[168] Warburg, A. (1999): The Renewal of Pagan Antiquity (Britt, D., transl.; Foster, K.W., introduction), The Getty Research Institute (in: Freedberg &Gallese, 2007)

Viac alebo menej explicitne sa títo autori opierajú vo svojej „empatickej koncepcii“ práve o pohyb, a jeho stvárnenie či jeho účinok. Ich koncept sa vzťahuje výlučne k vizuálnemu aspektu výtvarných diel. Empatiu vysvetľujú najprv v jej telesnej forme na príkladoch Michelangelových sôch väzňov usilujúcich o vyslobodenie sa z kameňa, ktoré evokujú identické telesné prežívanie a napínanie svalov u pozorovateľa. Navyše, telesná empatia sa ľahko mení v pocit empatie emočných dôsledkov, pre ťažko mutilované telá, ako je to vidieť na sérii Goyových prác *Los desastres de la guerra*. Ich koncept sa vzťahuje rovnako k figurálnym dielam, ako i architektonickým formám či abstraktným dielam, ako sú práce Jasona Pollocka (s.197). Sústredia sa na dve komponenty estetického zážitku ktoré sa zúčastňujú na kontemplácii vizuálnych výtvarných diel (ako i iných obrazov, ktoré nemusia jednoznačne tu spadať) (s.199): 1. prvou je vzťah medzi *„vteleným“* (embodied) *empatickým pocitom* u pozorovateľa a *reprezentačným obsahom* v zmysle: a) činnosti a intencie, b) objektov, c) emócií a pocitov vyobrazených v maľbe či plastike; 2. druhou komponentou je vzťah medzi *„vteleným“ empatickým pocitom* u pozorovateľa a kvalitou diela, v zmysle viditeľných *stôp* umelcových tvorivých gest, jednoducho „stôp umelcových rúk“.

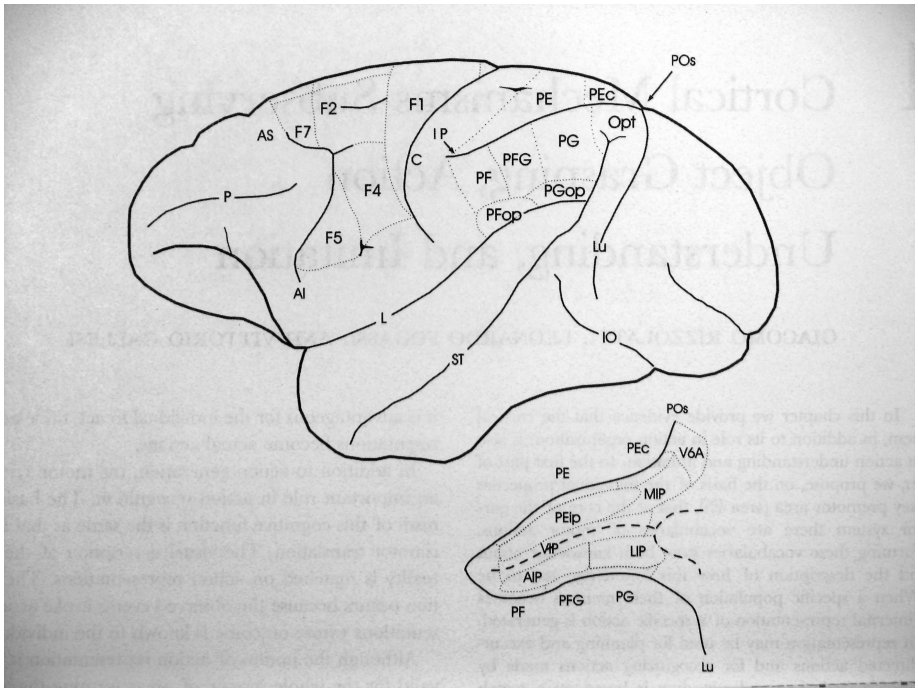


Obr. 135 Lucio Fontana. Concetto spaziale „Atteza“ („Čakanie“), 1960. Plátno. Londýn, Tate Gallery,

Ako už bolo naznačené, centrálnym v ich konecepte je objav zrkadlových buniek. Ich objav predstavuje významný pokrok v chápaní motorického systému. Sú to bunky, ktoré pália aj keď pokusná opica vykonáva nejakú činnosť, a rovnako aj keď ju iba sleduje (teda zrkadlia činnosť). Zrkadlové bunky boli objavené prvý krát u makakov v rostrálnej časti ventrálneho premotorického kortexu, označovaného podľa autorov Matelli, Luppino a Rizzolatti (1985) ako F5, ktorá je súčasťou frontálnych agranulárnych oblastí (F1-F7) (Rizzolatti et al., 2004, s.428; Buccino, 2006, s. 56). Novšie boli objavené aj v rostrálnej časti spodného parietálneho lobulu (Rizzolatti et al, 2004, s.431).

Zo štúdií vyplynulo, že oblasť F5 sa zúčastňuje na kontrole pohybov ruky. Zistilo sa tiež, že aktivita jednotlivých buniek skôr zodpovedá činnosti, alebo nejakej jej časti, ako pohybu ako takému. Ak sa teda použila na ich klasifikáciu činnosť, za ktorú zodpovedajú, mohli by sa rozdeliť na skupiny ako: „uchopenie rukou a ústami“, „uchopenie rukou“, „držanie“, „trhanie“, „maniupulovanie“. V každej triede asi 80% neurónov kóduje špecifický typ tvaru ruky, ako napríklad precízny úchop, úchop celou rukou, jedným prstom. Niektoré bunky reagujú počas celej činnosti, niektoré reagujú na podnet, niektoré sú aktívne počas otvárania prstov, iné počas zatvárania (Rizzolatti et al., 2004, s.428). Rizzolatti et al. (2004) sa preto domnievajú, že area F5 obsahuje „slovník“ reprezentácií činností. Je zložený teda z akýchsi „slov“, z ktorých niektoré zodpovedajú celkovému cieľu (úchop, držanie, trhanie),

iné spôsob, a ešte ďalšie majú vzťah k temporálnej (časovej) segmentácii činnosti. Ako ďalej uvádzajú Rizzolatti et al. (2004), všetky bunky F5 zdieľajú tieto motorické vlastnosti. Oblasť F5 u makakov je homológom ľudskej Brodmannovej arey 44 (Buccion, 2006) a novšie bolo preukázané, že zrkadlové bunky sa nachádzajú i v mozgu človeka. Pomocou zobrazovacích metód (fMRI) bolo dokonca zistené, že systém zrkadlových neurónov (mirror neuron system, MNS) u človeka je komplexný a vzťahuje sa nielen k ruke, ale takisto nohe a ústam, a má somatotopickú organizáciu (na princípe homuncula) (Freedberg & Gallese, 2007, s.200, Rizzolatti et al., 2004, s.435-436). Aktivita arey 44 je spojená s úchopom ruky, aktivita arey 6 s pažou, siahaním, a jej dorzálnej časti s pohybom nohy. Jestvuje dokonca dôvodné podozrenie, že vzhľadom na homológiu medzi areou 44 a F5 je práve zrkadlový systém v pozadí evolúcie jazyka.



Obr. 136 Laterálny pohľad na mozgovú kôru makaka s vyznačenými frontálnymi a parietálnymi oblasťami. Nižší obrázok znázorňuje nerozbalené oblasti lokalizované v intraparietálnom sulkuse. Frotnálne agranulárne kôrové oblasti (F1-F7) sú klasifikované podľa Matelli, Luppino, a Rizzolatti (1985). Oblasti parietálnej konvexity sú klasifikované podľa Von Bonnin a Bailey (1947) a Pandya a Seltzer (1982). (prevzaté z: Rizzolatti et al., 2004).

Pre Freedbergovu a Galleseho (2007, s.200) argumentáciu sú dôležité aj nasledujúce zistenia. Umiltà et al. (2001) (in: Rizzolatti et al., 2004; Buccino et al. 2006) preukázal, že zrkadlové bunky odpovedajú aj vtedy, keď finálna časť činnosti bola zakrytá. Okrem toho bolo zistené, že dokonca i pozorovanie statického obrazu činnosti vedie k simulácii činnosti v mozgu pozorovateľa (Freedberg & Gallese, 2007, s.200). Je rozumné podľa týchto autorov sa domnievať, že obdobné procesy motorickej simulácie môžu byť navodené aj pozorovaním inak nehybných umeleckých diel.

Pre vysvetlenie bodu b), teda vo vzťahu empatickej reakcie na objekt je dôležitý objav „kanonických neurónov“ v premotorickom kortexe makaka (Freedberg & Gallese, 2007, s.200). Ako už bolo spomenuté, všetky bunky arey F5 zdieľajú v zásade spoločné motorické vlastnosti, hoci špecializované. Bolo však zistené, že bunky F5 reagujú aj na objekty (Rizzolatti, 2007, s.429). Dokonca, jeden neurón súčasne kóduje exekúciu motorického aktu a tiež odpovedá na vizuálny stimul, ktorý ho spúšťa, a to aj v neprítomnosti pohybu

(Freedberg & Gallese, 2007, s.200). V jednom pokuse, ktorý previedli Murata et al. (1997, in: Rizzolatti et al. 2004, s.429), polovica neurónov odpovedala na prezentáciu trojdimenzionálnych objektov, a dve tretiny z nich vykazovali selektivitu k špecifickým objektom či skupine objektov. Striktná kongruencia medzi vizuálnou a motorickou selektivitou bola objavená vo väčšine neurónov (tamtiež)[169]. Kongruentne s nálezmi kanonických buniek v mozgu makakov, bolo zobrazovacími metódami u ľudí preukázané, že pozorovanie manipulovateľných objektov akými sú nástroje, ovocie, zelenina, šaty, a dokonca aj pohlavné orgány, vedie k aktivácii ventrálneho premotorického kortexu (Freedberg & Gallese, 2007, s.200). To, ako bude s objektmi manipulované, tvorí podstatnú časť ich reprezentačného obsahu (tamtiež). Tieto zistenia poukazujú na to, že mechanizmus motorickej simulácie spojený s emočnou odozvou na ňu, sa zdá byť kľúčovou komponentou estetického zážitku objektov v umeleckých dielach.

K bodu c), t.j. vzťahu „vteleného pocitu“ a emócií, argumentujú Freedberg a Gallese (2007, s.201) zisteniami Dimberga (1982), podľa ktorých elektromyograficky detekované odpovede v tvárovom svalstve pozorovateľa sú kongruentné s tými u pozorovaného. Upozorňujú však na Adolphsove (2000) zistenie, že integrita senzomotorického systému je v rozpoznávaní emócií vyjadrovaných druhými kľúčová, pretože podporuje rekonštrukciu predstavy toho ktorého emočného stavu. Ďalej sa opierajú o názory Antonia Damasio, ktorí ukázali, že pocity – definované ako vedomé koreláty emócií – sa vzťahujú k neurálnym mapám telesného stavu. Jeho „ako keby telesná slučka“ („as-if body loop“) označuje spôsoby ktorými rôzne oblasti mozgu reagujú, tak, akoby subjekt sám podstupoval činnosti a emócie ktoré pozoruje u druhého. Preto takisto podľa nich Damasio (1994) navrhol, že pri sledovaní obrazov ktoré vyvolávajú silné odpovede, ako napr. strach, je telo obídené (väčšinou neutečieme, hoci môžme) a mozog v „simulačnom mode“ reprodukuje somatické stavy videné či nejako implikované obrazom či skulptúrou (Damasio 1999, in: Freedberg & Gallese, 2007, s.201). Keď vidíme časť tela iného keď je hladená, alebo sa jej niečo/niekto dotýka, naše somatosenzorické kôry sú aktivované akoby naše vlastné telo bolo vystavené taktilnej stimulácii (tamtiež).

Okrem vzťahu „vteleného“, či simulovaného pocitu empatie a reprezentačného obsahu vo forme činnosti, objektu alebo vyjadrenej emócie, pokúšajú sa autori Freedberg a Gallese (2007) objasniť ešte jednu dôležitú komponentu estetického zážitku – „rukopis“. Bez ohľadu na to, či ide o diela figurálne či abstraktné, na našom pocite sa silne podieľa aj to ako umelec zaobchádza s médiom. Tento aspekt, oddelene od akejkoľvek mimetickej (imitačnej) polohy tvorby, sa priamo vzťahuje k tomu, čo je implicitné v estetickom geste, či pohybe. Autori predpokladajú, že stopy na maľbách či plastikách sú podľa nich viditeľnými znakmi cielených pohybov, ktoré preto môžu v mozgu aktivovať relevantné motorické oblasti. Napriek tomu, že autori konštatujú absenciu publikovaných výskumov na túto tému, sú presvedčení že výskum zrkadlových buniek ponúka dostatočné empirické potvrdenie ich predpokladu (Freedberg & Gallese 2007, s.202). Niekoľko štúdií však predsa len naznačuje, že motorická simulácia môže byť navodená pozorovaním aj statických grafických artefaktov, ako napríklad písmeno či ťah. S použitím fMRI Longcamp et al. (2005) preukázali, že vizuálna prezentácia písmena aktivovala časť ľavej premotorickej kôry, ktorá bola tiež aktivovaná pri písaní. Táto dvojitá reprezentácia bola navyše lateralizovaná vľavo u pravákov, vpravo u ľavákov (in: Freedberg & Gallese, 2007, s.202).

Napokon autori zhrňujú, že automatické empatické odpovede predstavujú základný stupeň odpovede na obrazy a umelecké diela. Ich podkladom je proces „vtelenej“ simulácie, ktorá umožňuje priame experienciálne pochopenie intencionálnych aj emočných obsahov

[169] Okrem vizuálnych vlastností 15% buniek v štúdii od Umiltà et al. (2001) odpovedalo aj iba na zvukové aspekty činnosti, preto boli nazvané ako „audiovizuálne“ zrkadlové neuróny (Rizzolatti, 2004, s.433; Buccion 2006, s.56)

obrazu. Historické a kultúrne alebo kontextuálne faktory neprotirečia významu neurálnych procesov v empatickom chápaní vizuálnych umeleckých diel. V otázkach pre budúci výskum predstierajú autori mimo iné nasledovnú úlohu: „Aké sú terapeutické možnosti pozorovania pohybu a emócie v umeleckom diele?“.

Keďže vieme že arteterapia má aj svoj receptívny pól, napr. v podobe kontemplácie významných umeleckých diel kde dominuje, a že u vidiacich je tento aspekt prítomný do istej miery vlastne vždy i v produktívnej arteterapii, potom je odpoveď na túto otázku viac ako dôležitá i pre arteterapiu. Úvahy týchto autorov predstavujú významnú neurovedeckú alternatívu k existujúcim predpokladaným terapeutických mechanizmom. Rád by som dodal, že hoci ich hypotézy sa vzťahujú výlučne k vizuálnym umeleckým formám, poskytujú svojimi úvahami terapeutické implikácie i pre nevidiacich. Už bolo spomentué, že motorický zrkadlový systém pre pohyby ruky v premotorickej kôre mohol hrať významnú úlohu v rozvoji jazyka, ktorý je prostriedkom k pochopeniu významov a komunikácie. Premotorická kôra je slovníkom najjemnejších reprezentačných nuansí činností. Je pravdepodobné, že u nevidiacich musí hmat a gesto nahradiť často vo svojom význame slovo. Preto kultivácia manuálneho „uchopovania“ by mohla pomôcť „uchopovaniu“ sveta vo významových dimenziách intencie a emócie, ktorých mentálne reprezentácie (aspoň sčasti) sú neurobiologicky odvodené - ako to ukazujú autori – od pohybu a činnosti. Tie je možné „prevteliť“ do umeleckých diel, a spätne „uchopovať“, ako sme videli približne ekvivalente vizuálne, kinesteticky, dokonca auditívne.

Napokon sa autori zamýšľajú, do akej miery sa líšia empatické odpovede v skutočnom živote od reakcií na maľby a plastiky. Možno sa tiež zamyslieť, ako súvisia poruchy empatie a výtvarný (alebo všeobecne umelecký) prejav.

Neurobiológia empatie v interpersonálnom kontexte bola skúmaná opakovane v súvislosti s frontotemporálnou demenciou, ktorá je známa aletráciou výtavarnej tvorby, a pri ktorej dochádza často k výraznému úpadku empatických schopností (Rankin et al., 2006). Maľby týchto pacientov sú najbizarnejšie, vykazujú najviac distorzií (Rankin et al., 2007). Mendez a Perryman (2003) popisujú prípad 3 pacientov s poklesom empatie, ktorých kresby tvárií vyzerali ohrozujúco, ako kostlivci, ako „votrelci“. Žiaden z pacientov nemal problém s rozpoznávaním tvárií či interpretáciou emočného výrazu v tvári. Neurozobrazovacie metódy preukázali bilaterálne frontálny hypometabolizmus a tiež postihnutie pravého temporálneho laloka, na rozdiel od štvrtého pacienta u ktorého takú nápadnú zmenu v kresbe a pokles empatie nezaznamenali. Opačným pokusom potvrdili Mendez a Lim (2004) o rok neskôr že pacienti s FTD s dominujúcim pravostranným postihnutím v porovnaní s ľavostranným mali signifikantne vyššiu tendenicu nazývať dysmorfické tváre „ľudskými“. Význam pravostranného frontotemporálneho kortexu v sociálnych interakciách bol potvrdený Rankinovou et al. (2007) v rozsiahlej volumometrickej štúdii 123 pacientov s neurodegeneratívnymi ochoreniami. Empatia možno nie je termín autormi Freedbergom a Gallesem (2007) najšťastnejšie zvolený, jednoducho zrkadliaca funkcia by postačovalo, avšak niektoré z myšlienok sú rozhodne inšpirujúce.

Estetický aspekt v psychoterapii

Rád by som sa vrátil k Schaverienovej (2000) uvahám o dôležitosti estetického aspektu pacientovej tvorby v prežívaní prenosu a protiprenosu. Tento aspekt bol podľa mojej mienky umelo vytlačený prakticky vo všetkých psychoterapeutických prístupoch k umeleckému dielu a nahradený umeniu cudzími psychoterapeutickými konceptmi, hoci, ako uvidíme, v ich báze sú si veľmi blízke. Skúsme si uvedomiť dopad výtvarného diela na naše (často nevedomé) prežívanie emócií a intencií počas kontemplácie, ktoré sú súčasťou všeobecného neurobiologického mechanizmu empatie, tak ako to približujú Freedberg a Gallese (2007). Ak predpokladáme súhlasne s týmito autormi prítomnosť inherentného prekognitívneho

mechanizmu prežívania, ktorý pracuje akoby automaticky, potom výtvarná kvalita diela nemôže byť ignorovaná v porovnaní s významom symbolického obsahu ktorý zdôrazňujú niektoré psychoterapeutické smery a ktorý adoptovali úspešne aj viaceré arteterapeutické smery. A zašiel by som ešte ďalej, nielen výtvarná, ale ani estetická kvalita by nemala byť ignorovaná. Súčasťou bežnej psychoterapeutickej práce s výtvarnými prácami pacientov je upozornenie, že kvalita diela ani jeho estetická stránka nie sú v tomto procese podstatné. Ak však otvorene žiadame po pacientovi aby sa netrápil estetickou a formálnou stránkou svojho diela, tak implicitne po ňom žiadame ignorovať časť jeho prirodzených emócií, čím od úvodu podporujeme tvorbu akéhosi falošného self, ako ho popisuje Winnicott (Fonagy & Target, 2005, s.153). Nemožno sa potom čudovať nad nízkou adherenciou pacientov ku kresleniu a maľovaniu. Priblížme si ďalší užitočný psychoanalytický koncept, Kohutovu self-psychológiu (Fonagy & Target, 2005, s.173-192), podľa ktorej empatické odozvy od zrkadliaceho objektu umožňujú u dieťaťa najprv rozvinutie exhibicionizmu a grandiozity. To umožňuje vybudovanie si idealizovaného obrazu rodiča, s ktorým si dieťa praje splynúť. Až procesom transmutujúcej internalizácie sa buduje nukleárne self, a z idealizovaných selfobjektov vznikajú intenalizované ideály. Ako model tu slúži empatická matka ktorá selektívne mobilizuje aspekty konštitučného vybavenia dieťaťa, čím prevádza vrodený jásky potenciál do „nukleárneho self“. Štrukturálne poruchy vo vývine self dáva Kohut (Fonagy & Target, 2005, s.182-185) do súvisu so širokým spektrom porúch: patologickým narcizmom, agorafóbiou, stavmi ktoré chápe ako behaviorálne snahy o kompenzáciu nedostatku sebaúcty – t.j. delikvencia, perzverzie, či závislosti, ďalej poruchy príjmu potravy.Veľmi zjednodušene by sme mohli povedať (odkazujem na „lesk v očiach matky“), že pacient (zvlášť s poruchou v oblasti narcistického spektra) môže prežívať v taktomto prípade rovnicu: „kvalita môjho diela je nepodstatná, jeho krása je nepodstatná = ja som nepodstatný/-á“. Do úvahy je potrebné vziať aj nediferencovanosť pocitov vtelených do artefaktu, ktoré často vykazujú transmodálny charakter. Toto dielo môže nielen predstavovať predĺženie self, ale môže byť aj preto libidinózne a telesne obsadené, a preto odpoveď terapeuta nie je jednoducho prijatím či neprijatím diela, ale prijatím či neprijatím celého človeka s jeho najjinítmnejšími telesnými pocitmi. (Opäť odkazujem na Freedbergovu a Galleseho prácu, 2007, o transmodálnosti niektorých zrkadlových buniek). Domnievam sa, že prijatie pacientovej práce nemá byť výsledkom psychoterapeutickej *á priori* inštrukcie, ale výsledkom spoločnej kontemplácie diela s pacientom, a jeho dôslednej reflexie v jeho kráse aj odpornosti, ako analógov evokovaných emócií prijatia a odmietnutia.

U nás sa z neuropsychologického hľadiska pokúšal o interpretáciu percepcie výtvarného umenia Vašina (1981, 1982), ktorého spomína aj Kulišťák (2003, s.148). Jeho práca má dnes už skôr historický charakter, ale pre úplnosť sa pokúsim o jej náčrt. Vašina (1981) explicitne uvádza, že v jeho konkrétnom výskumnom zameraní ho zaujíma človek v estetickom vzťahu k objektívnej realite, kde sa realizuje tzv. estetická funkcia, viazaná na aktívny postoj človeka k tejto realite. V tomto procese majú vznikať nové a neobyvklé neurónové spojenia, odvoláva sa na Luriju (1963), ktorý hovorí o „pracovných konštaláciách“. Vašina predpokladal že výtvarné umenie ako sémiotická sústava svojimi významovými faktormi obohacuje v procese formovania a rozvoja projmovej bázy celú sémiotickú štruktúru, provokuje tvorivé myslenie, a kultivuje samotnú metódu tvorivého procesu. Snažil sa o vypracovanie psychosémiotickej koncepcie modelu komunikácie umením. Vytvoril pojem sémantické volumenálne pole a odlišoval tzv. dominantné sémantické volumenálne pole (DOSEVOP) a subordinované („vstřícné“) sémantické volumenálne pole (VSUSEVOP). Základom DOSEVOP z neurofyziologického hľadiska mal by podľa neho súčin horizontálnej nervovej sústavy (HNS) a vertikálnej nervovej sústavy (VNS), a predpokladal že ide o otvorený dynamický systém s priestorovou charakteristikou a variovanou časovými parametrai, a množstvom

vonkajších a vnútorných premenných. DOSEVOP má podľa neho charakter horizontálne a hierarchicky vertikálne členenj priestorovej matice sémiotických sústav (Vašina 1981). Aby som ilustroval Vašinov (1981) pohľad na výtvarné umenie citujem (s.153): *„Výtvarník transformuje čiastočnée objektivizovaný sémantický zmysel cez aktualizované dominantné sématnické volumenálne pole N-N´ v čase t do výtvarného diela, pre ktoré je charakteristická znakovosť. (Časť zmyslu ostáva zachovaná ako výraz jedinčnej emocionálne-kognitívnej štrukútre výtvarníka.)"*. Akokoľvek ekvilibristicky kľučkuje vo vágne definovaných pojmoch, opiera svoju teóriu na morfologickej a fyziologickej úrovni o pojem tzv. rýchlej nivelizačnej dráhy (Vašina 1982). Tá sa vzťahuje k tomu čo dnes nazývame včasným zrakovým systémom (early visual system). Tvrdí, že každý podnet ktorý je v oblasti sietnice zakódový do časopriestorového kontinua synaptických potenciálov, predstavuje súčasne základ ultrakrátkodobej pamäte s priemernou dobou trvania 0,25s. Po presune očí v priebehu stotín sekundy na nový podnet dochádza k novej fixácii pohľadu a vyčleneniu ďalších podstatných informácií. V obodobí mikropohybov očí dochádza k eovkácii rýchlej nivelizačnej dráhy (RND), ktorá má spätnoväzobný charakter. Sietnica uskutočňuje prvý stupeň modulácie na princípe kruhových nervových dejov. Kôra sa uplatňuje zostupnými dráhami. Napokon Vašina (1982) uvádza, že špecifická zraková dráha končí v primárnej zrakovej kôre kde je rozvinutá predovšetkým IV. vrstva, ktorej jednotlivé úseky podľa neho reagujú selektívne („napr. jeden úsek reaguje na rovné čiary, iný na lomené"). Bunky IV. vrstvy vysielajú kolaterály k pyramídovým bunkám II. a III. vrstvy, čím je podľa Vašinu (1982) zabezepečené prepojenie sekundárnej zrakovej kôry. Tá zabezpečuje komplexnejšiu a menej špecifickú analýzu a syntézu. V III. vrstve končia i niektoré aferentné vlákna a vlákna z druhostrannej hemisféry. Terciárna zóna prekrýva sekundárne zóny a tým je daná i jej funkcia. Zabezpčuje paradigmatickú organizáciu pri formovaní výpovede, zabezpečuje simultánnu analýzu a syntézu a v našom prípade i zložité gnostické funkcie. „Tým", ako tvrdí, „ sme dospeli k poslednej, psychosémiotickej modulácii zmyslu v sémantických volumenálnych poliach v čase t...". (Vašina, 1982). Tieto úvahy ilustrujú simplifikovaný pohľad autora na problematiku „vyššej nervovej činnosti", a možno skonštatovať, že jeho ambiciózny cieľ „vybudovať model ľudskej komunikácie v kontexte psychosémiotiky a neuropsychológie, odhaliť niektoré zákonitosti znakového odrazu objektívnej reality a uplatňovania kreativity v komunikačom akte", skončil na úrovni skromných poznatkov o primárnej zrakovej kôre.

5 ARTETERAPIA V PSYCHIATRII

Využitie arteterapie v psychiatrii je možné nahliadať minimálne z dvoch aspektov – 1. z hľadiska inštitucionálneho členenia psychiatrie, a 2. z hľadiska funkcií ktoré zastáva.
Opierajúc sa o platnú legislatívnu normu (Vestník MZ SR, Koncepcia zdravotnej starostlivosti v odbore psychiatria, 2006), možno hierarchicky rozdeliť psychiatrické zariadenia následovne:

- ambulantné zariadenia (ambulancie, stacionáre)
- ústavné zariadenia (psychiatrické oddelenia všeobecných nemocníc, psychiatrické nemocnice a liečebne, kliniky atď.)

Ďalej možno citovať: „ Psychiatria je odbor ktorý sa zaoberá prevenciou, diagnostikou, liečbou a doliečovaním duševných porúch a porúch správania u osôb všetkých vekových kategórií“. Druhým hľadiskom podstatným pre zavádzanie arteterapie do praxe sú teda nasledovné funkcie ktoré psychiatria v poskytovaní zdravotnej starostlivosti vykonáva: 1. prevencia, 2. diagnostika, 3.liečba, 4. doliečovanie. Ako 5. bod, nemenej významný, tu patrí psychiatrický výskum.

V prevencii existuje pre arteterapiu relatívne sľubná perspektíva. S transformáciou pohľadu na zdravie súčasná medicína nehľadí iba na faktory vyvolávajúce a precipitujúce ochorenie ale zavádza i pojem resiliencie[170] (Hašto, 2005), nezdolnosti, teda ochranných faktorov. Takými by sa pre psychiatriu mohli ukázať napríklad osobnostný rast, sebapoznanie, práca s psychotraumou, atď, atď.

Skôr ako sa dostaneme ku kapitole o diagnostických a terapeutických možnostiach, je potrebné si uvedomiť, že v súčasnej dobe, kedy je preferovaná prax založená na dôkazoch, je nutné revidovať doterajšie „dojmologické“ prehľady, a preto sa sútredím v zásade iba na vedecky relevantné dáta. Preto najprv by som rád upriamil pohľad na vzťah arteterapie a vedy.

5.1 ARTETERAPIA A VEDA

Arteterapia bola dlho praktikovaná ako „nezávislá“, „slobodná“ disciplína. S nástupom praxe založenej na dôkazoch sa zrazu ocitá na vratkých nohách „prešitej“ psychoanalytickej teórie. Napriek tomu považuje Šicková-Fabrici (2006) arteterapiu za „disciplínu na hranici vedy a umenia (dieťa vedy a umenia)“.

Väčšina arteterapeutickej literatúry sa však tejto problematike radšej vyhýba, prípadne k nej pristupuje skôr anekdoticky. Asi najkoncíznejší prehľad o vzájomnom vzťahu vedy a umenia podala Frances Kaplanová (2000). V úvode kapitoly venovanej vzťahu vedy a umenia cituje ich spoločné charakteristiky (s.14): 1. túžba po poriadku a zmysle a 2.vzájomná závislosť na kreativite. (Vedu vníma v širšom zmysle i ako metódu, i ako súbor vedomostí, s.19). Cituje ďalej Paula Churchlanda (1995), podľa ktorého „z neuropsychologického hľadiska sú rozdiely medzi umením a vedou (iba) povrchné“ (s.15). Pripomína termín

[170] Pozn.: „*resilience*“ = pružnosť, elasticita. Termín pôvodne prevzatý z fyziky a inžinierstva a skultivovaný kanadským ekológom C.S.Hollingom, označujúci v súčasnosti „kapacitu (eko)systému tolerovať narušenie bez prepadnutia sa do kvalitatívne odlišného stavu ktorý by bol riadený iným súborom procesov“. Synonymami tzv. „psychological resilience“ sú „hardiness“ (odolnosť), „resourcefulness“ (dostatok zdrojov) (voľný preklad – zdroj Wikipedia).

„*consilience*“, pojem vzkriesený biológom E.O.Wilsonom (1998) (Kaplan, 2000, viď tiež Wikipedia). Tento pojem označuje jednotu všetkého poznania. Pôvodne mal byť tento pojem použitý Williamom Whellwellom v diele *The philosophy of the inductive sciences* v r.1840, pre označenie fenoménu, keď indukcia z jednej skupiny dôkazov koinciduje z indukciou získanou z inej skupiny. V súčasnosti tento pojem odráža prieliv vedy, humanitných odborov a umenia, a ich vzájomnú závislosť, pričom každý z týchto odborov študuje časť reality závislú od premenných študovaných v iných odboroch (Wikipedia). Existujú i iné nepriame poukazy na vnútornú spätosť umeleckej a vedeckej kreativity. Genetická štúdia McNeila (1971, in: Andreasen, 1996), ktorá bola spomenutá skôr v kapitole o kreativite, napovedá že majú spoločný genetický základ. Podobne Jaensch na začiatku 20-eho storočia (in: Read, 1967, s.80-84) odlišoval dva fyziologické typy ľudí na základe integrácie medzi mentálnou obrazotvornosťou a vonkajším svetom. Podľa neho deti nerozlišujú medzi eidetickým obrazom a percepciou. Deti a primitívi patria k evolučne ranejšiemu typu, ktorý nazýva integrovaný. Mimo obdobie detstva sa s ním podľa Jenscha stretávame aj u vedcov a umelcov. Základnou charakteristikou tohto typu je intuícia. Umenie je podľa neho pokusom o návrat z „dezintegrácie“ navodenej civilizáciou k organickým spôsobom bytia. „Dezintegrácia“ zahŕňa vysoký stupeň oddelenia percepcie a koncepcie.

Kaplanová ďalej prináša už skorší názor Judith Rubinovej (1984), podľa ktorej „potrebujeme teóriu ktorá vyvstáva z disciplíny samotnej“ (s.18). Ganttová (1998, in: Kaplan, 2000, s.18) prezmenu uvádza štyri proti-vedecké vplyvy, ktoré mohli spolupôsobiť pri zanedbávaní vedy v arteterapii: Ako prvý dôvod uvádza rodové (gender) príčiny, keďže arteterapeutická obec je prevažne ženská. Ako druhý dôvod uvádza vplyv postmodernej filozofie, prerastajúcej do humanitných odborov (na ktorých arteterapia stojí), ktorá spochybňuje osobitý nárok vedy na pravdu. Tretím dôvodom by mohla byť popularita pseudovied a štvrtým skreslený pohľad na vedu ako na továreň na hrôzu (vplyv na ekológiu, zbrane masového ničenia).

V ďalšej kapitole (s.21-28) sa Kaplanová venuje výskumu. Tvrdí, že dlhodobý postoj v ktorom arteterapia neustále dokazuje medicínskym odborom svoju hodnotu, má vlastne seba-podrývajúci charakter a cituje Lynn Kapitanovú (1998, s.21), ktorá takýto postoj označuje za „identifikáciu s bezmocnosťou“ a zároveň predkladá silnejší obraz výskumu ako „súčasnej formy pravekej loveckej a zberačskej tradície“. (Takýto pohľad môže parciálne objasňovať dôvod, prečo do arteterapie tradične vstupujú práve ženy, a prečo vice-versa arteterapia ostáva popri psychoanalýze a psychoterapii, a najmä vede, vždy v pozícii slabšieho).

V závere kapitoly cituje Kaplanová (s.26) myšlienky Cathy Malchiodiovej (1998), ktorá si kladie otázku „prečo arteterapia investovala väčšinu svojej energie do výskumu významu obrazov radšej ako do výskumu procesu v ktorom vznikajú“. V jednom skoršom editoriáli v American Journal of Art Therapy dokonca formulovala Malchiodiová (1995, in Kaplan, 2000, s.27) dve základné, priam existenčné otázky arteterapie:

1. Je tvorba umenia inherentne terapeutickou?
2. Čo také ponúka arteterapeut, čo nemôže ponúknuť iný klinický pracovník?

Kaplanová v závere práce (s.103) dáva na obe otázky kladnú odpoveď, t.j. tvorba je inherentne terapeutickou a arteterapeut môže ponúknuť niečo čo iný klinický pracovník nemôže. Opiera sa ale skôr o nepriame názory a je v tomto málo konkrétna. Pokúsim sa však relevantné údaje o arteterapii zhrnúť v dvoch ťažiskových aspektoch: 1. arteterapia ako liečebná metóda, 2. arteterapia ako diagnostická metóda, ktoré sú z hľadiska medicíny kľúčové.

5.2 Arteterapia ako liečebná metóda

Arteterapia je podľa Guimóna (2004, s.173) súborom veľmi odlišných praktík vyžívaných vo vzdelávaní, rehabilitácii a psychoterapii. Medzi prvými dôkazmi o využívaní arteterapie ako liečebného prostriedku v psychiatrii je už spomínaný Brownov zápis z r.1847 z Crichton Royal Hospital v Škótsku (Hogan, 2001, s.43). Výskum na tému účinnosti arteterapie v liečbe zdravotných porúch je však tradične kameňom úrazu. Arteterapia sa dlho nezaoberala rozdielmi medzi zdravím a šťastím, a hoci investovala mnoho úsilia do vývoja posudzovacích inštrumentov, priam nepochopiteľne sa nezaoberala otázkou účinnosti.

V už spomínanej práci Kaplanová (2005, s.95-100) uvádza dva benefity arteterapie v súvislosti so zdravím: 1. arteterapia zvyšuje kvalitu života *(„art as life enhancement“)*[171], 2. arteterapia má rehabilitačný potenciál (*„art as rehabilitation“*). Umenie podľa nej facilituje vývin u detí, a ďalej má potenciál zlepšovať alebo udržiavať funkčnosť jedincov s vývinovými poruchami, mozgovým poškodením, poruchami reči, rôznymi duševnými poruchami a celou škálou životných problémov. Na inom mieste svojej práce dáva Kaplanová (2005, s.60-61) do vzťahu umenie so zdravím z evolučného pohľadu. Tento jej názor bol už spomenutý v stati o evolúcii umeleckej tvorby. Stručne pripomeniem: Kaplanová vyzdvihuje prácu Dissanayakeovej, ktorá chápe v evolučnom zmysle umenie ako podstatu rituálov. Tie podľa nej poskytovali výhodu v prežití, a ich význam pretrváva do dnes. Na príklade mestských dostihov *palio* konaných každoročne medzi staromestskými štvrťami v Siene, demonštruje ako takáto ritualizovaná činnosť podporuje skupinovú kohéziu (podobne ako šport mohli by sme dodať- pozn. autora). Odvolávajúc sa na prácu sociológa Stewarta Wolfa (1993), ktorý viedol desiatky rokov výskum v malej komunite, zvanej Roseto v Pennsylvanii, dáva Kaplanová do vzťahu tento sociálny aspekt so zdravím. Wolf zistil, že úpadok kvality života, spájaný s rozpadom tradičnej kultúry talianskych imigrantov a nasledujúca amerikanizácia, boli sprevádzané všeobecným zhoršením zdravia jej občanov. Kaplanová napokon uzatvára, že minimálne za účelom mentálneho zdravia, musíme do každodenného života zaviesť umeleckú tvorbu (Kaplan, 2005, s.61).

Šicková-Fabrici, zakladateľka spirituálne-ekologickej arteterapie, pripomína Arnheimovo chápanie pojmu užité umenie, podľa ktorého „arteterapia je užité umenie“ (Šicková-Fabrici, 2006). Voľné umenie malo vždy cenu samo v sebe *(„L´Art pour l´art“)*, na rozdiel od užitého umenia, ktorého cena spočívala v tom, v čom sa angažovalo (Šicková-Fabrici, 2006). Umenie v liečivom kontexte označuje Šicková-Fabrici ako *„L´Art pour la santé“*, termín prvý krát použitý v r.2000 na sochárskom sympóziu v Dudinciach (Šicková-Fabrici J., 2002, s.19). Výraz *l´art pour la santé* je pomenovanie pre také umenie, ktorého ambíciou je cielene mobilizovať v človeku túžbu po spiritualite, ľudskej dôstojnosti, nádeji, po transcendentne, po zmysle. Jeho úlohou je iniciovať v tvorcovi aj v divákovi také procesy, ktoré by ho stimulovali k tomu, aby neubližoval sebe, druhým ľuďom, prírode, ale naopak, snažil sa o harmonizáciu, o ozdravenie (duchovné, telesné a duševné) celej svojej bytosti, vzťahov s druhými a prostredia, v ktorom žije (Šicková-Fabrici 2002/2005). Rovnako ako Kaplanová i táto autorka považuje arteterapiu za efektívnu liečbu u jedincov s vývinovým, telesným, mentálnym, sociálnym postihnutím, s telesnou alebo duševnou nemocou. U všetkých vekových kategórií.

5.2.1 Predpokladané mechanizmy účinku arteterapie

Prochaska a Norcross (1999) rozlišujú v psychoterapii tzv. spoločné a tzv. špecifické faktory. Medzi *spoločné faktory* radia: pozitívne očakávanie, terapeutický vzťah, (Hawthornský efekt, ktorý sám o sebe nie je faktorom liečebným ale je faktorom zmeny),

[171] *Pozn.:* „enhancement“ - termín niekedy prekladaný ako „pozdvihnutie“.

a ďalej uvádzajú Frakov (1991) názor, podľa ktorého tu patrí emocionálne nabitý, dôveryhodný vzťah, liečebný zámer, racionálna či konceptuálna schéma a terapeutický rituál. Ďalej tu podľa Grencavagea & Norcrossa (1990) radia vrelý, inšpirujúci a spoločensky uznávaný terapeut, možnosť katarzie, sovojenie si a nácvik nového správania, skúmania „vnútorného sveta" pacdineta, sugesia a interpersonálne učenie. Medzi terapeutické procesy zmeny radia títo autori (s.22-26) zvyšovanie vedomia, katarziu, vyberanie (možnosť voľby), modifikáciu podmieneného podnetu, manipulácia s následkami.

V arteterapii by sme mohli podobným spôsobom vyčleniť hypoteticky faktory, ktoré nie sú špecifické iba pre arteterapiu, a ktoré zdieľa s inými expresívnymi terapiami (pohybovou terapiou, dramatoterapiou, muzikoterapiou) alebo aj s psychoterapiou. Spoločným základom všetkých bude pravdepodobne *terapeutický vzťah* ako nosný substrát v ktorom sa zmena odohráva, je „katalyzovaná" a registrovaná. Je veľký predpoklad, že je zároveň nielen ihriskom kde sa zmena odhráva, ale aj samotným účinným faktorom terapeutickej zmeny. Arteterapia je zvláštna tým, že vždy zahŕňa „tretieho". Je veľmi pravdepodobné, že teórie ktoré nebudú reflektovať význam „tohto tretieho", nebudú schopné priblížiť podstatu arteterapie.

K nešpecifickým faktorom v arteterapii by sme mohli priradiť takisto Yalomove (1995, 1999[172]) liečebné faktory skupinovej psychoterapie, z ktorých väčšina sa veľmi pravdepodobne môže uplaňovať aj v arteterapeutickej skupine: 1.dodávanie nádeje, 2. univerzalita, 3. sprostedkovávanie informácií, 4. altruizmus, 5. korektívna rekapituálcia primárnej rodiny, 6. rozvoj sociálnych zručností, 7. imitácia správania, 8. interpersonálne učenie, 9. skupinová kohézia, 10. katarzia, 11. existenciálne faktory (zodpovednosť, základná osamelosť, nevypočítateľnosť osudu, sloboda, zmysel života, zmierenie sa so smrteľnosťou) (Liebmann, 2005, s.21; Praško, 2004, s.683-684).

Guimón (2004, s.177-178) v súlade s psychoanalytickou teóriou predpokladá následovné terapeutické mechanizmy: *prechod z nevedomého na vedomé* (vrátane katarzie), *vhľad* (insight), *sublimácia*.

Šicková-Fabrici (2002, s.19) uvádza naseledovné „rysy umenia" významné pre arteterapiu: *metaforickosť*, schopnosť *integrovať* (osobnosť i skupinu) a *facilitovať komunikáciu*, schopnosť byť prostriedkom *kanalizácie* (ventilácie) *emócií*, *sublimácie* a *katarzie*.

Vojtová (2004) približuje pohľad nemeckej autorky Ingrid Riedelovej (1992), ktorá uvádza nasledujúce štyri „hlavné opory arteterapie".

1. Proces tvorby. Väčšina arteterapeutov zdieľa názor že už sám *proces tvorby* je liečivý. To je najmä stanovisko Kramerovej, ktorej prístup s problémovou mládežou sa opiera o koncept *sublimácie*. *Aktívny postoj* v terapii má význam pri budovaní sebadôvery a nezávislosti. Uplatnenie kreativity v tvorbe môže neskôr klient uplatniť aj mimo ochranný rámec terapie. Proces tvorby poskytuje rovnako priestor pre zmaterializovanie a *externalizáciu* problému, čím zároveň získava klient odstup a istú mieru slobody. Tým je zároveň uľahčená verbalizácia problému.

Zákonitosti, ktoré platia v obrazoch, samé o sebe pôsobia liečivo. Vytvárajú totiž istú kompozíciu a štruktúry, v ktorých sa klient učí zjednocovaniu protikladov, prekonaniu jednostrannosti (cez doplnkové farby , formy atď.) a rovnováhe medzi tvarmi – čo sa opäť môže uplatniť aj v jeho živote. Súhrnne toto pôsobenie môžme nazvať procesom *integrácie*.

2. Proces symbolizácie

[172] Yalom, I.D.: Teorie a praxe skupinové psychoterapie. Hradec Králové, Konfrontace, 1999, 704s. (in: Höschl, Libiger, Švestka (Eds.), 2004, s.687.

Naše emócie týmto procesom získavajú vizuálnu podobu. Deje sa to prostredníctvom farieb a foriem. Práca so symbolmi je prácou „v zastúpení“, ktorá poskytuje klientovi „ochranu“ pred priamou konfrontáciou s neprijateľným obsahom.

3. Proces rozhovoru a interpretácie

Psychodynamicky a psychoanalyticky orientovaní arteteapeuti, ku ktorým patrí aj I. Riedelová pokladajú rozhovor a interpretáciu za neoddeliteľnú súčasť arteterapie. Hoci - uvádza Vojtová (s.36) - tvorba môže spustiť dôležité procesy a uvoľniť liečivé sily, podľa Riedlovej *„až rozhovor môže uviesť obraz do kontextu životného príbehu, vnútornej a vonkajšej reality maľujúceho, rovnako ako aj kontextu terapeutického vzťahu*“. Tento proces musia saturovať nasledujúce prvky: 1. emptatická prijímajúca atmosféra, 2. vlastný popis a výpoveď maľujúceho o vzniku výtvarného produktu a tom, čo to pre neho znamená, 3. doplňujúce otázky, pozorovania, asociácie, amplifikácie od terapeuta a skupiny, 4. z interpretrácií terapeuta a skupiny umoňujúcich presah do životného príbehu a problémov v ňom. Obraz je tu vnímaný ako spojenie vedomého a nevedomého.

4. Terapeutický vzťah.

Arteterapeutický vzťah sa líši prítomnosťou tretieho, a síce výtvarného produktu. (Vojtová, 2004, s.37) J. Pechar špecifický typ prenosu v arteterapeutickej situácii nazýva „lateralizovaný prenos“ (Slavík 2005, s.6). Schaverienová pri práci s psychotickými pacientmi používa pojem „penos obetného baránka“ (Schaverien, 2006, s.13-14). Mildred Lachmanová-Chapinová (2001) ako už bolo uvedené vystupuje pri práci s pacientmi so štrukturálnymi poruchami self sama aktívne ako tvoriaci partner vo dvojici. „Odkrývanie karát“ je v arteterapii diskutovaný postup, rozhodne sa však takto protiprenos stáva čitateľnejší, a môže preto podporiť zrkadlenie. Myslím že je vždy potrebné zvážiť svoju aktívnu výtvarnú účasť z hľadiska toho čo to pacientovi môže priniesť. Nemalo by sa stať, že abstinujúci postoj je postojom „z núdze cnosť“, rovnako ako by si arteterapeut mal uvedomiť, že jeho tvorba môže pôsobiť zahlcujúco, odradzujúco, a znižuje terapeutovu schopnosť koncentrovať sa na tvorbu a potreby pacientov.

Medzi nimi iba proces tvorby a v rámci neho aktívny postoj pacienta, externalizáciu problému a sublimáciu, a tiež proces symbolizácie možno považovať za špecifické.

5.2.2 Výskum účinnosti arteterapie

Pauline Mottramová (2000) sa zaoberala metodológiou výskumu v arteterapii. Uvádza názory Chiesa a Fonagyho (1999), podľa ktorých je potrebné odlišovať medzi tzv. „efficacy“ a „effectivness“ štúdiami. „Efficacy“ výskumy používajú „liekovú metaforu“ a sú prevádzané za prísne špecifikovaných podmienok. Ich „zlatým štandardom“ sú randomizované kontrolované štúdie (RCT). Podľa Seligmana (1995, In: Mottram 2000) sú tieto štúdie pre psychoterapiu zlou metódou, nakoľko limitujú viacero kľúčových elementov tejto práce. Naproti tomu výskumy „effectivness“ sú prevádzané za rutinných klinických podmienok, a poskytujú tzv. dôkazy založené na praxi (practice based evidence). Kaplanová (1998, In Mottram 2000) navrhuje, aby v arteterapii boli aplikované rovnako kvantitatívne aj kvalitatívne výskumy. Mottramová odporúča robiť každé dva týždne 34-položkový tzv. CORE dotazník pokrývajúci subjektívny pocit pacienta, symptómy, fungovanie, riziko.

V r.2002 prezentoval Kevin Jones randomizovanú kontrolovanú štúdiu (RCT) krátkej skupinovej arteterapie v porovnaní so štandardne poskytovanou starostlivosťou, u pacientov s diagnózou schizofrénie v Londýne (Jones, 2002). Výsledky nepreukázali signifikantný rozdiel na škále symptómov, interpersonálneho fungovania ani kvality života. Bol však prítomný nárast v seba-úcte a pokles v negatívnej symptomatológii v dvoch položkách. V r.2005 publikovali Ruddy a Milnes z Univerzity v Leeds (Ruddy, Milnes, 2003, 2005) metaanalýzu všetkých randomizovaných kontrolovaných štúdií publikovaných na *Cochran´s Schizophrenia Group´s Register* a v britskom časopise *Inscape*, ktoré porovnávali účinnosť

arteterapie so štandardnou alebo inou psychosociálnou intervenciou pri schizofréniách (Jonesova štúdia medzi nimi nebola). Spomedzi 61 identifikovaných štúdií iba 2 (!) spĺňali vstupné kritériá (n=137). Išlo o štúdiu Greena z r.1987 pozostávajúcu zo zmiešaných diagnóz (50% schizofrénií), v trvaní 20 týždňov (10 stretnutí á 2týždne), a štúdiu Richardsona z r.2002 v trvaní 12 týždnov pri frekvencii á 1 týždeň, s dg. chronickej schizofrénie. Z výsledkov tejto mikro-meta-analýzy vyplýva, že RCT štúdie sú možné v oblasti arteterapie, avšak sú potrebné ďalšie evaluácie, či arteterapia pri vážnych duševných poruchách je „prospešná či škodí“.[173]

Štúdie v spektre nepsychotických ochorení sú ešte zriedkavejšie a ťažko sa hľadajú. Okrajovo v článku venovanom arteterapii posttraumatickej stresovej poruchy (PTSD) u vojnových veteránov spomína Colli et al (2006) prácu Johnsona et al z r.1997, podľa ktorej bola arteterapia medzi 15imi rôznymi položkami (dramaterapia, skupinová terapia, menežment hnevu, vedenie denníka atď.) jedinou účinnou v zvládaní najzávažnejších symptomov PTSD. Ďalším zistením bolo, že iba počas arteterapie mohli veteráni tolerovať obsah s vojenskou tématikou. Ďalšia štúdia porovnávala účinnosť kresebnej a písomnej úlohy v liečbe nočných mor (Morgan a Johnson, 1995, In: Colli et al, 2006), v ktorých vyšla „arteterapia“ účinnejšia.

V liečbe psychosomatických bolestivých porúch arte-psychoterapiou publikovali v r.1998 švédski autori Theorell et al. dvojročnú štúdiu s 24-oma pacientmi (22 žien, 2 muži). Vstupným kritériom bola dlho trvajúce psychosomatické obtiaže so stratou práceschopnosti minimálne jeden rok. Tri štvrtiny zotrvali v liečbe po dobu určenú lekárom, v priemere dva roky, a boli vyšetrení ešte i o 6 a 48 mesiacov po ukončení liečby. Výsledky ukázali, že prvý rok liečby bol charakterizovaný emočnou nerovnováhou, sprevádzanou zvýšenými hladinami kyseliny močovej. Významný ústup úzkostne-depresívnej symptomatiky bol pozorovaný po roku liečby a tendencia k redukcii psychosomatickej symptomatiky po dvoch rokoch liečby. Jedna štvrtina zvýšila svoju pracovnú aktivitu.

Rád by som dokumentoval panujúce predstavy o povahe a možnostiach arteterapie v očiach psychoterapeuta. Podľa Krasulovej (2006) je arteterapia metódou voľby (teda hlavnou psychoterapeutickou intervenciou) pri náprave a liečbe a resocializácii takých psychických porúch, ako je schizofrénia, organické poškodenie CNS, mentálna retardácia a poruchy osobnosti typu borderline. Tu má v rozvíjaní a reštitúcii symbolických funkcií prvoradé miesto. Pri práci s neurotickými, narcistickými, psychosomatickými pacientmi, deťmi a závislými plní spolu s psychogymnastikou, psychodrámou, muzikoterapiou, ergoterapiou a realxačnými technikami doplnkovú, pomocnú funkciu popri verbálnych, interakčných, na náhľad orientovaných psychoterapeutických aktivitách. Tu je podľa Krasulovej katalyzátorom sebapoznávania, maturácie, vytvárania náhľadu, a práca s kresebným výtvorom sa dostáva do roviny komunikuácie, pričom možno výklad prevádzať v dvoch rovinách, objektovej a subjektovej. To je veľmi charakteristický pohľad psychoterapeuta a nemá nič spoločné s arteterapiou ako takou. Autorka neuvádza výskumy ktoré by tieto názory podporovali, a ako sme videli, ani vyššie zmienené výskumy neumožňujú jednoznačný záver.

Žial, výskumy liečebnej účinnosti absentujú v arteterapii globálne. Preto záverom možno skonštatovať, že bez konzistentných dôkazov je pre účely medicíny založenej na dôkazoch vhodné počkať na ďalší výskum zameraný na verifikáciu liečivého potenciálu.

[173] Autori z tohto tímu vykonali obdobnú meta-analýzu prác zameraných na dramaterapiu u schizofrénie, avšak obdobne spomedzi 183 prác iba 5 splňovalo vstupné kritériá, pričom záver bol identický: „ Randomizované štúdie sú možné v tejto oblasti. Použitie dramaterapie u schizofrénie...by malo byť ďalej posudzované, keďže jej benefity či riziká nie sú nejasné.“ (Ruddy, Dent-Brown, 2007).

Iba upozorním že tzv. „artterapie“ Jiřiny Průchovej (1997)[174], ktorá sa veľmi ľahko vkráda medzi literatúru s označením arteterapia nemá s arteterapiou nič spoločného, keďže tu ide o mimozmyslové pôsobenie obrazov na človeka, pričom arteterapia nikdy principiálne nevystúpila z rámca fyziologických možností človeka tak ako ich pozná aj medicína.

5.3 Arteterapia ako diagnostická metóda

5.3.1 Projektívny aspekt tvorby (projekcia, interpretácia, symbol)

5.3.1.1 Projekcia

Najprv je potrebné si ujasniť nejednoznačnosť termínu *projekcia,* ktorý v užšom zmysle sa týka iba „psychologických“ mechanizmov, v širšom sa môže vzťahovať na akýkoľvek fenomén, vrátane „organického“.

Schlegel (2005, s.93-94) približuje Freudove a Jungove názory na projekciu následovne. Podľa Freuda pri **projekcii** „vypudzuje ego zo seba to, čo mu je vo vlastnom vnútri nepríjmné“. V tom spočíva „mechanizmus projekcie“. (F X,228). Ďalej ilustruje jeho pohľad na následovných príkladoch: žiarlivá dáma projikuje svoju nevinnú zamilovanosť do zaťa vo forme žiarliveckých fantázií o manželovej nevere. Takisto sny podľa Freuda môžu byť často chápané ako projekcie. Vieru v démonov chápal Freud ako projekciu nepriateľských, nepripúšťaných impulzov voči mŕtvemu človeku. O projekcii ako obrannom mechanizme sa teda hovorí vtedy, keď sa city alebo hnutia, ktorým sa dotyčný bráni, pripisujú niekomu druhému.

Ďalej uvádza Schlegel (s.94), že podľa jeho vedomostí, Jung najprv hovoril o projekcii len vtedy, keď druhý človek aklobo skupina ľudí (prípadne aj predmetov) bola prežívaná inak, než by zodpovedalo reálnej skúsenosti. Takže podľa Junga aj prenos je projekciou. Von Franzová (1999) približuje Jungov pojem projekcie, tak ako ho popisuje v *Psychologische Typen* (1960): „*Projekcia znamená (v protiklade k introjekcii) premiestnenie subjektívneho deja do nejakéh objektu... Jedná sa rovnako o trýznivé, nekompatibilné obsahy, ktorých sa subjekt proejciou zbavuje, tak i o pozitívne hodnoty, ktoré sú subjektu z nejakých dôvodov, napr. následkom sebapdenenia, nedostupné.... Projekcia spočíva na archaickej identite subjektu a objektu, ktorá je pozostatkom ich prapôvodnej psychickej neodlíšenosti, charakteristickej najmä pre raný infantilný stav, v ktorom nie je rozdiel medzi našou nevedomou psyché a vonkajším svetom. Ako projekcia je však nazývaná až vtedy, keď vyvstane nutnosť zrušenia identity s objektom*“..., napríklad vtedy, keď začína byť rušivá pretože znižuje prispôsobivosť (Von Franz, 1999, s.8-9). Pojem projekcia je pravdepodobne staršieho dáta, ktorý v tej dobe nebolo nutné, obzvlášť v dobe po zavedení kinematografie, vysvetľovať. Je to asi ako dnes povedať „on-line“ alebo „software“. V širšom zmysle je projekcia asi blízka všeobecnému pojmu externalizácia.

5.3.1.2 Interpretácia

Diagnostika v projektívnych testoch sa najčastejšie opiera o akúsi „verbálnu metaforu“, v ktorej je obraz, alebo jeho nejaký vizuálny aspekt ekvivalentom slova či myšlienky. Proces ktorým k tomuto prevodu dochádza sa nazýva **interpretácia**. V širšom zmysle sa ale môže interpretácia vzťahovať nielen k artefaktu, ale i procesu jeho vzniku, ba

[174] Průchová J.: Psychosomatická artterapie, původní česká rekondiční a regenerační metoda. Med. Rev., 4, 1997, 5, s.29-30.

i následným javom, ktoré vznikajú pri jeho vnímaní či hodnotení. V arteterapii je to veľmi nejednoznačný a široký pojem. Interpretáciu možno vztiahnuť ku všetkému. Ku prípravnej fáze v ktorej si jedinec vytvára s médiom kontakt. Interpretovať možno médium ktoré si vyberá, v prípade plastiky jej vzťah k podložke, v prípade obrazu jeho formát, či je na šírku či na výšku. Využitie priestoru, farieb, dynamiku produktu, či nás núti odstúpiť či priblížiť sa. Jednoducho, akýkoľvek formálny aspekt. Ďalej možno hodnotiť detailnejšie námet. Či ide o abstraktnú tvorbu, semi-štruktúrovanú, či o figurálny prejav. O nápodobu či o tvorbu z predstavy alebo z pamäti. Ďalej možno hodotiť používanie rôznych materiálov, ich kombinácie, štruktúru, vrstvenie. Takto možno pokračovať donekonečna. V zásade môže byť objektom interpretácie artefakt, proces tvorby, alebo všetká ostatná interakcia subjektu s artefaktom. Špeciálnym prípadom je, ak do interpretácie zahŕňame interpersonálnu (prenosovú) rovinu, tak, ako by sme to činili v štandardnej psychoterapii.

V psychoanalýze je pojem predsa len jasnejší, nevzťahuje sa na objekt interpretácie, podstatný je jej mechanizmus. Ako uvádzajú Prochaska a Norcross (1999, s.42), môže byť interpretácia vnímaná prakticky až ako synonymum analýzy, a citujú Greensona (1967): *„Interpretovat znamená udělat z nevědomého jevu vědomý.... analytik používá vlastní nevědomí, empatii a intuici stejňe jako své teoretické znalosti k tomu, aby dospěl k určité interpretaci. Interperetovávaním se dostáváme za to, co je zjevné, a přidělujeme psychologickým jevům význam a příčinnou souvislost“*. Šicková-Fabrici (2001, s.101) uvádza názor dvoch českých odborníkov v oblasti psychoterapie a arteterapie na problematiku interpretácií: Podľa Kratochvíla (1970), známeho kroměřížskeho psychológa a psychoterapeuta, sú interpretácie do značnej miery arbitrárne, pretože sa nedá pracovať s nejakým apriorným modelom výkladových teórií, šablonou či príručkou, podľa ktorých by bolo možné jednoznačne a spoľahlivo odhaliť pravdu alebo skryté motívy autora. Podľa Slavíka (2000), pedagóga a autora pojmu artefiletika, sú interpretácie výtvarného diela založené na predpoklade, že kresba, maľba, plastika, nie sú iba „samými sebou“ ale aj niečo znamenajú. Obsahujú latentné, na prvý pohľad neprístupné významy. Pri interpretácii ide podľa neho o priradenie zrozumiteľných významov k určitému prvku alebo súboru príznakov. Za validnu interpretáciu, upozorňuje Šicková, však môžme považovať iba takú, ktorá je nezávisle „prečítaná“ rôznymi odborníkmi totožne (Šicková-Fabrici, 2002, s.101).

Na tomto mieste by som chcel poukázať na skutočnosť, že historicky došlo k akémusi prepojeniu pojmu interpretácia s pojmom symbolika. Súčasne, akoby „skrytý“ alebo „latentný“, okamžite znamenal „symbolický“. Ako ilustráciu uvádzam pohľad Ingrid Riedlovej, nemeckej psychoterapeutky. Podľa nej (Riedel, 2002, s.15) sú *„obrazy takové výtvory, v nichž se vyjadřuje symbolizující výrazový potenciál naší psyché“*. Ešte jasnejšie (s.17): *„Obrazy jsou symboly, případně kombinacemi symbolů. Proto se na obrazy můžeme dívat jako na symboly a jako také je interpretovat. Co platí pro symboly, platí i pro obrazy. Jako všechny symboly jsou obrazy tím co sjednocuje protiklady, a tak vytváří smysl...“*. Ako je jasné z kapitoly venovanej prehľadu teórií umenia, psychologický pohľad nie je samozrejme jediný, z ktorého možno dielo „interpretovať“ (viď Chalumeau, 2003). Považujem však za nevyhnuté sa venovať podrobne pojmu symbol, ktorý hlboko infiltroval do arteterapeutického slovníka.

5.3.1.3 Symbol

Symbol (z gr. *symbolon* = poznávacie znamenie, *symballein* = hodiť dohromady, zhrnúť) je podľa Kastovej (2000, s.23) viditeľným znamením neviditeľnej skutočnosti. Pri interpretácii pátrame vždy po neviditeľnej rovine ktorá je za viditeľnou realitou, a hľadáme medzi nimi spojenie. Symbol sa vždy vyznačuje prebytkom významov, pričom túto významovú bohatosť nemôžme nikdy celkom vyčerpať. Ďalej píše: *„symbol, a to čo*

***reprezentuje**, spolu teda nejako vnútorne súvisia, nie je možné ich od seba oddeliť. Práve tým sa symbol líši od znaku"* (Kast V., 2000, s.23).

Podľa Beckera (2002, s.5) slovo *„symbolon"* nachádzame prvý krát na staroegyptskej olovenej značke, aké sa v antike z rôznych materiálov používali ako preukazné známky – latinsky *tessera*. Pôvodne *tessera* znamenala to isté čo symbolon, až neskôr sa pojem skondenzoval na znmenie, na obrazové zdelenie, ktoré *tessera* niesla. Zároveň sa však slovo *symballein* používalo vo zvratoch, ktoré opisovali zbieranie, skrývanie, či zastieranie. Znamenie, ktoré sa stalo symbolom, teda šifrovalo, maskovalo zjavný zmysel znázornenia alebo výpovede: nezasvetený pozorovateľ už takto zakódovanú výpoveď nebol schopný porozumieť. Okrem toho znamenalo *symbolum* tiež zhrnutie vierouky určitého náboženského spoločenstva v niekoľkých základných výupovediach. Takémuto zhrnutiu bolo vždy vlastné niečo tajuplné, *arcanum*. V Beckerovom chápaní (Becker U, 2002, s.287) je symbol komplexnej povahy. Z jednej strany ponúka svoj obsah rozumu, no na druhej je rozumom nepostihnuteľný, pretože obsahuje iracionálne zdelenie. Oslovuje teda myslenie i cítenie. Kastová (Kast V., 2000, s.24) vysvetľuje že symbolu nie je možné priradiť nový význam prostredníctvom dohody (ťažko si vieme predstaviť že by zelená dostala význam vášne, vitality, utrpenia ktoré sa spájajú s červenou farbou). Ľahko si však môžme prestaviť, že prekrížený nožík a vidličku nahradí tanier a lyžička pre označenie reštauračného zariadenia, pretože ide o znak, ktorý nič neskrýva, nemá prebytok významov, má iba zástupnú funkciu. Avšak i znak, napríklad číslo, ktoré označuje konvenčne počet, môže získavať povahu symbolu (napríklad trinástka je tradične symbolom nešťastia). Deje sa to najmä vtedy, keď zaujímame k svetu tzv. symbolizujúci postoj. V symbolizujúcom postoji ide o proces **projekcie**: projikujeme naše nevedomie do manifestnej reality. Nemôžme však projikovať hocijakú tému, ale – podľa povahy symbolu – iba tému ktorá má nejakú vnútornú súvislosť s našou existenciou (Kast V. ,2000, s.28).

Vzťahu znaku a symbolu sa venuje **sémiotika** (náuka o znakoch). Štofko (2007, s.286) prináša následovný prehľad: Podľa Ferdinanda de Saussura je znak jednotou označujúceho (signifiant) a označovaného (signifié), t.j. formy a obsahu. Pri iniciovaní základov sémiológie/sémiotiky vychádzal de Saussure predovšetkým zo svojich poznatkov z oblasti lingvistického štrukturalizmu. Saussurov systém znakov bol dichotomický. Podľa neho súčasťou štruktúry prirodzených jazykov je langue (jazykový systém) a parole (jazykový prehovor), pričom každý jazyk možno skúmať zo synchrónneho (súčasného) a diachrónneho (historického) hľadiska. Podľa amerického logika a filozofa Charlesa Morrisa sa sémiotika delí na sémantiku (náuka o význame), syntax (náuka o jazykovej skladbe) a vpragmatiku (náuka o vzťahu medzi znakmi a ich užívateľmi). Ďalší americký logik a filozof Charles Sander Peirce rozoznával tri druhy znakov: 1. ikon, 2. index a 3. symbol. Ikonické znaky sa podľa neho vyznačujú vonkajšou zhodnosťou s označovaným objektom či udalosťou (fotografia, mapa, diagram, chemický vzorec, zvukomalebný výraz). Index je kauzálnym vzťahom medzi označujúcim a označovaným (vrásky – staroba, radosť – pozitívna správa). Symbol vyjadruje arbtirárny (zástupný) a konvenčný (dohovorený) vzťah medzi označujúcim a označovaným. Symbolmi môžu byť rôzne kódy, ktoré sú používané jednak ana vyjadrenie správ (morzeovka, semafor, slepecké písmo, dopravné značky), alebo sú to kódy vysoko dvojzmyselné a významovo nejednoznačné (konotačné). Tento druh symbolov je typický najmä pre oblasť umenia.

Freud, ako uvádza Schlegel (2005, s.125) pod **symbolizáciou** chápal pevný vzťah medzi tým, čo sen mieni, a obrazom, ktorým je to znázornené. Sen má tendenciu vystupovať v deformovanej podobe. K mechanizmom deformácie radil vizualizáciu a dramatizáciu, čím mal na mysli (s.124) transformáciu predstáv a myšlienok , ktoré sú podkladom sna, do obrazov a obrazných scén. Abstraktné vzťahy sú pritom prevedené na konkrétne a odpadajú čisto gramatické vzťahy. „Ako v primitívnej reči bez gramatiky je vyjadrený len surový

materiál myslenia“ (F XV,20). Vizualizácia a dramatizácia sú teda podľa Freuda primitívnymi formami prejavu, a snenie regresiou. Ďalšími typmi deformácie sú zhustenia (s.126), presun, symbolizácia, sekundárne spracovanie (ktoré vytvára dojem súvislého deja). Určité rysy deformácie považoval Freud za archaické, a možno ich chápať ako regresie na skoršie štádiá kultúrneho vývoja. To čo bolo najprv zmyslovým vnemom a neskôr spomenkou naň, sa neksôr stáva slovom a toto nakoiec myšlienkou. Pri vizalizácii snových myšlienok pri snovej práci sa ale tento vývoj vracia späť. K archaickým rysom radí aj symbolizáciu. Symbolizácie sú podľa neho súčasťou archaického dedičstva a nepochádzajú z individuálnej skúsenosti snívajúceho. K archaickým rysom radí aj presun do opaku. Pripomína že slovo „altus“ znamená súčasne vysoký ale aj hlboký, „sacer“ znamená svätý ale aj prekliaty (Schlegel, 2005, s.126-127).

U nás o problematike symbolov referovala vyčerpávajúco Krasulová (2006). Cituje názory množstva autorov, ktorí sa symbolom a symbolickým funkciám venovali. Medzi nimi D. Beres odlišuje tzv. osobné symboly, ktoré sa vzťahujú k osobnej histórii človeka, a univerzálne symboly, ktoré sú znovuvytvárané každým človekom mimo jeho vnímania a skúsenosti. Ich univerzalita vychádza zo spoločnej skúsenosti ľudstva (mýty). Toto tvrdenie je v súlade s Jungovým názorom, podľa ktorého iba tzv. „archetypálne“ obrazy majú relatívnu významovú konštantnosť, pri všetkých ostatných je treba hľadať význam s pomocou dotyčnej osoby (Jung 1991/1954, s.106).

Krasulová ďalej uvádza prehľad vývinu symbolických funkcií. Podľa Piageta sa symbolická / sémiotická funkcia vynára cca v 18-om mesiaci života. K tomu je potrebná tzv. oddialená nápodoba predlohy, ktorú dieťa nevníma. Drievko je auto, mávanie rukami let vtáka, je to hra akoby. Preverbálna a presymbolická skúsenosť sa však nestráca. Pretrváva ako súčasť emocionálnej a implicitnej pamäti vďaka limbickému systému. Esenciálnou zložkou symbolizmu je schopnosť vytvoriť si **mentálnu reprezentáciu** neprítomného objektu. Na presymbolickej úrovni je zástupcom neprítomneho objektu tzv. **substitút** (dudel, plienočka, kúsok vankúša, napokon i časť vlastného tela). Vo vývine musí dieťa najprv byť schopné vnímať substitút ako rovný pôvodnému objektu (Wilson, 2001, s.41), a neskôr že symbolický objekt reprezentuje pôvodný objekt, ale líši sa od neho. Dosiahnutie tejto kognitívnej úrovne, v ktorej je subjekt schopný percipovať a podržať obraz v mysli nazýva Piaget (1951, In: Wilson, 2001, s.40-41) „objektnou stálosťou“; tá je nevyhnutným krokom k dosiahnutiu toho čo psychoanalytici nazývajú „libidinálnou objektnou konštantnosťou“ (Freiberg, 1969, tamtiež). Symboly sú podľa Langa (In: Krasulová, 2006) uzlové body psychickej sily, ktoré voči prežívaniu pôsobia ako magnet voči železným pilinám. Podľa Beresa (1960, In: Wilson, 2001, s.41) je symbolizmus kruciálnym typom mentálnej reprezentácie, pretože poskytuje stavebné kamene pre ďalšie, komplexnejšie mentálne reprezentácie: obrazy, fantázie, myšlienky, koncepty, sny, halucinácie, symptómy, reč. Symbol v tomto ponímaní je teda „reprezentačným objektom, ktorý môže byť evokovaný v neprítomnosti okamžitého vonkajšieho (alebo vnútorného) objektu“ (Beres, 1968, in: Wilson, 2001, s.40-41), preto tvorí premostenie medzi svetom reality (ako stimulom) a ľudským správaním, myslením, a fantáziou (ako odpoveďou) (tamtiež). Jestvujú pravda pochybnosti o nedostatku objektnej stálosti v prvom roku života vychádzajúce z empirických štúdií (Fonagy, Target, 2005, s.107). Rané dôkazy o relatívne pozdnom formovaní objektnej stálosti vychádzali práve z piagetovského modelu založeného na manuálnom vyhľadávaní, o ktorý sa opierajú Wilsonová aj Krasulová, a ktorý v psychoanalýze reprezentuje Mahlerovej vývinový model (viď neskôr v kapitole o psychodynamických východiskách arteterapie). Fonagy a Targetová (2005, s.107) uvádzajú Spelkeho štúdiu (1985,1990) s použitím oklúznych testov s prekvapením ako závislou premennou, ktoré dokázali, že dojčatá už v troch mesiacoch majú schopnosť reprezentovať trvalú existenciu skrytého objektu a usudzovať napr. že objekt, ktorý bol zakrytý, sa znova objaví. Kojenec teda predpokladá, že hmotné objekty sú kohézne,

ohraničené a pevné. Podľa Fonagyho a Targetovej je Mahlerovej vývinový rámec vhodný pre rýdzo psychologický svet dieťaťa. Zatiaľ čo v hmotnej telesnej sfére, si dieťa objekt uvedomuje, nie je možné to isté povedať o jeho duševnom či psychologickom self, ktoré reprezentuje duševné stavy presvedčenia a túžby. Uvádzajú názory Gergelyho (1991) a Sterna (1993) podľa ktorých je kľúčovým rysom spomínaných schopností dojčaťa senzitivita voči abstraktným, amodálnym vlastnostiam a cross-modálnym invarianciám, skôr než k modálne špecifickým hmotným rysom. Kojenec pravdepodobne neprežíva svet konkrétne, ako si to predstavovala Margaret Mahlerová a klasická psychoanalytická teória, píšu (Fonagy, Target, 2005, s.107).

Ďalej Krasulová (2006) približuje kategorizáciu symbolov. Sarnoff odlišuje dva druhy symbolov: evokatívne symboly a komunikatívne symboly. Evokatívne symboly môžu byť podľa Piageta oneirické (snové) alebo ludické (hrové). Ich úmyslom nie je komunikácia druhému človeku. Ide len o hľadanie expresie, vyjadrenia vnútorných pocitov. V ranom veku a v období latencie 6-12 rokov má komunikácia ešte nízku prioritu pre dieťa. Tieto symboly sú egocentrické, sú víťazstvom narcizmu. Nástup puberty a adolescencie vedie k rozvoju komunikatívnych symbolov, ktoré sú používané ako nástroj kontaktu s realitou a ovládanie budúcnosti. Vyjadrujú spomienku, ale zároveň berú zreteľ na senzibilitu poslucháča, teda pozorujúceho objektu. Oznamujú, komunikujú. Tento posum ku komunikatívnemu symbolu je spojený s rozvojom tzv. pozorujúceho zámeru v oku psychiky, dochádza k vyššej úrovni sebareflexívneho uvedomovania, čo je odvodené z internalizovanej objektovej skúsenosti. Komunikatívny symbol je víťazstvom altruizmu, testovania reality, a non-egocentrických vplyvov v prospech objektových vzťahov (Krasulová, 2006).

Kramerová (2000) sa opiera vo svojom prístupe k pochopeniu symbolu o najmenej tri hľadiská. Prvým, a základným, z ktorého vychádzajú ďalšie dva, je už spomínané etologické hľadisko. Pripomeniem, že Kramerová sa nechala inšpirovať dielom Konrada Lorenza, a upozorňuje na niektoré spojitosti umenia s javmi ktoré popisuje etológia (s.175). Rozlišuje kategoriálnu a teritoriálnu perecpciu, a zároveň predpokladá prítomnosť vrodeného spúšťacieho mechanizmu. Umenie prirovnáva k supernormálnemu objektu. Podľa nej zdieľajú schopnosť stimulovať náladu a „apetít“ (s.175).

Druhým aspektom je vývinové hľadisko. Vo vývine schopnosti tvoriť symboly sa zúčastňujú podľa nej dva odlišné mechanizmy (s.177). Na jednej strane schopnosť percepčného aparátu abstrahovať markantné črty z množstva náhodných atribútov, na druhej strane schopnosť individuálneho rozpoznania a tvorby väzieb medzi vybranými členmi toho istého druhu. Základným predpokladom na ktorom sa neskôr môže vyvinúť umenie, vraví (s.179), je fenomén prechodového objektu, ktorý sa u dieťaťa obajvuje okolo piateho mesiaca života a je charakterizovaný objavom už spomínaného „substitútu“, ktorému Winnicott (1965) hovorí prechodový objekt. Ďalším dôležitým momentom v zrení dieťaťa, je reakcia strachu, ktorá sa objavuje okolo ôsmeho mesiaca, ako reakcia na tvár neznámeho subjektu (s.178). Podľa nej rovnako umenie ako i prechodové objekty slúžia ako most medzi vnútorným a vonkajším svetom a pre obe je spoločná benígna ilúzia (s.179). Pravda, nevidí medzi nimi priamu vývojovú súvislosť, keďže v porovnaní s umením mu chýbajú ešte ďalšie dve dôležité charakteristiky symbolu (s.179): a to jednak to že ide o nájdenú vec ktorú sa dieťa nijako nesnaží upraviť, a hlavne to, že prechodový objekt nenesie viacerov významov a viaže sa výlučne k osobe matky (a možno len jednému jej aspektu).

Tretím hľadiskom je formálna analýza a kultúrna norma. Symbolizácia podľa nej (s.180) viac závisí na schopnosti abstrakcie, než na emočne podloženej schopnosti si vybaviť špecifickú formu. V umení je protiváha abstrakcie a špecificity vyvážená. V každom diele sa stretávame s organizujúcim princípom, schémou štýlu, ktorá slúži ako oporná kostra či štruktúra. Do nej vpísané individuálne črty ju potom napĺňajú životom a záujmom. Odlišuje dva druhy štýlov, či organizujúcich princípov (s.181): prvým sú neosobné (*univerzálne*)

jednoduché tvary ktoré sa objavujú naprieč kultúrami: kruh v rôznych podobách ako mandala či zobrazenie slnka, schématický výraz tváre, tvary ako trojuholník, štvorec, kríž a špirála, a pravdepodobne by tu mohli byť zaradené aj farby (s.181). Na tieto tvary (Gestalten) nasadajú *kultúrne*-špecifické paralely, ktoré odrážajú to, čomu ona hovorí „*Weltanschauung*" („world-view") (a čomu hovorí Michael Baxandall „*period eye*" – dobové oko – In: Kesner, 2005, s.14). Sme až udivení, vraví, akú silu majú tieto kultúrne normy a viery na umelcovu tvorbu, jednak vo výbere témy a formy, jednak v opomínaní niektorých tém a spôsobov prezentácie, až sa im umelec a kultúra nielen vyhýbajú, ale sú pre nich až nepredstaviteľné (s.181). Ako príklad vplyvu kultúry (s.182) uvádza kontrast **schématickej prezentácie** v ktorej dominujú geometrické tvary, tak ako v antickom Grécku, alebo môžu byť úplne rozpustené v **individualizovanom prejave** pozdného baroka. Ich proporcia sa samozrejme môže meniť, a v obdobiach umeleckého úpadku sledujeme absenciu týchto komplementárnych zložiek, ako to je v prípade egyptského umenia 26. dynastie či plastike imperiálneho Rímu, v ktorých zavládla rigídna schématizácia bez života, alebo obdobie pozdného baroka či žánrová maľba 19.storočia, kde sa umenie dezintegrovalo do premrštenej sentimentality v absencii štruktúry či formálnej ekonómie tvorby (s.182-183).

Podľa Filingeriovej, ktorá je paleoantropologička, (2002, okt) symbol vo funkcii znaku nahrádza skutočný akt. Podľa nej ale pôvodná funkcia symbolu (2002, marec) tkvie v menežmente emócií, a preto presahuje sémantický kontext. Ako vidíme, zhoduje sa s Beckerom (viď vyššie), ktorý tvrdí že symbol oslovuje rozum rovnako ako city. Filingerová rovnako vychádza z gréckeho významu slova symbol (symballein), a prirovnáva ho k sútoku dvoch riek, v ktorom dochádza k miešaniu významov. Upozorňuje teda na hybridnú povahu symbolu (marec 2002), ktorý nesie viacero významov. Privilegovaným miestom pre **hybris** je podľa nej sen. Vychádza z Freudovho konceptu kondenzácie (zhustenia) obrazov. Už pred sto rokmi popisoval Freud vo Výklade snov substitúciu a kontamináciu ako dva mechanizmy kondenzácie rôznych psychických obsahov, kde v snahe uniknúť represii, nahrádza v sne obraz emóciu. Za symbolom sa tak skrýva investovaný afekt, ktorého sa snívajúci jeho zobrazením zbavuje. Tvorba symbolu preto slúži k ochrane pred represiou, dvoch alebo viacerých kondenzovaných významov, ktoré nesú subsymbolickú emočnú valenciu. To súhlasí s predstavou o evokatívnom symbole, ktorého účelom je evokovať emóciu. Trochu odlišné je chápanie pojmu symbol u Ernsta Jonesa (1923) v „*The Theory of Symbolism*", ako ho cituje Naumburgová: „Iba to čo je vytesnené, je symbolizované; iba to čo je vytesnené, musí byť symbolizované..." (Naumburg, 1950, s.22). Ide ale vzásade o nuansu toho, čo sa myslí pod pojmom vytesnené.

Filingerová (okt. 2002) sa vo svojom prístupe opiera o širší koncept, tzv. reprezentačného modelu, a pripomína názor Piageta (apr.2005), podľa ktorého je pôvod konceptuálneho systému v senzo-motorických internalizovaných vzorcoch. Pajaczkowska (2002, s.89) dokonca tvrdí, že v ranom detstve je myslenie neoddeliteľné od pocitov, a zmyslové pocity majú veľmi blízko k emocionálnym pocitom. Splynutie ega a id preto v ranom detstve vytvára reprezentácie, ktoré sú zmyslovo zameniteľné – synestézie. Až vyvíjajúce sa ego jedinca, v dobe keď sa oddeľuje ego od id, „ja" od „ne-ja", oddeľuje zvuk od zraku, emocionálnu bolesť od fyzickej, úzkosť od telesnej nevoľnosti. Podľa psychoanalytickej predstavy (tamtiež) sa reprezentácie a fantázie v predgenitálnom štádiu organizujú okolo epistemofilického pudu a jeho zvedavosti po „výskumoch". Filingerová (apr.2005) ďalej pokračuje, že sémantické kategórie a koncepty zakladajúce sa na obrazoch pochádzajú zo senzorickej kategorizácie, ktorá tvorí základ abstraktných konceptov. Takéto schématizácie predchádzajú verbálnu komunikáciu. Kategorizácia je vnímaná ako predpoklad konceptualizácie. Ako bolo uvedené, navrhuje rámec v ktorom proces symbolickej organizácie vo vzťahu k potrebe sociálnej organizácie a komunikácie zahŕňa aj menežment emócií. Uvádza že reprezentačné prototypy emócií vo forme obrazov zoskupujú

subsymbolickú skúsenosť, ktorá predchádza verbálnemu jazyku. Podporuje tézu W.Bucciho (1997) že ľudia, pri svojom zrode, ešte bez jazyka a organizovanej podpory, fungovali v subsymolickom nonverbálnom mode cez prototypické obrazy, ktoré môžu byť považované za metafory emočnej schémy, prototypné neverbálne symboly späté s emóciami. Je možné sa domnievať, že človek začal kategorizovať obrazy, deliac induktívne svet okolo do základných kategórií.

Ešte raz sa vrátim k Ingrid Riedlovej, ktorú som citoval v úvode tejto state. Budem pokračovať v jej citovaní (Riedel, 2002, s.18). „Jako všechny symboly, ktoré v sobě zahrnují to, co by se jinak beznadějně rozpadlo, jsou obrazy znameními směřujícími proti chaosu, proti ztrátě smyslu, a – emocionálně viděno – proti úzkosti. Tyto výtvory, byť by úzkost obsahovaly, jsou jakýmisi nádobami, ktoré jsou sto tuto úzkost do sebe pojmou a spoutat."

Vo **fylogenéze** ľudstva sa prvé prejavy symbolizmu spájajú s jaskynnými kultúrami Homo erectus prvej doby ľadovej, t.j. pred asi 750 tisíc rokmi, v dobe keď človek začal používať oheň. Ako uvádza Frankl (2003, s.61), stretávame sa tu s prvými rituálmi požierania mozgov a objavuje sa prvý symbolický tvar – do kruhu poukladané lebky, všetky perforované na tom istom mieste. Domnieva sa, že to, čo my robíme symbolicky, „priberáme z nápadov predkov", oni robili doslova, „priberali z mozgov svojich predkov". Jung (1993, s.186-187) pripomína symbolický význam kruhu, magického kruhu, zvaného *temenos*, alebo v sanskrte *mandala*. Je to prostriedok k ochrane centra osobnosti pred tým, aby bolo vytiahnuté von a ovplyvňované zvonka. Myšlienku magického kruhu vo forme vykonávania „obchádzok" (circumambulantio), alebo kreslenia kruhov, radí k apotropaickým kúzlam, teda takým, ktoré majú odohnať zlo. K proto-symbolickým aktivitám však určite patrilo už používanie a výroba prvých nástrojov, ktoré považuje Frankl za základ vzniku kultúry. Z obdobia spred asi 100 tisíc rokov pochádzajú ešte nápadnejšie dôkazy o existencii symbolickej mysle. Frankl (2003) uvádza prvé prejavy u neandertálcov, ktorí pochovávali svojich príbuzných s nástrojmi, jedlom, a niekedy, zviazaných do embryonálnych polôh, čo odkazuje na silnú vieru v posmrtný život. Licia Filingeri (2005/2007) z Janova uvádza novšie nálezy súvisiace so symbolikou červenej farby. V jaskyni Blombos v Južnej Afrike bolo okrem iného nájdených 8 tisíc kúskov červeného okru, staré 70 tisíc rokov, na ktorých sa nachádzajú vryté znaky, a v Izraeli v jaskyni Qafzef boli nájdené ľudské kostrové pozostatky staré 90 tisíc rokov, a v jaskyni Khavcekh 100 tisíc rokov, pokryté červeným okrom. Medzi prvým figurálnym umením nachádzame plastiky ženských figúr – tzv. venuše, a plastiky zvierat v období gravetienu, pred 35 – 25 tisíc rokmi (Frankl, 2003, s.97). Iba v Brne bola nájdená jedna plastika muža. Vrchol dosahuje prehistorické umenie v podobe magdalénskeho jaskynného umenia pred asi 17-12 tisíc rokmi, v ktorom dominujú obrazy vtedajšej fauny (s.102), obzvlášť raticová zver, ale objavujú sa tu už prvé hybridné zobrazenia – postava čarodejníka s rohatou maskou bizóna v jaskyni Les Trois Freres (103), a obraz tehotnej samice s nápadnými rohmi v jaskyni Lascaux (s.105). Medzi plastikami nachádzame už skôr figúry človeka-šelmy z El-Juyo, Santander, Španielsko, a slonovinovú plastiku s telom človeka hlavou leva z južného Nemecka z Hohlestein-Stadeil z obdobia aurignacien (datovaného na 30-26 tisíc rokov). S hybridnými tvormi sa stretávame v neskoršej histórii mnoho krát, čarodejník je predchodcom diabla, známe sú mýtické tvory ako Sfinga, kentauri, Gorgona atď, rozšírené bolo používanie masiek. Zooantropomorfné figúry odrážajú ľudskú ale i zvieraciu podobu, sú týmto nadprirodzené a nesú charakteristiky oboch. V ďalšom vývoji magdalénskeho umenia sa pokojné harmonické scény menia v zúrivé krviprelievanie, zvieratá sú dobodané šípmi, charakter malieb má stále drsnejší, falický charakter. „Oštep znamená penis, rana znamená vulvu" píše Frankl (s.106). S nástupom patriarchálnych spoločností sa opäť stretávame s kruhovými tvarmi, ktoré pôvodne asi symbolizovali uzavretosť, bezpečie a potravu jaskýň a sídlisk (s.118). Na Blízkom východe sa pred 8-9 tisíc rokmi stretávame

s kruhovým pôdorysom, ktorý ale odráža už nadvládu a ochranný aspekt muža, a hlavne, stretávame sa tu s prvými štvorcovými pôdorysmi pyramíd a zikkuratov (s.121), prejavmi pokory patriarchálnemu majestátu.

Okrem rituálov a umenia, odzrkadľujú vývoj symbolickej mysle aj iné „objavy". Filingerová (2002b) odkazuje na prácu Alexandra Marshacka, novinára, ktorého angažovala NASA, aby napísal dejiny vedy. Marshack sa nechal inšpirovať nálezom ani nie 10-centrimetrovej kosti objavenej v r.1950 belgickým archeológom Jeanom De Heinzel v Ishango blízko Rudolfovho jazera v povodí horného Nílu. Táto kosť, stará 20 tisíc rokov má na sebe 168 priečnych zárezov organizovaných v piatich stĺpcoch rôznych skupín a podskupín znakov. Podľa Marshacka je to kalendár, konkrétne lunárny kalendár, jeden z množstva obdobných nálezov z obodobia horného paleolitu.

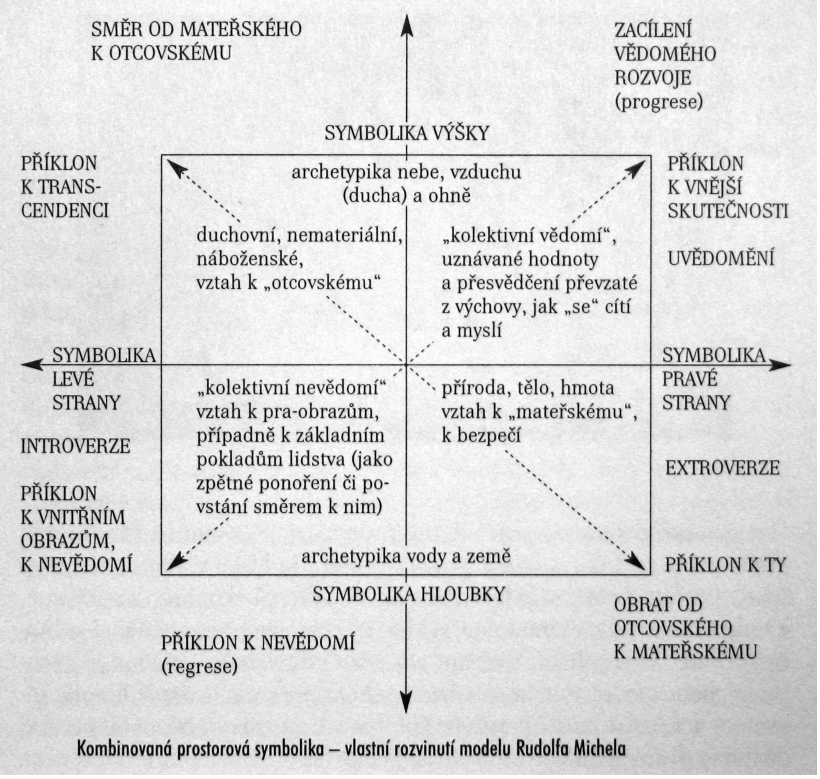
Ďalej Filingeriová (2002b) cituje Michaela Rappengluecka z oddelenia matematiky a počítačových vied univerzity v Mníchove, podľa ktorého známa scéna smrti z Lascaux, datovaná na 16500 rokov pre Kristom zodpovedá konštalácii hviezd počas letného slnovratu. Oči mŕtveho muža, bizóna a vtáka reprezentujú hviezdy letného trojuholníka, tvorené Denebom, Vegou, Ercolom. Navyše, nosorožec by pochádzal z konštalácie Pegasa, Andromédy, Trojuholníka, a Aries a kôň z konštalácie Leva. Pre Rappengluecka táto scéna je detektorom pravekých vedomostí a kozmológie.



Obr. 139 Scéna smrti z Lascaux

5.3.2 Symbolizmus v umení

Na **symbolizmus v umení** existujú protichodné názory (Kaplan, 2000, s.86). Kaplanová uvádza názor Dissanayakeovej (1992) podľa ktorej vzhľadový aspekt umenia sám o sebe poskytuje dostatočné ocenenie a reprezentácia zmyslu môže byť sekundárna aj neprítomná. Arnheim (1974) naproti tomu odmieta oddeľovať formu a námet a tvrdí, že „i najjednoduchšia čiara vyjadruje zreteľný zmysel a je preto symbolická". Tu sa dostávame až na úroveň základnej úvahy vzťahu najelementárnejších výrazových foriem vizuálneho prejavu (farba, tvar, línia, pohyb) a ich sémiotickej funkcie.



Obr. 140 Kombinovaná priestorová symbolika. Riedlovej rozvinutie podľa Rudolfa Michela. (Ingrid Riedelová, 2002)

Predpokladá sa, že symbolický význam obsiahnutý vo výtvarnej tvorbe sa opiera o mechanizmus **projekcie.** Interpretácia sa však nemusí opierať o symboliku obsahu (námet, farba), ale i o symboliku formálnejších aspektov výtvarného diela, akými sú: proporcionalita, perspektíva, priestor, príbeh, počet. Predovšetkým tento pohľad predstavuje dielo Ingrid Riedlovej (2002), z ktorého vyberám pre ilustráciu nasledujúcu schému. Je vidieť že symbolika je vždy viacúrovňová a môže mať mnoho explanácií. Schéma môže skúsenému byť orientačnou pomôckou. Pochybujem, že nahradí neznalosť novica.

Interpretácia symbolického významu sa spravidla opiera o hlbinnú psychológiu. Jestvuje však plynulá línia od prísneho „racionálneho“ myslenia, cez pripúšťanie si zvláštnych fenoménov až po magické myslenie psychotikov. Preto jestvujú i rôzne interpretačné rámce, o ktorých môžme skôr usudzovať že odrážajú viac druh myslenia a prežívania interpréta. Niektoré interpretačné úvahy tzv. „zdravý rozum“ považuje už za „pritiahnuté za vlasy“. Jungiánska psychológia pozná takzvaný fenomén synchronicity. Je to jav, ktorý sa používa na vyjadrenie skutočnosti ktorá prichádza súčasne zvnútra, ako psychický fenomén, a zvonka ako objektívna realita. V takomto prípade má vnútorná skúsenosť tzv. psychoidnú povahu (Von Franz, 1999, s.41 a 48). Tento druh uvažovania o javoch v našom živote sa odráža i napríklad v diele Stanislava Grofa, a v trochu tragickejšej podobe v diele Wilhelma Reicha (Prochaska, Norcross, 1999, s.192-196). V oblasti arteterapeutickej diagnostiky týmto smerom išla Susan Bachová (1902-1995), ktorá sa zaujímala o arte-diagnostiku somatických chorôb, konkrétne najmä detí chorých na onkologické ochorenia (Hogan S, 2001, s.82). Pogády et al (1993, s.72) uvádzajú príklady z jej praxe, ktoré ilustrujú tieto úvahy: *„Autorka je presvedčená, že nádor sa kreslí červenou, že fialová farba na ľudskej postave značí epilepsiu. Pri dome pokladá za významné strechy a okná. Na strechách kreslí chorobné ložisko (napr červený tumor, hnedočervený hematóm,*

vytieňovaná srecha, komín bez dymu, zlá pravá či ľavá strana)... Červené slnko medzi štyrmi vrchmi ukazovalo na kraniofaryngeóm medzi dráhami optických nervov a chiasma opticum.... škvrna na chrbte zvieraťa ukázala na tumor v dolenj partii chrbtice.... počet okvetných lístkov vraj v jednom prípade ukázal, o koľko mesiacov nastane smrť...“

Na rozdiel od myslenia ktoré by sme mohli označiť za „ulpievavý magizmus“ alebo za poruchu na úrovni abstrakcie, je Jungovo vnímanie psychického paralelizmu oveľa sofistikovanejšie (Jung C.G., 1993, s.75-76). Pre Junga je sporný problém psychického paralelizmu mimo dosah ľudského poznania. Príkladom môže byť synchronicita, v ktorej sa objavuje identický fenomén vo vnútornej a vonkajšej podobe zároveň. Iným druhom psychického paralelizmu môže byť paralela medzi nejakým fyziologickým javom a psychickým javom. Príkladom môže byť sen, ktorý svojím obsahom poukazuje na „organicitu“ (termín sám o sebe nepresný, v tomto prípade značí, že psychické obtiaže boli spôsobené organickou poruchou – progresívnou svalovou atrofiou, nie hystériou). Jung uvádza že v takýchto prípadoch sú psychický a fyziologický jav iba dva odlišné aspekty toho istého javu, o ktorých naša myseľ nemôže premýšľať súčasne. (Tento názor sa zhoduje vpodstate s poznaktami Freuda o vplyve fyziologických funkcií na manifestný snový obsah a je vlastne psychiatrickému mysleniu bližší – Freud).

Napokon sa vrátim na začiatok state, k pojmu interpretácia. Dosiaľ som sa venoval interpretácii, ktorá vychádza z hlbinnej psychológie. Tá arteterapii roky dominovala, a stále dominuje, a čo je pozoruhodné, objavuje sa de facto spontánne v interpretáciách laikov, samotných tvorcov, ktorí niekedy s obľubou a úspešne využívajú prebudenú kapacitu hľadať symbolické paralely či už vo svojom živote, či v asociáciách na nejaké iné javy. Symboliku je možné hľadať vo všetkých aspektoch arteterapeutickej práce. V diele samotnom, v procese tvorby a v interakcii subjektu so svojím produktom. Takisto v interpersonálnom vzťahu subjektu k terapeutovi. Podstatná časť „zdeleného“ by nám sústredenosťou výlučne na symboliku unikla. Množstvo aspektov ľudskej psyché sa podľa môjho názoru môže projikovať do tvorby (v najkomplexnejšom ponímaní) v „presymbolickej štruktúre“. Optimálnou by teda mala byť diagnostika rešpektujúca rovnako symbolickú, ako i nesymbolickú expresiu. Je ale diskutabilné, do akej miery diagnostika artefaktu môže nahradiť diagnostiku komplexnej situácie tvorby.

5.3.3 Diagnostický potenciál výtvarnej tvorby

5.3.3.1 Psychodiagnostické projektívne metódy

Psychodiagnostické metódy vo všeobecnosti zahŕňajú tri skupiny testov zameraných na hodnotenie (Pogády et al., 1993):

1. úrovne *intelektových schopností*,
2. *projektívne (osobnostné) testy*, a
3. testy zamerané na *„organicitu“ (*kam patria aj *neuropsychologické testy).*

Ide o doménu psychológie a umelecké aspekty sú podriadené kritériám, ktoré ovládajú tento odbor. Kresebné testy z hľadiska psychodiagnostiky spĺňajú súčasne viacero účelov – môžu byť použité nielen ako projektívne testy, ale môžu slúžiť rovnako k určovniu mentálneho vývoja (Goodenoughovej test, 1929), osobnostnej úrovne (Hárdi, 1983), a tiež ako test organicity (napr. Kochov Baum test, 1952).

Grafické projektívne metódy

Donna Betts (2005) priniesla vo svojej doktorantskej práci na Florida State University kvalitný prehľad inštrumentov v posudzovaní umeleckej tvorby (tzv. art-based assessment

instruments). Na úvod je potrebné uviesť, že ide výlučne o hodnotenie plošných diel ako je kresba a maľba, a že v oblasti hodnotenia plastiky dodnes posudzovacie inštrumenty absentujú. V historickom prehľade vývoja týchto posudzovacích inštrumentov (s.15-26) uvádza Bettsová že záujem psychológov, psychiatrov, antropológov a pracovníkov v školstve o posudzovanie umeleckej tvorby trvá už vyše sto rokov.

V r.1887 Corrado Ricci vydal v Bologni dielo *L´arte dei bambini* (viď tiež Read,1967, s.116) v ktorom boli detské kresby predstavené ako potenciálne psychodiagnostické predmety. V r.1931 publikoval Eng už rozsiahly prehľad literatúry venovanej detskému umeniu. Jeho prehľad zahŕňal anglické, nemecké, francúzske a nórske publikácie od r.1892 do r.1930. Pogády (1993, s.39) upozorňuje na skoršie dielo „domáceho" českého autora Františka Čádu, ktorý už v r.1918 vydal prácu pod názvom *Rozpravy z psychologie dítěte a žáka*[175], ktorá obsahuje článok s názvom *O dětských kresbách*, ktorý bol už roku 1903 vydaný ako separát. V r.1911 vyšiel aj v ruskom preklade a upozorňuje na práce už spomínaného Corrada Ricciho, ale i Jaquesa Passyho, H.T. Lukensa, Schuytena, E.E.Browna, Kerschensteinera, Rouma, Levinsteina a tiež G.H.Luqueta, na ktorého sa odvoláva aj novšia autorka Roseline Davidová (2001, s.15). Paralelne bolo publikovaných viacero prác venovaných tématike umeleckej tvorby duševne chorých (Lombroso 1882, Simon 1888, Tardieu, 1886, Hrdlička 1899). Väčšinou išlo o „dojmologické" pojednania. Medzi prvými, kto sa snažili o vytvorenie štandardizovaných postupov a metód v hodnotení kresby bol Fritz Mohr (in: Betts, 2005). Ako píše Šicková-Fabrici (2006), Fritz Mohr v r. 1906 ako prvý štandardizoval metódy a postupy kresebných testov pre psychiatrických pacientov. Jeho testy boli typov: 1. špecifické zadania podľa inštrukcie výskumníka, 2. voľná spontánna tvorba, 3. série kresieb v rôznych štádiách ochorenia. Tento autor považoval za najdôležitejší diagnostický prvok štruktúru diela, ktorá súvisí podľa jeho názoru s myšlienkovými procesmi tvorcu. Čím je teda obrázok fragmentárnejší, tým je fragmentárnejší aj myšlienkový proces (Šicková-Fabrici, 2006). V r.1921 referoval Hermann Rorschach o projektívnej metóde založenej na tušových škvrnách (Betts, 2005). V r.1929 vyvinula Goodenoughová test kresby postavy (Draw-a-Man), ktorého Harrisova verzia , posledne revidovaná v r.1972, je užívaná dodnes ako súčasť inteligenčných testov (Stanford-Binet) (tamtiež). Jeho modifikáciou je Machoverovej testy kresby postavy (1949, In: Šicková-Fabrici, 2002, s. 105). Variáciou je Kochov „Baum test" (1952, in: Stančák, 1996, s.225), kombináciou tématických zadaní je Buckov (1948) test kresby domu-stromu-postavy (House-Tree-Person Test, HTP) a Bettsová tu ešte udáva tématický apercepčný test (TAT, Murray, 1942), ktorého cieľom je však vymyslieť „príbeh". Zvláštnym testom, ktorý zrejme nie je veľmi známy za oceánom je dynamický test kresby ľudskej postavy od Istvána Hárdiho (1992, in: Šicková-Fabrici, 2002, s.107), maďarského psychiatra, ktorý o svojej celoživotnej práci prednášal na medzinárodnej konferencii v Bratislave v r.2005 (Hárdi, 2005, s.8-27). V jeho prístupe nejde o analýzu izolovaných detailov, ale o analýzu štýlu a príbehu celej kresby. Sledujú sa zmeny alebo rigídne pretrvávanie pôvodnej „schémy". Tento test sprístupňuje zmenu osobnosti vizuálne (Šicková-Fabrici, 2002, s.107). Nie všetky uvedené testy sú založené na rovnakom hodnotiacom princípe. Goodenoughovej test bol zameraný skôr na posudzovanie rozumových schopností, Machoverovej sa zakladal na projektívnom prístupe, Hárdiho test sleduje sekvencie formálnych zmien. Preto aj identické zadanie „nakresli postavu človeka", môže byť v konečnom dôsledku interpretované rôznymi spôsobmi. Môže používať „šablónu", tzv. „checklisty" pre zaškrtávanie položiek, môže používať referenčný manuál, alebo vychádzať iba z interprétových znalostí a intuície.

[175] Čáda, F.: Rozpravy z psychologie dítěte a žáka. Nakladatelství Dědictví Komenského, Praha, 1918 (in: Pogády, 1993, s.152).

V súčasnosti uvádza Stančák (1996, s.221-235) nasledovné delenie tzv. grafických projektívnych techník, ktoré sú založené na 1. kresbe, 2. doplňaní kresieb a 3. odkresľovaní:

1. Goodenoughovej test (1929)
2. Machoverovej Draw-a-person test (DAP) (1949)
3. Baltruschov Figure-drawing-test (FDT) (1956)
4. Dynamický test kresby ľudskej postavy podľa Hárdiho (1983, 1992)
5. Test dom, strom, človek (House-Tree-Person, H-T-P) podľa Bucka (1948)
6. Test stromu („Baum test“) podľa Kocha (1952)
7. Test tváre podľa (Face Test, FT) podľa Bradea (1970), Brade a spol. (1973)
8. Warteggov test (WTG, 1939)
9. Bender-Gestal (B-G) test podľa Benderovej (1939) s aplikáciou ako projektívnej metódy podľa Hutta (1945)
10. Viacdimenzionálny kresbový test (Der Mehrdimensionale Zeichentest, MDZT) podľa Blocha (1971)

Goodenoughovej test je v tomto zozname skôr z praktických dôvodov. Využíva sa predovšetkým ako metóda na určenie mentálneho vývoja (Stančák, 1996, s.221). Zatiaľ čo jednorázové kresby sú často súčasťou psychodiagnostického vyšetrenia, v psychiatrii sa s obľubou využívajú k dokumentácii klinického priebehu najmä série obrázkov. Na Slovensku referovali o využití dynamickej kresby ľudskej postavy podľa Hárdiho (1983) Čaplová et al. (2007) v podmienkach denného sanatória Psychiatrickej kliniky FNsP a LF UK v Bratislave, kde sa táto metóda využíva už do r.1996. Zároveň referovali o histórii diagnostického použitia kresby v liečbe psychických porúch:

- Reitman a kol. (1961)- pred a po neurochirurgickom zákroku
- Orenstein-Baessen (1967)- pri inzulínovej komatóznej liečbe
- Gyarfas (1961)- po elektrokonvulzívnej liečbe
- Gutheil a kol. (1963)- pri psychoanalýze
- Hárdi (1964, 1965, 1968, 1970)- pri neuroleptickej liečbe
- Machover a Liebert (1990)- pri neuroleptickej liečbe
- Hoshiho (1998)- po elektrokonvulzívnej liečbe

Iné projektívne metódy súvisiace s vizuálnym posudzovaním

Patrí tu heterogénna skupina testov často aplikovaných v psychodiagnostike, využívajúca okrem iného silný projektívny potenciál farieb, a psychofyzický fenomén na úrovni vnímania – pareidóliu.

Známy je napr. Lüscherov test (1949) (Šicková-Fabrici 2002, s.121-122), vo Pfisterovom (1950) zdokonalení známy ako tzv. farebný pyramídový test (Stančák, 1996). Osobitým, a asi najznámejším projektívnym testom je známy Rorschachov test (1921), ktorý kombinuje rôzne vizuálne aspekty a z kresebných testov mu je blízky Blochov viacdimenzionálny kresebný test, ktorý z neho vychádza (1971, in: Stančák, 1996, s.232-234).

Testy založené na projektívnom princípe využívané v arteterapii

KTC

Nepublikovaný, ale veľmi zaujímavý a jednoduchý na prevedenie je *„kvinterncolor test“* (KTC) vyvinutý českým arteterapeutom M. Kyzourom, st.(1998). Spočíva vo vytvorení piatich farebných škvŕn veľkosti dvojkoruny na obyčajný papier veľkosti A5 (Šicková-Fabrici, 2002, s.122). Podľa samotného autora (in: Šicková-Fabrici, 2002, s.122) „nemôže byť považovaný za test, pretože nie je validizovaný. K validizácii, k meraniu sa má rovnako ako psychoanalýza.“

Body image test

Špecifickou a užitočnou kategóriou projektívnych testov sú obrazy telesnej schémy. Používanie telesnej schémy, najčastejšie vo forme obrysovej predlohy, ktorú má pacient farebne dokresliť, slúži „na diagnostikovanie a lokalizovanie problému somatického alebo emočného“ (Šicková-Fabrici, 2005, s.41). Malchiodiová (2003a, s.358) referuje o jeho používaní u pacientiek po operáciách prsníka. V r.2000 v Centre Terra therpeutica zaviedla Šicková-Fabrici tento inštrument pod názvom „Body image test TT © 2000“, ktorý slúži jednak projektívnej diagnostike, jednak k privítaniu klienta, pretože obrys postavy je „en face“, v ústretovej pozícii (Šicková-Fabrici, 2002, s.113; 2005, s.41)



Obr. 141 Ukážky *Body image testu* detí s rôznymi problémami. (Šicková-Fabrici, 2005).

Kritika projektívnych testov

Táto kritika je namierená najmä na existujúce projektívne inštrumenty, a teda nepriamo na symbolický aspekt projektívnych metód.

Kaplanová (Kaplan F, 2000, s.77-92) zhrňuje významnú kritiku **projektívnych kresebných testov**. Uvádza prácu Stuarta Vyseho (1997), podľa ktorého test kresby postavy (DAP, draw-a-person) nemá žiadnu validitu. Aj keď jeho tvrdenie „môže byť a pravdepodobne je prehnané“, píše Kaplanová, opiera sa o štúdie ako napríklad štúdiu Z.W.Wanderera (1969/1997) v ktorej kresby postavy zahŕňali päť diagnostických skupín: mentálne retardovaní, schizofrenici, neurotici, hemosexuáli a „normálna“ populácia. S výnimkou mentálne retardovaných, panel dvadsiatich expertov (medzi nimi renomovaní odborníci Emanuel Hammer a Karen Machoverová) nebol schopní odlíšiť jednotlivé diagnostické skupiny na hladine štatistickej významnosti odlišnej od náhody. Kaplanová uvádza i pozitívnejšie štúdie (Smith D, Dumont F, 1995), podľa ktorých aspoň globálne aspekty posudzovania korešpondovali štatisticky významne aspoň s hrubými poruchami; zatiaľ čo obsahové premenné (ako napríklad prevedenie nejakej časti tela) nemali vzťah k osobnosti či patológii. V súlade s týmto je aj vyvážená kritika Garyho Groth-Marnata, ktorý v *Handbook of Psychological Assessment* (1997) považuje Harrisovu revíziu (1963) Goodenoughovej testu kresby postavy, za dobrý príklad testov ktoré môžu slúžiť k posudzovaniu neverbálnych kognitívnych schopností dieťaťa s istým úspechom, a to ak užívajú kvantitatívne posudzovanie formálnych parametrov, skôr než impresionistické schémy založené na izomorfizme medzi nakreslenými znakmi a osobnostnými charakteristikami. Kritika (In: Betts D., s.17-19) väčšinou nepopiera zmysel týchto testov v snahe o pochopenie pacienta, skôr odporuje pôvodným Machoverovej hypotézam, ktoré sa výskumne nepodarilo potvrdiť (Roback, 1968, Kahil 1984). Výsledky napovedajú, že štrukturálne a formálne premenné (veľkosť, umiestnenie, perspektíva, vynechanie) majú väčšiu validitu, ako obsahové premenné (anatomické jednotky) (Swensen, 1968, In: Betts D., 2005, s.17).

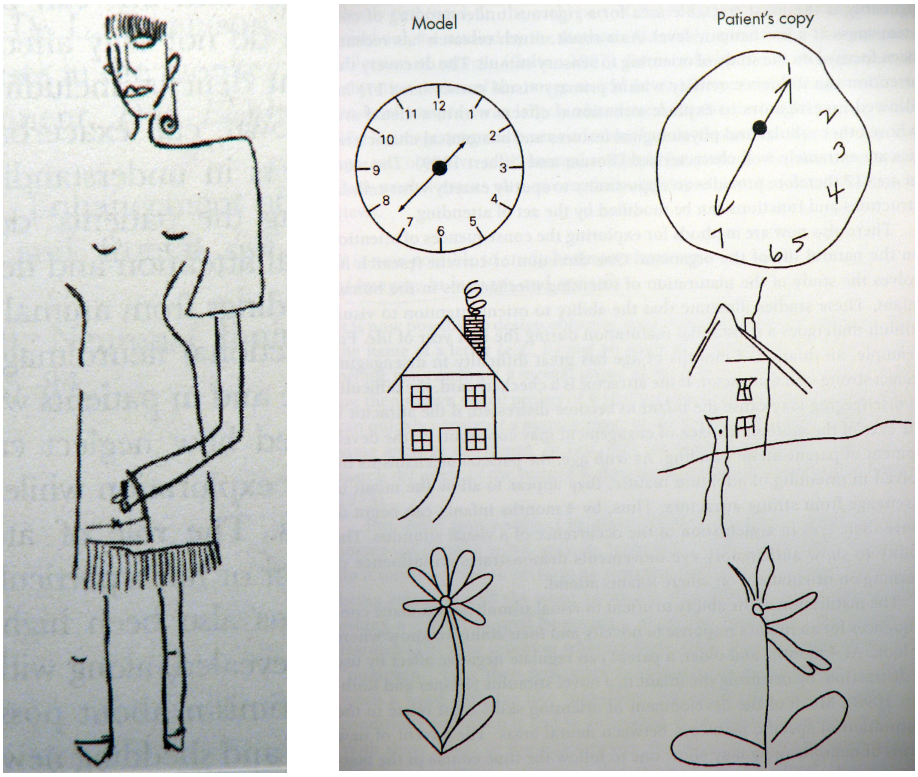
Ďalším problémom týchto testov je, že nediferencujú vplyv 1. odlišnej kresliarskej techniky (pričom vizuo-motorické zručnosti sa zamieňajú za mentálnu úroveň všeobecne) a 2. kultúrneho pozadia (Kopitz E.M., 1984, In: Kaplan 2000, s.79). Chapman a Chapmanová (1971) používajú termín „*iluzórna korelácia*“ („illusory correlation“) pre fenomén keď je výsledok hodnotenia ovplyvnený očakávaním, v tomto prípade špecificky pod vplyvom konvencií vnímania (napr. malá hlava ako ekvivalent nízkej inteligencie, alebo veľké oči ako prejav podozrievavosti).

5.3.3.2 Neuropsychologické kresebené testy

Druhú zvláštnu skupinu testov tvoria **neuropsychologické kresebné testy**, založené spravidla na vizuokonštruktívnych zručnostiach. Patria tu Bender-Gestalt test, kresby ľudskej postavy, kresby jednoduchých predmetov ako sú hodiny, grécky kríž, bicykel. Tieto sa tešia podľa Kaplanovej (2005, s.81) väčšej obľube a sú považované za spoľahlivejšie. Napriek tomu niekedy zlyhávajú najmä, ak porucha nepostihuje vizuokonštruktívnu praxiu, a okrem toho (cituje názor Groth-Marnatha, 1997 v súvislosti s B-G testom) ak je cieľom odlíšiť „funkčné“ psychózy od „organických“ narušení. Kaplanová (2005, s.81) pripomína text z DSM-IV (APA 1994, s.xxi), v ktorom sa uvádza: *„ Hoci je tento zväzok nazvaný Diagnostický a štatistický manuál mentálnych porúch, slovo mentálna porucha nanešťastie implikuje rozdiel medzi mentálnou a fyzickou poruchou, čo je redukcionistický anachronizmus dualizmu telo/duša. Literatúra jednoznačne dokumentuje že je mnoho fyzického v psychických poruchách, a mnoho psychického vo fyzických...žiaľ termín pretrváva, pretože sme nenašli vhodnejšiu náhradu“*.

V tejto súvislosti cituje Pogády et al (1993, s.64) výsledky Švancarovej a Švancara (1964), ktorí vytypovali päť najdôležitejších znakov organicity v detskej kresbe, ktoré boli najčastejšie v korelácii s bezpečne dokázanými organickými syndrómami. Boli to sklon postavy viac ako 95° alebo menej ako 85°, dvojité línie, prerušované línie, znaky stresu (roztrasené línie), nenadväzujúce línie. Ďalej uvádza Pogády et al (1993, s.65) výsledky Alexandra, Ehrhardta a Moneya (prvdepodobne uvádzaných Benderovou) pri vyšetrovaní 18-ich pacientiek s Turnerovým syndrómom u ktorých zistili zjavný neurokognitívny deficit vo vnímaní priestoru, možno až o vývojovej „disgnózii“ viazanej na chromozómovú anomáliu.

Ako špecifický príklad možno uviesť pacientov s jednostranným tzv. *neglect syndrómom*. Tento syndróm reflektuje vyššiu, tzv. gnostickú úroveň percepcie. Vyskytuje sa pri pravostrannom parietálnom poškodení, pri ktorom pacienti, akoby ignorujú kontrolaterálne aspekty vonkajšieho sveta, dokonca i vlastného tela, čo môže mať za následok, že zjedia jedlo iba z pravej polovice taniera, o ľavú stranu tela sa ani nestarajú, neoholia si ľavú stranu tváre, neoblečú si ľavú končatinu. Tento neglect má nielen vizuálny, ale vlastne multimodálny charakter, ktorý sa vzťahuje aj na taktilné, proprioceptívne a auditívne podnety, a prejavuje sa i v úlohách so zameraním na tzv. reprezentačné aspekty pamäte alebo imaginácie. Obrázky pacientov tento defekt v reprezentácii typicky odzrkadľujú (Driver J. et al., 2004, s.589-590, Kandel, 2005b, s.302-303).



Obr. 142, 143 Príklady kresieb pacientov s neglect syndrómom. Vľavo podľa Driver et al., 2004; vpravo podľa Bloom a Lazerson, 1988 (in: Kandel, 2005).

Pojem projekcie pri týchto poruchách naráža na vážny problém definície a základného mechanizmu. Ako určíme, ktorý aspekt vo výtvarnej tvorbe korešponduje projikovaným psychickým obsahom (symbolickým aj presymbolickým) a ktorý organickým narušeniam? Aký je medzi nimi vzťah?

5.3.3.3 Diagnostika v arteterapii

Diagnostickú rovnako ako terapeutickú hodnotu reflektuje už zakladateľka arteterapie, Margaret Naumburgová, keď v r.1966 v prehľade svojej „dynamicky orientovanej arteterapie“ píše (1987, s.8): „*Uvoľnenie spontánnych obrazov z nevedomia je vnímané v arteterapii primárne ako forma symbolickej reči, avšak tieto obrazy často majú diagnostickú, ako i terapeutickú, hodnotu*“. Ilustruje to príkladom veľmi komplikovaných interpretácií a produkcií ktoré podávajú schizofrénni pacienti, ďalej rigídne geometické vzory podáva ako prejav paranoidných obrazov, vyjadrenie regresívnych prianí u „vredárov“ zasa v podobe obrazu dieťaťa dojčeného materským-terapeutovým prsníkom. V každom prípade si viac však cení *spontánnu* tvorbu pred kresebnými testami (Naumburg, 1987, s.10). Tradične najväčší záujem o umenie duševne chorých vyvolávajú pacienti s diagnózou schizofrénie. Wadesonová napr. podáva porovnanie diferencujúcich čŕt v psychotickom umení uvádzaných v lietratúre v kategóriách: schizofrénia, mánia, depresia (Wadeson, 1980, s.190). Podľa Kaplanovej (2000, s.82) má v oblasti výskumu posudzovania umeleckej tvorby arteterapia skutočne čo ponúknuť. Paradoxne investovala arteterapia výskumné úsilie vlastne viac do oblasti vývoja diagnostických metód ako do liečby, ktorú postavila na princípe psychoterapeutických intervencií, prípadne magickej viere v liečivú silu umenia. V oblasti praxe je to však presne naopak. Ako výstižne komenutuje už spomínaná Wadesonová (1980, s.188): „zriedka soma cítila potrebu používať diagnostické nálepky“. Väčšina arteterapeutov sa viac identifikuje zrejme s postavením v rámci spektra pomáhajúcich profesií, než s pozíciou „experta“ ľudskej duše.

Diagnostika s dôrazom na výsledný artefakt

Ako uvádza Šicková-Fabrici (2006), súčasný arteterapeutický výskum sa v oblasti diagnostiky vyvíja dvoma líniami:

1. výskum využívajúci voľné (spontánne) kresby alebo iné druhy výtvarnej tvorby (maľba, plastika)
2. výskum využívajúce tzv. projektívne kresby a kópie špecifických obrázkov alebo náčrtov

Cituje Naumburgovú (1958), ktorá hovorí: „*Fundamentálny rozdiel medzi projektívnymi kresbami obsiahnutými v psyhcotologických testoch a tými, ktoré sú produkované v arteterapii je ten, že projektívne testy sú nevyhnutne presné a arteterapeutické testy sú komplexné, celistvé a úplne spontánne. Kým určité diagnostické prvky sú v arteterapii porovnateľné s niektorými aspektami projektívnych kresebných techník, terapeutické techniky arteterapie sú vzťahované dynamicky k technikám psychoanalýzy.*“ (Šicková-Fabrici, 2006).

Bettsová v už spomínanej práci (2005, s.20 a ďalej) podáva prehľad vývoja štandardizovaných posudzovacích inštrumentov v arteterapii. Medzi prvými boli Ulmanovej Personality Assessment Procedure (UPAP) (Ulman, 1965, 1975, 1992 atď.), Kwiatkowskej The Family Art Evaluation (Kwiatkowska, 1975, 1978), a testy ktoré vyvinul Rawley Silver (1983, 1990/1996, 2001, Silver drawing test of cognition and emotion, SDT). Kľúčovým pre obrat vo vývoji, ako uvádza Kaplanová (2005, s.83), bola štúdia Ulmanovej a Levyho z r.1975, v ktorej 84 porotcov, medzi nimi 56 z oblasti psychiatrických služieb, malo za úlohu roztriediť 96 malieb do dvoch kategórií: pacientská práca vs. non-pacientská. Väčšina posudzovateľov uspela na hladine štatistickej významnosti, ale čo je dôležitejšie, nebol rozdiel medzi zdravotníkmi z oblasti psychiatrie (vrátane arteterapeutov) a ostatnými. Ulmanová a Levy dospeli k nasledovnému záveru: „*V minulosti sme sa hodne zaoberali obsahom a jeho symbolickým významom. Naša štúdia však ukazuje, že výskum zameraný na formu a jej koreláciu s osobnými charakteristikami by mohol viesť k väčšej reliabilite pre diagnostické účely*“. Ulmanová ako prvá vyvinula na poli arteterapie štandardizované zadanie, ale nevyvinula štandardizovanú metódu pre hodnotenie (Betts, 2005, s.20). Prvým

nástrojom ktorý používal už i štandardizované hodnotenie bol Diagnostic Drawing Series (DDS) (Cohen, Hammer a Singer, 1988), ktorý používa na hodnotenie zvláštny manuál (DDS Rating Guide) (Mills A., 2003, s.401-409). Ulmanová však predovšetkým určila ďalší smer, ktorým by sa výskum mal uberať, a to smerom formálnej analýzy diela. Na jej výzvu reagovala Linda Ganttová a Carmello Tabone (1998, In: Kaplan F.F., 2005, s.83). S použitím štandardizovanej posudzovacej škály hodnotiacej formálne aspekty, tzv. Formal Elements Art Therapy Scale (FEATS), ktorú vypracovala Ganttová už v r.1993, a štandardizovaným zadaním „draw-a-person-picking-an-apple-from-a-tree" (PPAT), sa im podarilo uspieť v odlíšení hlavných klinických jednotiek (veľká depresia, bipolárna porucha- manická fáza, schizofrénia, organicky podmienené poruchy) na hladine štatistickej významnosti (Kaplan F.F., 2000, s.83).

Hackingová cituje Jaspersov názor na vzťah formy a obsahu: „*V každom psychickom zážitku je prítomný subjekt a objekt. Objektívny aspekt v jeho najširšom význame nazývame obsahom, a spôsob akým je tento objekt subjektu prezentovaný (ako vnem, mentálny obraz, myšlienka) nazývame formou*" (Hacking S., 1999, s.185).

Okolo významu formy a obsahu sa točí prakticky celý súčasný diskurz v arteterapii na tému diagnostickej validity. V r.1996 publikovala Suzanne Hackingová s kolegami (In: Hacking, 1999) jediný doteraz vydaný štandardizovaný posudzovací inštrument pre hodnotenie spontánnej tvorby, nazvaný The Descriptive Assessment for Psychiatric Artwork (DAPA). DAPA pozostáva z 10-ich formálnych a 2-och obsahových škál, hodnotených v každom z dvadsiatich polí ktoré vzniknú priložením mriežky. Medzi formálnymi premnennými sú farby, intenzita farieb, kvalita maľovanej alebo kreslenej čiary, a priestor pokrytý médiom. Medzi obsahovými sú subjektívny emočný tón (pozitívny, neutrálny a negatívny) a dominujúca forma (parameter pridaný až v neskorších štúdiách). V pilotnej štúdii z r.1996 (Hacking S. et al., 1996) na vzorke 39-ich pacientov s diagnózami depresie, psychózy, mozgového poškodenia a abúzu bola preukázaná výborná reliabilita. Navyše, analýza údajov umožnila odlíšiť každú diagnostickú skupinu v štyroch premenných (žltá, oranžová, intenzita farieb, a čiara) ($p<0,02$). V r.1998 publikovala Hackingová (Hacking S, Foreman D., 1998, Hacking S., 1999) rozsiahlejšiu štúdiu s pomocou DAPA inštrumentu doplneného o premennú „dominujúcej formy", opäť pre tzv. voľnú (spontánnu) produkciu. Súbor pozostával zo 109 subjektov (86 hospitalizovaných pacientov a 23 kontrol). Pacienti boli rozdelení do štyroch skupín (odlišných od pilotnej štúdie) a to (podľa MKCH-10): schizofrénia, depresia, abúzus, osobnostná porucha. Opäť bola potvrdená výborná reliabilita. Výsledky analýzy preukázali štatisticky signifikantný rozdiel medzi pacientmi a kontrolami na 5-ich položkách: zelená, kreslená čiara, plocha, emočný tón a dominantná forma. Rozdiel medzi jednotlivými diagnostikcými skupinami bol v troch položkách: čierna, emočný tón a dominujúca forma. Výsledky nepodporili tradičný pohľad na interpretáciu farieb, naopak, podporili všeobecný dojem o farebnom ochudobnení v tvorbe psychiatrických pacientov. Oproti americkým výsledkom s použitím DSS sa v DAPA ukázali práve obsahové škály (emočný obsah a dominujúca forma) ako najcitlivejšie pre diskrimináciu medzi jednotlivými skupinami. Parciálnym vysvetlením by mohla byť Hackingovej kritika DSS (Hacking S. ,1999, s.117), ktorá, podľa jej autorov užíva 23 kategórií premenných, ktoré nazýva formálnymi pričom ale väčšina by z nich mala byť (a v DAPA by bola) hodnotená ako obsahové premenné. V r.2001 priniesla Hackingová a spol (Hacking S., Foreman D., 2001) meta-analýzu 242-och škál z 12-ich štúdií výtvarnej tvorby psychiatrických pacientov, ktoré rozdelili do 14-ich skupín. Z ich výsledkov vyplýva, že najvýraznejší rozdiel medzi psychiatrickými pacientmi a kontrolami bol v položkách týkajúcich sa obsahu (telesné detaily, energia a kontrola média). Diagnostické skupiny navzájom sa najviac odlišovali v položkách tzv. energie a komplexity.

ART THERAPY ASSESSMENT INSTRUMENTS

This is not an exhaustive list. Reference citations included when available.

Art Therapy Assessment Instruments Included in the Systematic Analysis	**Corresponding Standardized Rating System**
Bird's Nest Drawing (BND) (Kaiser, 1993)	Attachment Rating Scale (Kaiser, 1993)
Bridge Drawing (Hays & Lyons, 1981)	12 variables assembled by authors (informal)
Diagnostic Drawing Series (DDS) (Cohen, Hammer & Singer, 1988)	Drawing Analysis Form; Content Checklist (Cohen, 1985/1994)
A Favorite Kind of Day (Manning Rauch, 1987)	Aggression Depicted in the AFKD Rating Instrument (A three-item checklist) (Manning Rauch, 1987)
Person Picking an Apple From a Tree (PPAT)	Formal Elements Art Therapy Scale (FEATS) (Gantt & Tabone, 1998)
Art Therapy Assessment Instruments	**Corresponding Rating System**
Arrington Visual Preference Test (AVPT)	(Dorris Arrington)
Art Therapy-Projective Imagery Assessment (AT-PIA) (EVMS)	(EVMS)
Dot-to-Dot	
Draw-A-Village Task (DAV)	
Draw-Yourself Task (DYT)	
Face Stimulus Assessment (FSA) (Betts, 2003)	FSA Rating Guidelines (Betts, 2003)
Favorite Place Drawings	
Levick Emotional and Cognitive Art Therapy Assessment (LECATA) (Levick)	(Myra Levick, 2001)
Mandala Assessment Research Instrument (MARI) Card Test (Kellogg)	Manual containing possible interpretations
Ulman Personality Assessment Procedure (UPAP) (Ulman)	A checklist
	Stand-Alone Rating Systems
	Descriptive Assessment for Psychiatric Art (DAPA)
	Sheppard Pratt Art Rating Scale (SPAR) (Shoemaker-Beal, 1977; Bergland & Moore Gonzalez, 1993)
	Questionnaire NBS (Elbing & Hacking, 2001) for objective picture criteria; Semantic Differential (Simmat, 1969) for contextual-affective picture criteria.
	Unnamed 18-item rating scale (with 4 additional color-related test items) (Wadlington & McWhinnie, 1973)

Obr. 144 Prehľad vyšetrovacích inštrumentov v arteterapii. Vľavo sú zadania. Vpravo posudzovacie inštrumenty. (Betts, 2005)

Bettsová (Betts, 2005) v spomínanej doktorantskej práci podáva systematickú analýzu 35-ich inštrumentov na posudzovanie výtvarnej tvorby (pozri obr.144). Uzatvára (s.76), že pretrvávajú ešte metodologické probémy, rovnako problémy validity a reliability posudzovacích inštumentov v tejto oblasti, a že v súčasnosti nie je možné posúdiť, či na výtvarnom prejave založené posudzovacie metódy by mohli slúžiť k diagnostike zmien klinického stavu. Bettsová ale prináša ešte jedno dôležité upozornenie (s.22), DAPA i DSS užívajú tzv. nominálne hodnoty (keď číslica vyjadruje kvalitu, nie presnú kvantitu), jedine FEATS používa intervalové premenné. To môže mať pochopiteľne nedozerné následky v štatistických analýzach.

Diagnostika s dôrazom na proces tvorby

Na základe uvedeného prehľadu možno konštatovať, že v súčasných snahách arteterapeutického vývoja sa odráža tendencia prispôsobiť inštrumenty súčasným klasifikačným systémom v psychiatrii, a vôbec oživenie záujmu o psychiatriu. Nachádzame v nich zmes pôvodných psychodiagnostických metód, založených na tradičnom vnímaní pojmu projekcia, s určitými snahami o vymanenie sa spod vplyvu „symbolického

determinizmu“, akcentujúcimi formálnejšie aspekty tvorby. Rád by som však upozornil na ešte podstatnejšie smerovanie, ktoré zreteľne súvisí s rozvojom vývinovej arteterapie a multimodálnej terapie – začína sa objavovať presun diagnostického záujmu na proces tvorby.

Ide zatiaľ o nesúrodú skupinu, ktorá zahŕňa najmä už uvedený Silverovej *Drawing test of emotion and cognition (SDT)*, ktorý sa snaží konkurovať psychodiagnostickým metódam v posudzovaní kognitívneho vývinu, a tiež vývinové posudzovania ktoré uvádzajú Aach-Feldmanová a Kunkle-Millerová (2001). Takisto tu patria prístupy so zameraním na posudzovanie multimodálnej expresívnej terapie, či procesu tvorby, uvedené pri multimodálnych prístupch v arteterapii (expressive therapies continuum, creative axis model, in: Malchiodi 2003).

ZÁVER

Arteterapia je odbor s historicky definovanou kontinuitou terapeutických snáh vyvierajúcich pôvodne z terapeutického úsilia morálnej liečby. V antinómii skepsy a nadšenia sa postupne profilovali dva smery záujmu o tvorbu duševne chorých. V Európe mal silnejšiu tradíciu psychopatologický záujem ilustrovaný dielami Lombrosa, Simona, Réju a potvrdený po druhej svetovej vojne založením Medzinárodnej spoločnosti pre expresiu (a arteterapiu) (S.I.P.E). Časť psychiatrov od začiatku (Hans Prinzhorn), časť až postupnou rezignáciou (Leo Navratil), prešla takmer výlučne k oceňovaniu estetickej hodnoty diel. Naproti tomu nezávisle od seba, Adrian Hill v Anglicku a Margaret Naumburgová v Spojených štátoch, začali rozvíjať každý svojim spôsobom liečivý potenciál skrytý v umení. Hill bol umelec a aplikoval výtvarnú tvorbu pôvodne v kontexte rekonvalescencie z tuberkulózy sám u seba, neskôr s podporou Červeného kríža u iných. Naumburgová bola veľmi pokrokovou Američankou, ktorá ako jedna z prvých v USA podstúpila psychoanalýzu. Založila spoločne so svojou sestrou Florence Cane, umelkyňou, Waldenskú školu v ktorej sa pokúšala o skĺbenie psychoanalytických pohľadov a umenia. Pozdejšie stretnutie s Nolanom Lewisom pre ňu znamenal štart arteterapie na poli psychiatrie. Sama svoj prístup označovala ako psychodynamicky orientovaná arteterapia a právom je pokladaná za matku arteterapie. Iná významná osobnosť v dejinách americkej arteterapie, Edith Kramerová, ktorá imigrovala do USA z Rakúska, prevzala celkom nevedome žezlo po Adrianovi Hillovi a stala sa predstaviteľkou arteterapeutky – umelkyne. Pohnuté udalosti druhej svetovej vojny a masívny exodus židovských intelektuálov znamenali posilnenie pozícií psychonalýzy vo Veľkej Británii a USA. Narastajúce terapeutické nadšenie doslova preválcovalo európsku skepsu a v súčasnosti tieto krajiny diktujú v arteterapii tempo. To ako sa vyvíjala arteterapia na európskom kontinente by mohlo byť predmetom sociologickej štúdie. Nezávisle od seba v mnohých zariadeniach existovali alebo vznikali a zasa zanikali ateliéry a dielne. Často ich viedli profesionáli: umelci – pedagógovia. Ak som spomenul názor Jána Slavíka v úvode, spomeniem ho i teraz. Celkom nedávno, počas minuloročnej konferencie v Bratislave sa vyslovil, že v arteterapii vždy existujú jednotlivci z oblasti umenia, na ktorých sa potom nabaľuje zvyšok.

Podstata tejto práce, ako už bolo avizované v úvode ale spočíva v spracovávaní teoretických východísk. Možno konštatovať, v súlade s historickými údajmi, že arteterapia nikdy v skutočnosti nevykročila na teoretickom poli z tieňa psychoterapie. Napriek tomu, že mnohé z psychoterapeutických konceptov sú veľmi podnetné a prinášajú do tmy svetlo, trochu hanebne pôsobí, že arteterapia nemá vlastnú pojmovú bázu ani teoretické konštrukty a plne sa spolieha na nedokonalý jazyk psychoterapie ktorý na poli umenia nie je až tak adekvátnym.

V hľadaní iných východísk som sa riadil návrhmi niektorých arteterapeutov, sčasti prispela náhoda a zvedavosť. Veľkou osobnou satisfakciou je pre mňa poznanie, že arteterapia má v skutočnosti množstvo dverí otvorených. Etiketa s nápisom „umenie“ je dnes viac ako vítaná v oblasti výskumu evolúcie človeka, neurovied, a naďalej trvá záujem psychoanalýzy. Rovnako etologické hľadiská nám poskytujú poznanie, že to, čo považujeme za vrchol ľudskosti, je často „iba“ iná forma prirodzených živočíšnych foriem správania. Výpočtové modely pomáhajú od prostej inovácie odlíšiť fenomén kreativity, ktorý je podľa môjho názoru spolu s výtvarným médiom v arteterapii kľúčovým. Voľnomyšlienkárska syntéza poznatkov o evolúcii a psychoanalytických konceptov nám dáva tušiť, že niekedy na začiatku existencie druhu Homo sapiens, niekedy pred 70 možno viac tisíc rokmi došlo k zmene, keď sa zrodila symbolická myseľ tak ako ju poznáme dnes. Človek si začal uvedomovať ohraničenie života na zemi, začal mŕtvych pochovávať, pokrývať kosti okrom, a spracovávať pocity odlúčenia súvisiace s depresívnou pozíciou reparáciou strateného

objektu tvorbou umenia, ktoré je blaženým odrazom prekonaných a transformovaných pocitov zmätku. Význam umenia však dodnes iba tušíme. Donald Brook, austrálsky sochár a kritik umenia, vyjadril v r.1982 názor, že umenie plní transinštitucionálnu úlohu. V tejto úlohe sú umelecké predmety, ako verejné, zmyslami prístupné objekty, predostreté posudzovaniu ich užitočnosti ako nových hypotetických alebo preskriptívnych modelov sveta, alebo nejakej jeho časti. Najťažšie zo všetkého je, ako vyplýva z histórie, oprostiť sa od pohľadu „dobového oka“. Vlastne to ani nie je možné a táto funkcia už tradične je pripisovaná umelcom.

Posledná kapitola je venovaná osobitne diagnostickým a terapeutickým možnostiam arteterapie. Paradoxne investovala arteterapia svoje úsilie viac do vývoja diagnostických inštrumentov, a výskum v oblasti terapeutických mechanizmov a účinnosti postavila na magickej viere v inherentný liečivý potenciál resp. na psychoterapeutických východiskách. Ako vidieť z prieskumu Liebmannovej, arteterapeuti vidia v skupinovej práci, ktorá je jej najčastejšou formou, možnosti zvýšiť, niekedy zmeniť osobné a sociálne pôsobenie členov skupiny viac ako špecifickú liečbu konkrétnych porúch. Výskum na tomto poli trvá iba krátko, štúdií je málo a ťažko sa hľadajú. V súčasnosti nie je možné uzavrieť, aký liečebný potenciál má arteterapia, možno však konštatovať, že randomizované kontrolované štúdie sú podľa niektorých autorov v tomto odbore možné, a že niektoré výsledky v dlhodobejšej terapii napr. psychosomatických porúch priniesli pozitívne výsledky. V oblasti diagnostiky je stále potrebná opatrnosť napriek sľubným výsledkom napr. Hackingovej, ktorej sa pomocou DAPA inštrumentu na posudzovanie spontánnej tvorby podarilo diferencovať tvorbu na úrovni duševná porucha – zdravie, a na úrovni diagnostických kategórií. Bettsová konštatuje problémy s validitou i reliabilitou a pretrvávajúce metodologické problémy štúdií. Najväčším nedostatkom arteterapie však nie je ani výskum či slabiny v teoretickej báze. Paradoxne je to odklon od umenia a historická nepoučiteľnosť. Arteterapia stále zápasí so štrukturalistickou binaritou dokumentovanou trvalými spormi medzi významom produktu a procesu v terapeutickom snažení, významom formálnych a obsahovýych aspektov tvorby v diagnostike, a umeleckým a psychoterapeutickým prístupom ktoré sú konkrétnym vyjadrením zápasu subjektu a objektu o centrálne postavenie.

Viac umenia, viac vedy, žiada Kaplanová, a ja sa k nej pripájam a želám arteterapii nadšených záujemcov.

LITERATÚRA

1 Aach-Feldman, S., Kunkle-Miller C.: Developmental art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 226-240.

2 Aboitiz, F., Morales, D., Montiel, J.: The evolutionary origin of the mammalian isocortex: towards an integrated developmental and functional approcah. Behavioral and Brain Sciences, Cambridge Universtity Press, 26, 2003, 05, s. 535-552. Dostupné na: www.bbsonline.org/Preprints/Aboitiz/Referees/

3 Adams, R.J., Courage, M.L.: Using a single test to measure human contrast sensitivity form early childhood to maturity. Vision Res, 42, 2002, 9, s.1205-1210.

4 Aharon, I., Etcoff, N., Ariely, D, Chabris, C.F., O´Connor, E., Breiter, H.C.: Beautiful faces have variable reward value: fMRI and behavioral evidence. Neuron, 32, 2001, 3, s.537-551.

5 Akinola, M., Mendes, W.B.: The dark side of creativity: Biological vulnerability and negative emotions lead to greater artistic creativity. Pers Sco Psychol Bull, 2008, Oct 1, prístupné na adrese: http://www.kellogg.northwestern.edu/mors/faculty/seminars/Akinola.pdf

6 Amaral, D.G., Behniea, H., Kelly, J.L.: Topographic organization of projections from amygdala to the visual cortex in the macaque monkey. Neuroscience, 118, 2003, 4, s.1099-1120.

7 André, I.: Možnosti arteterapie u psychiatrických pacientov. In: Šicková-Fabrici, J. et al.: Obrazy vnútra. OZ Terra therapeutica, Bratislava, 2005, s. 50-51.

8 Andreasen, N.C.: Creativity and mental illness: prevalence rates in writers and their first-degree relatives. Am J Psychiatry, 144, 1987, 10, s.1288-1292.

9 Andreasen, N.C.: Creativity and mental illness: a conceptual and historical overview. In: Schildkraut, J.J. & Otero, A. (eds.): Depression and the spiritual in modern art: Homage to Miró. John Wiley & Sons, Chichester, 1996, s. 2-14.

10 Andreasen, N.C.: The relationship between creativity and mood disorders. Dialogues Clin Neurosci, 10, 2008, 2, s.251-255.

11 Anderson, F.: Commentary. (Komentár ku kapitole kognitívne-behaviorálnych a vývinových prístupov) In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 254-255.

12 Annaz, D., Karmiloff-Smith, A., Johnson, M.H., Thomas, M.S.C.: A cross-syndrome study of the develpoment of holistic face recognition in childrem with autism, Down syndrome and Williams syndrome. (po 2006). Dostupné na: http://www.psyc.bbk.ac.uk/research/DNL/

13 Annoni, J.M., Devuyst, G., Carota, A., Bruggimann, L., Bogousslavsky, J.: Changes in artistic style after minor posterior stroke. J Neurol Neurosurg Psychiatry, 76, 2005, s.797-803. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=1739675&blobtype=pdf

14 Appenzeller, T.: Evolution or revolution? Science, 282 (20), 1998, (Nov) 5393, s.1451. Dostupné na: http://www.sciencemag.org/cgi/content/full/282/5393/1451 (7.4.2008)

15 Auroux, S.: History of the Language Sciences. An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present. Volume 2. Walter de Gruyter, 2001.

16 Baas, M., De Dreu, C.K, Nijstad, B.A.: A meta-analysis of 25 years of mood-creativity research: hedonic tone, activation, or regulatory focus? Psychol Bull, 134, 2008, 6, s.779-806.

17 Babjak J.: Genetické algoritmy. 2003. Dostupné z: http://archiv.computerworld.cz (8.4.2008).
18 Bader, A.: Creativity and art from the psychopathologic view. Schweiz Arch Neurol Neurochir Psychiatr., 126, 1980, 1, s.77-92.
19 Bahbouh R.: Teorie osobnosti. In: Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds.): Psychiatrie, 2. vyd., 2004, Tigis, Praha, s. 193-197.
20 Barbato, G., Piemontese, S., Pastorello, G.: Seasonal changes in mood and creative activity among eminent Italian writers. Psychol Rep, 101, 2007, Dec, (3 Pt1), s.771-777.
21 Barrett L., Dunbar R, Lycett J.: Evoluční psychologie člověka. Vyd. 1, Portál, Praha, 2007, 552s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Human evolutionaty psychology. Palgrave Macmillan, 2001.
22 Barris M.C., 2005: Vision and art: the biology of seeing. Optometry and vision science. 82, 7, 2005, s. 569.
23 Bartels, A., Zeki, S.: The theory of multistage integration in the visual brain. Proc Biol Sci, 265, 1998, s.2327-2332. http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=1689532&blobtype=pdf
24 Battelli, L., Pascual-Leone, A., Cavanagh, P.: The „when“ pathway of the right parietal lobe. Trends in Cognitive Sciences, 11, 2007, 5, s.204-210. Dostupné na: www.sciencedirect.com
25 Bäzner, H., Hennerici, M.G.: Painting after right-hemisphere stroke – case studies of professional artists. In: Bogousslavsky, J., Hennerici (eds.): Neurological disorders in famous artists – Part 2. Front Neurol Neurosci, vol. 22, Basel, Karger, 2007a, s.1-13.
26 Bäzner, H., Hennerici, M.G.: Lovis Corinth: Integrating hemineglect and spatial distortions. In: Bogousslavsky, J., Hennerici (eds.): Neurological disorders in famous artists – Part 2. Front Neurol Neurosci, vol. 22, Basel, Karger, 2007b, s.30-43.
27 Becker, U.: Slovník symbolů. Vyd. 1, Portál, s.r.o, Praha, 2002, 306s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Lexikon der Symbole. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1992.
28 Benz, A.E.: Lillian Rotter: Moc a bezmocnosť v spolužití mužov a žien. Psychiatria, 13, 2006, 3-4, s. 133-135.
29 Betts, D.J.: A systematic analysis of art therapy assessment and rating instrument literature. Dizertačná práca na Department of Art Education, School of Visual Arts and Dance, The Florida State University, 2005. Prístupná na: http://www.art-therapy.us/assessment.htm.
30 Beveridge, A.: A disquieting feeling of strangeness?: the art of the mentally ill. J R Soc Med, 94, 2001, s.595-599.
31 Beveridge, A., Yorston, G.: I drink, therefore I am: alcohol and creativity. J R Soc Med, 92, 1999, 12, s.646-648.
32 Bezanova, O.M., Aftanas, L.I.: Individual alpha activity of electroencephalogram and nonverbal creativity. Ross Fiziol Zh Im I M Sechenova, 93, 2007, 1, s.14-26.
33 Blair, M., Marczinski, C.A, Davis-Faroque, N., Kertesz, A.: A longitudinal study of language decline in Alzheimer´s disease and frontotemporal dementia. J Int Neuropsychol Soc, 13, 2007, 2, s.237-245.
34 Blanke, O.: I and me: Self-portraiture in brain damage. In: Neurological disorders in famous artists – part 2. Front Neurol Neurosci, vol. 22, 2007, s.14-29.
35 Blanke, O., Landis, T.: The metaphysical art of Giorgio de Chirico. Eur Neurol, 50, 2003, s.191-194.
36 Boller, F.: Alajouanine´s painter: Paul-Elie Gernez. In: Bogousslavsky, J., Boller, F. (eds.): Neurological disorders in famous artists. Front Neurol Neurosci. Vol. 19. Basel, Karger, s.92-100.

37 Borowsky Junge, M., Wadeson, H. (eds.): Art therapy. Memoirs and life stories. Charles C. Thomas Publisher, Ltd., Springfield, Illinois, USA, 2006, 430s.
38 Böhmová, Z., André, I., Šefránková, V.: Účinné faktory terapie psychóz v podmienkach denného stacionára. Psychiatria, 9, 2002, 2, s.83-87.
39 Brook, D.: A transinstitutional nonvoluntary modelling theory of art. Leonardo, 15, 1982, 1, s.54-58.
40 Brown, P., Sutikna, T., Morwood, M.J., Soejeno, R.P., Jatmiko, Samptomo, E.W., Due, R.A.: A new smal-bodied hominin from the Late Peistocene of Flores, Indonesia. Nature, 431, 2004, 1055-1061.
41 Buccion, G., Solodkin, A., Small, S.L.: Functions of the mirror neuron system: implications for neurorehabilitation. Cog Behav neurol, 19, 2006, 1, s.55-63.
42 Budrys, V., Skullerud, K., Petroska, D., Lengveniane, J., Kaubrys, G.: Dementia and art: neuronal intermediate filament inclusion disease and dissolution of artistic creativity. Eur Neurol, 57, 2007, 3, s.137-144.
43 Burch, G.S., Pavelis, C., Hemsley, D.R., Corr, P.J.: Schizotypy and creativity in visual artists. Br J Psychol, 97, 2006, máj, s.177-190.
44 Cairns, N.J., Bigio, E.H., Mackenzie, I.R., Neumann, M., Lee, V.M. et al.: Neuropathologic diagnostic criteria for frontotemporal lobar degeneration: consensus of the Consortium for Frotntemporal Lobar Degeneration. Acta Neuropathol, 114, 2007, 1, s.5-22.
45 Campbellová, J.: Techniky arteterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi: skupinové výtvarně-terapeutické činnosti pro děti a dospělé. Vyd. 2, Portál, Praha, 2000, 199s.
46 Carlsson, I., Wendt, P.E., Risberg, J.: On the neurobilogy of creativity. Differences in frontal activity between high and low creative subjects. Neuropsychologia, 38, 2000, 6, s.873-885.
47 Carrera, E., Bogousslavsky, J.: The thalamus and behavior: effects of anatomically disticnt strokes. Neurology, 66, 2006, 12, s.1817-23.
48 Cela-Conde, C.J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A., Roca, M., Rosselló, J., Quesney, F.: Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. PNAS, 101, 2004, 16, s. 6321-6325. Dostupné na: www.pnas.org./cgi/doi/10.1073/pnas.0401427101
49 Cerandini, M.: Receptive fields and suppressive fields in the early visual system. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, 1385+xiv, s. 313–326.
50 Colombo-Thuillard, F., Assal, G.: Persisting aphasia, cerebral dominance, and painting in the famous artist Carl Fredrik Reuterswärd. In.: Bogousslavsky, J., Hennerici, G.M. (eds.): Neurological disorders in famous artists – part 2. Front Neurol Neurosci, vol. 22, 2007, s.169-183.
51 Council, J.R., Bromley, K.A., Zabelina, D.L., Waters, C.G.: Hypnotic enhancement of creative drawing. Int J Clin Exp Hypn, 55, 2007, 4, s.467-485.
52 Cox, C.T., 2003: The MARI assessment. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003, 461s., s.428-434
53 Crick, F.C., Koch, Ch.: A framework for consciousness. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, 1385+xiv, s.1133-1143.
54 Cronin-Golomb, A., Cronin-Golomb, M., Dunne, T.E., Brown, A.C., Jain, K, Cipolloni, P.B., Auerbach, S.H.: Facial frequency manipulation normalizes face discrimination in AD.

55 Cummings, J.L., Zarit, J.M.: Probable Alzheimer´s disease in an artist. JAMA, 258, 1987, 19, s.2731-2734.
56 ČAA: Časopis České arteterapeutické asociace. První číslo. Zima, 2001, 21s.
57 Čaplová, T., Krajčovičová, D., Hapalová, Z.: Sledovanie zmien psychického stavu u pacientov denného sanatória pomocou kresby. Prednáška v rámci pracovnej schôdze Sekcie sociálnej psychiatrie PS SLS 11. apríla 2007 v Bratislave.
58 Černoušek, M.: Studie k dějinám psychiatrického myšlení. Zprávy VÚPs č.79, Novinář, Praha, 1987, 144s.
59 Čihák, R.: Anatomie 3. Vyd. 1. Grada Publishing, Praha, 1997, 672s.
60 Dacey, D.: Origins of Perception: Retinal Ganglion Cell Diversity and the Creation of Parallel Visual Pathways. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 281 – 300.
61 Dacey, J.: Concepts of creativity: a history. In: Pritzker, S.R., Runco, M.A. (eds.): Encyclopedia of creativity. Vol. 1. Academic Press, Elsevier, 1999, 1663s., s. 309-322.
62 Davachi, L., Romanski, L.M., Chafee, M.V., Goldman-Rakic, P.S.: Domain specificity in cognitive systems. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 665–678.
63 Drago, V., Crucian, G.P., Foster, P.S., Cheong, J., Finney, G.R., Pisani, F., Heilman, K.M.: Lewy body dementia and creativity: case report. Neuropsychologia, 44, 2006, 14, s.3011-3015.
64 Drago, V., Foster, P.S., Okun, M.S., Haq, I., Sudhydhom, A., Skidmore, F.M., Heilman, K.M.: Artistic creativity and DBS: a case report. J Neurol Sci, 2008a, Oct 20.
65 Drago, V., Foster, P.S., Skidmore, F.M., Heilman, K.M.: Creativity in Parkinson´s disease as a function of right versus left hemibody onset. J Neurol Sci, 2008b, Oct 24.
66 Driver J., Vuilleumier P., Husain M., 2004: Spacial neglect and extinction. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s.589-606.
67 Duara, R., Barker, W, Luis, C.A.: Frontotemporal dementi and Alzheimer´s disease: differential diagnosis. Dement Geriatr Cogn Disord, 10, 1999, Suppl. 1, s.37-42.
68 Edwards M., 2001: Jungian analytic art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, 364s., s.81-94.
69 Elkins, J.: Dívat se jinam a vidět příliš mnoho. In: Kesner, L.: Vizuální teorie, 2. rozšířené vydání: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. H&H, Jinočany, 2005, 372s., s.351-365. Pôvodne vyšlo pod názvom: *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, New York – London, Simon and Schuster, 1996, s.86-101.
70 Enard, W., Przeworski, M., Fisher, S.E., Lai, C.S., Wiebe, V, Kitano, T., Monaco, A.P., Pääbo, S.: Molecular evolution of FOXP2, a gene involved in speech and language. Nature, 418, 2002, 6900, s.869-72.
71 Epstein, R.: Consciousness, art, and the brain: lessons from Marcel Proust. Conscious Cogn, 13, 2004, 2, s.213-240.
72 Espinel, C.H.: de Kooning´s late colours and forms: dementia, creativity, and the healing power of art. Lancet, 347, 1996, 9008, s.1096-1098.
73 Espinel, C.H.: Memory and the creation of art: the syndrome, as in de Kooning, of „creating in the midst of dementia“. An „art science“ study of creation, its „brain methods“ and results. In: Bogousslavsky, J., Hennerici, M.G. (eds.): Neurological disorders in famous artists – part 2. Front Neurol Neurosci, vol. 22, Basel, Karger, s.150-168.
74 Fausek, D.: A practical guide to art therapy groups. The Haworth Press, Binghamton, NY, 1997, 114s.

75 Feilacher, J.: The Gugging artists in the course of time. In: Postavenie arteterapie v komplexnej liečbe duševných porúch: víkendové sympózium konané13-14 mája 2006 v Dome umelcov Gugging v Rakúsku.
76 Feist, G.J.: A meta-analysis of personality in scientific and artistic creativity. Pers Soc Psychol Rev, 2, 1998, 4, s.290-309.
77 Filingeri, L., 2002a: The hybrid as symbol of the transformation. Paleolithic Art Magazine. Marec 2002. Dostupné na: http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina75.html
78 Filingeri, L., 2002b: The running of the time in the mental and material representation of the paleolithic man. Paleolithic Art Magazine. Október 2002. Dostupné z: http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina95.html
79 Filingeri, L.: Birth of the symbolic thought. Paleolithic Art Magazine. Apríl 2005, Dec. 2007. Dostupné na: http://www.paleolithicartmagazine.org/pagina119.html
80 Filingeri, L., Gaietto, P.: Call in order to found together the „science of the prehistoric art“, that we have called paleoarteology. Júl 2002. Dostupné z: http://www.paleolithicartmagazine.org
81 Fink, A., Benedek, M., Grabner, R.H., Staudt, B., Neubauer, A.C.: Creativity meets neuroscience: experimental tasks for the neuroscientific study of creative thinking. Methods, 42, 2007, 1, s.68-76.
82 Fink, G.R., Marshall, J.C., Weiss, P.H., Shah, N.J., Toni, I., Halligan, P.W., Zilles, K.: „Where“ depends on „what“: a differential functional anatomy for position discrimination in one- versus two-dimensions. Neuropsychologia, 38, 2000, 13, s.1741-1748.
83 Finney, G.R., Heilman, K.M.: Artwork before and after onset of progressive nonfluent aphasia. Cogn Behav Neurol, 20, 2007, 1, s.7-10.
84 Fitch, W.T.: The evolution of language. In: Gazzaniga M. (ed.), 2004, s.837-845.
85 Flaherty, A.W.: Frontotemporal and dopaminergic control of idea generation and creative drive. J Comp Neurol, 493, 2005, 1, s.147-153.
86 Fonagy, P., Target, M.,: Psychoanalytické teórie: perspektivy z pohledu vývojové psychopatologie. Vyd. 1, Portál, s.r.o., Praha, 2005, 400s. V originále vyšlo pod názvom: Psychoanalytic theories. Whurr Publisher, Ltd, London, 2003. ISBN: 80-7178-993-3
87 Ford-Martin P.: Art Therapy. In: Gale Encyclopedia of Alternative Medicine, 2005. (internetová encyklopédia prístupná na adrese: http://www.healthline.com/galecontent/art-therapy)
88 Fornazzari, L.R.: Preserved painting creativity in an artist with Alzheimer´s disease. Eur J Neurol, 12, 2005, 6, s.419-424.
89 Frankl, G.: Archeologie mysli: sociální dějiny nevědomí – 1. část. Portál, Praha, 2003,184s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Archeology of mind. Open Gate Press London, 2002.
90 Freedberg, D., Gallese, V.: Motion, emotion and empathy in esthetic experienc. Trends in Cognitive Sciences. 11, 2007, 5, s.197-203. Dostupné na: www.sciencedirect.com
91 Freud, S.: Vybrané spisy II-III. Avicenum, Universe, Praha, 1970, 479s.
92 Friederici, A.D.: The neural basis of syntactic processes. In: Gazzaniga M. (ed.), 2004, s.789-802.
93 Fujimichi, R., Naya, Y., Miyashita, Y.: Associative memory: representation, activation, and cognitive control. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 905-918.
94 Galariotis, V., Bódi, N., Janka, Z., Kálmán, J.: Frontotemporal dementia – part I. History, prevalence, clinical forms. Ideggyogy Sz., 58, 2005, 5-6, s.164-171.
95 Galton, F.: Hereditary genius: an inquiry into its laws and consequences. The Minerva Group, Inc., 2001, 448s.

96 Gauthier, I., Tarr, M.J.: Unraveling mechanisms for expert object recognition: bridging brain activity and behavior. Journal of Experimental Psychology: Human perception and performance. 28, 2002, 2, s. 431-446.
97 Gazzaniga, M.S. (ed.): The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. The MIT Press, Cambridge, MA, 2004, strán spolu 1385+xiv.
98 Gelade, G.A.: Creative style, personality, and artistic endeavor. Genet Soc Gen Psychol Monogr, 128, 2002, 3, s.213-234.
99 Goodale, M.A.: Perceiving the world an grasping it: dissociations between coscious and unconscious visual processing. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 1159–1172.
100 Gordon, N.: Unexpected development of artistic talents. Postgrad Med J., 81, 2005, 962, s.753-755.
101 Graff-Radford, N.R., Woodruff, B.K.: Frontotemporal dementia. Semin Neurol, 27, 2007, 1, s.48-57.
102 Grafton, S.T., Ivry, R.B.: Representation of action. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 441–451.
103 Grawe, K.: Neuropsychoterapie. Portál, s.r.o, Praha, 2007, 488s. V originále vyšlo pod názvom Neuropsychotherapie, Hogrefe Verlag GmbH, Co KG, 2004.
104 Hacking, S.: The psychopathology of everyday art: a quantitative study. Dizertačná doktorandská práca. Department of Psychiatry. School of Postgraduate Medicine. University of Keele, UK, 1999, 431s.
105 Hacking, S., Foreman, D., Belcher, J.: The descripitive assessment fo psychiatric art. A new way of quantifying paitnings by psychiatric patients. J Nerv Ment Dis, 184, 1996, 7, s. 425-30.
106 Hacking, S., Foreman, D.: The descriptive assessment for psychiatric art (DAPA): update and further research. J Nerv Ment Dis, 188, 2000, 8, s. 525-529.
107 Hacking, S., Foreman, D.: Psychopathology in paintings: a meta-analysis of studies using paintings by psychiatric patients. Br J Med Psychol, 74, 2001, Mar(Pt1), s.35-45
108 Hájek, P.: Arteterapie ve skupinové psychoterapii neuróz. Čsl. psychiat., 73, 1977, 1, s. 30-34.
109 Hájek, P.: Arteterapie v léčbě schizofrenních psychóz. Zprávy VÚPs, Psychoterapie II, Sborník č.44, Praha, 1979, s. 208-217.
110 Hájek, P.: Arteterapie v psychoterapii schizofrenie. In: Syřišťová E. et al.: Skupinová psychoterapie psychóz (ve vztahu ke schizofrennímu onemocnění). Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha, 1980, 172s., s.137-149.
111 Halligan, P.W., Fink, G.R., Marshall, J.C., Vallar, G.: Spatial cognition: evidence from visual neglect. Trends Cogn Sci, 7, 2003, Mar, 3, s.125-133.
112 Halligan, P.W., Marshall, J.C.: Neglect of awareness. Conscious Cogn, 7, 1998, Sep, 3, s.356-380.
113 Hanus, O.: Kognitive Kunsttherapie: Die Gestaltung des Subjektiven als Weg zum Ich. Books on demand GmbH, Nordestedt, 2003, 163s.
114 Hárdi, I.: Fifty years of Dynamic Examination of Drawings. In: Šicková-Fabrici, J. et al.: Internal Images (Obrazy vnútra). Súbor prednášok z konferencie s rovnomenným názvom, konanej dňa 4.2.2005 v Bratislave. Vyd. OZ Terra therapeutica, Bratislava, 2005, s. 8-27.
115 Hárdi, I.: Creativity and visual expression. Psychiatr Hung, 21, 2006, 4, s.268-278.
116 Hašto, J.: Vzťahová väzba: ku koreňom lásky a úzkosti. Vyd. F, Pro mente sana, s.r.o., Trenčín, 2005, 300s.
117 Hašto, J.: ústne zdelenie 26.10.2006.

118 Hašto, J., Breier, P., Černák, P., Rakús, A. et al.: Reforma psychiatrickej starostlivosti v SR. Vydavateľstvo F, Trenčín, 1999, 88s.
119 Hanshilwood, C.S., d´Errico, F., Yates, R., Jacobs, Z., Tribolo, C., Duller, G.A., Mercier, N., Swaly, J.C, Valladas, H., Watts, I., Wintle, A.G.: Emergence of modern human behavior: Middle stone age engravings from South Africa. Science, 255, 2002, 5558, s.1278-1280.
120 Haxby, J.V., Gobbini, M.I., Montgomery, K.: Spatial and Temporal distribution of face and object representations in the human brain. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 889–904.
121 Henzell, J.: Art, madness and anti-psychiatry: a memoir. In: Killick K., Schaverien J. (eds): Art, psychotherapy and psychosis. Routledge, Taylor and Francis Group, New York, 1997, 2006, s.176-197.
122 Herinková, L., Hajnová, R.: Arteterapie a její využití v pedopsychiatrii. Čsl. psychiat., 65, 1969, 5, s. 310-317.
123 Hermelin, B., Pring, L., Heavy, L.: Visual and motor functions in graphically gifted savants. Psychol Med, 24, 1994, 3, s.673-680.
124 Hlaváček, L.: Maliarstvo a dejiny. In: Michael Levey: Stručné dejiny maliarstva. Od Giotta po Cézanna. Tatran, Bratislava, 1974, s. 313-320.
125 Hoffmanová, L., Kosová, J.: Uzavřená KBT skupina pro úzkostné poruchy v režimu denního stacionáře. Psychiatrie, 5, 2001, supl. 4.
126 Hogan, S.: Healing Arts: the History of Art Therapy. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia, 2001, 336s.
127 Horáček, J., Švestka, J.: Poruchy intelektu. In: Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds.): Psychiatrie. Druhé vydání. Tigis, spol. s r.o., Praha, s. 308-313.
128 Horton, J.C., Sincich, L.C.: A new foundation fot the visual cortical hierarchy. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 233-243.
129 Hou, C., Miller, B.L., Cummings, J.L., Goldberg, M, Mychack, P., Bottino, V., Benson, D.F.: Autistic savants. (correction of artistic). Neuropsychiatry Neuropsychol Behav Neurol, 13, 2000, 1, s.29-38.
130 Höfel, L., Jacobsen, T.: Electrophysiological indices of processing aesthetics: spontaneous or intentional processes? Int J Psychophysiol, 65, 2007, 1, s.20-31.
131 Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds.): Psychiatrie. Druhé vydání. Tigis, spol. s r.o., Praha, 2004, 884s.
132 Hösch,l C., Libiger, J.: Česká psychiatrie na přelomu století. In: Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds.): Psychiatrie. Druhé vydání. Tigis, spol. s r.o., Praha, s. 32-37.
133 Höschl, C., Španiel, F.: Umění a věda. Psychiatrie, 11, suppl. 1, 2008, s.11.
134 Hubel, D.H.: Eye, Brain, and Vision (e-book).1995. Dostupné na: http://hubel.med.harvard.edu/index.html
135 Chalumeau, J-L.: Přehled teorií umění. Portál, s.r.o., Praha, 2003, 128s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Les théories de l´art. Librairie Vuibert, 1994.
136 Chatterjee, A.: The neuropsychology of visual artistic production. Neuropsyhcolgia, 42, 2004, s.1568-1583. Prístupné na: http://ccn.upenn.edu/~chatterjee/anjan_pdfs/artneuropsych.pdf
137 Chatterjee, A.: The neuropsychology of visual art: conferring capacity. International Review of Neurobiology, 74, 2006, s.39-49. Prístupné na: http://ccn.upenn.edu/~chatterjee/anjan_pdfs/ConferringCapacity.pdf
138 Chasseguetová-Smirgelová, J.: Kreativita a perverze: psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality. Vyd. Portál, s.r.o., Praha, 2001, 200s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Creativity and Perversion. Free Association Books, London, 1984.

139 Chávez-Eakle, R.A., Graff-Guerrero, A., GArcía-Reyna, J.C., Vaugier, V., Cruz-Fuentes, C.: Cerebral blood flow associated with creative performance: a comparative study. Neuroimage, 38, 2007, 3, s.519-528.
140 Chen, Y., Zhu, B., Shou, T.: Anatomical evidence for the projections from the basal nucleus of the amygdala to the primary visual cortex in the cat. Neuroscience Letters, Elsevier, 453, 2009, 2, s.126-130.
141 Ione, A.: A Scientist's Vision Of Art: A Review of Margaret Livingstone's Vision and Art: The Biology of Seeing. Psyche, 9, 2003, 9. Dostupné na: http://psyche.cs.monash.edu.au/v9/psyche-9-09-ione.html
142 Jacob, T., Indriati, E., Soejono, R.P., Hsü, K., Frayer, D.W., Eckhardt, R.B., Kupervage, A.J., Thome, A., Henneberg, M.: Pygmoid Australomelanesian Homo sapiens skeletal remains from Liang Bua, Flores: Population affinieties and pathological abnormalities. PNAS, 103, 2006, 36, s.13421-13426. Dostupné na: http://www.pnas.org/cgi/reprint/103/36/13421.pdf
143 Jackson, L.M., Gorassini, D.R.: Artifact in the hypnosis–creativity reationship. J Gen Psychol, 116, 1989, 4, s.333-344.
144 Jacobsen, T., Schubotz, R.I., Höfel, L., Cramon, D.Y.: Brain correlates of aesthetic judgment of beauty. Neuroimage, 29, 2006, 1, s.276-285.
145 Jaffé, A.: Le symbolisme dans les arts plastiques. In: Jung, C.G., von Franz, M.-L., Henderson, L., Jacobi, J., Jaffé, A.: L´Homme et ses symboles. Robert Laffont, Paris, 1990, 320s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Man and his symbols. J.G.Ferguson Publishing Company, 1964.
146 James, J.Q., 1998: The dawn of prehistoric rock art. Dostupné na: http://www.jqjacobs.net/rock_art/dawn.html (7.4.2008)
147 Jamison, K.R.: Mood disorders and patterns of creativity in Britisch writers and artists. Psychiatry, 52, 1989, 2, s.125-134.
148 Jamison, K.R.: Mood disorders, creativity and the artistic temperament. In: Schildkraut, J.J. & Otero, A. (eds.): Depression and the spiritual in modern art: Homage to Miró. John Wiley & Sons, Chichester, 1996, s.15-33.
149 Janka, Z.: Artistic creativity and bipolar mood disorder. Orv Hetil, 145, 2004, 33, s.1709-1718.
150 Janka, Z.: The impact of mood alterations on creativity. Ideggyogy Sz, 59, 2006, 7-8, s.236-240.
151 Jausovec, N., Jausovec, K.: EEG activity during the performance of complex mental problems. Int J psychophysiol, 36, 2000, 1, s.78-88.
152 Jones, K.: Randomized controlled trial (RCT) of group based brief art therapy. Prednáška na konferencii Theoretical advences of art therapy (TAoAT), 19.10.2002. Dostupná na: http://www.baat.org/taoat/jones_2002.html (23.11.2007)
153 Josephs, K.A., Petersen, R.C., Knopman, D.S., Boeve, B.F., Whitwell, J.L., Duffy J.R., Parisi, J.E., Dickinson, D.W.: Clinicopathologic analysis of frontotemporal and corticobasal degenerations and PSP. Neurology, 66, 2006, 1, s.8-9.
154 Jung, C.G.,: The development of personality: papers on child psychology, education, and related subjects. 5th pbk ed. Bollingen series XX, vol. 17. Princeton University Press, New York, 1991, (©1954), strán spolu 233+viii.
155 Jung, C.G.: Analytická psychologie: její teorie a praxe (Tavistocké přednášky). Academia, Praha, 1993, 208s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Analytical psychology: its theory and practice. Routledge and Kegan Paul, London, 1968.
156 Kaczmarek, B.: Aphasia in an artist: a disorder of symbolic processing. *Aphasiology*, 5, 1991, 4-5, s.361-371
157 Kamba, F.: Forma výtvarných prací schizofreniků. Čsl. psychiat., 61, 1965, s. 265-273.

158 Kamba, F., Duba, J.: Výtvarný projev ve vztahu k jednotlivým fázím u chronických schizofrenií. Čsl. psychiat., 64, 1968, 5, s. 337-344
159 Kandel, E.R.: Neural Science: A Century of Progress and the Mysteries that Remain. In: Kandel, E.: Psychiatry, Psychoanalysis and The New Biology of Mind. American Psychiatric Publishing, Inc., Washington, DC, 2005, s. 199-336
160 Kaplan, F.F.: Art, Science and Art Therapy: Repainting the Picture. Jessica Kingsley Publishers, London-Philadelphia, 2000, 124s.
161 Kapur, N: Paradoxical functional facilitation in brain-behaviour research. A critical review. Brain, 119, 1996, (Pt 5), s.1775-1790.
162 Kast, V.: Dynamika symbolů: základy jungovské psychoterapie. Vyd. 1, Portál, Praha, 2000, 208s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Die Dynamik der Symbole. Walter Verlag, Düsseldorf/Zürich, 1990.
163 Kaufman, J.C., Sternberg, R.J.: The international handbook of creativity. Cambridge University Press, 2006, 526s.
164 Kawabata, H., Zeki, S.: Neural correlates of beauty. J neurophysiol, 91, 2004, s.1699-1705.
165 Kernberg, O.F.: Predhovor. In: Chasseguetová-Smirgelová J.: Kreativita a perverze: psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality. Vyd. Portál, s.r.o., Praha, s. 8-10.
166 Kertesz, A.: Pick Complex: an integrative approach to frontotemporal dementia: primary progressive aphasia, corticobasal degeneration, and progressive supranuclear palsy. Neurologist, 9, 2003, 6, s.311-317.
167 Kertesz, A.: Progress in clinical neurosciences: Frontotemporal dementia-pick´s disease. Can J Neurol Sci, 33, 2006, 2, s.141-148.
168 Kertesz, A., Munoz, D.: Relationship between frontotemporal dementia and corticobasal degeneration/progressive supranuclear palsy. Dement Geriatr Cogn Disord, 17, 2004, 4, s.282-286.
169 Kesner, L.: „Teorie“, vizuální zobrazení a dějiny umění. In: Kesner, L.: Vizuální teorie, 2. rozšířené vydání: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. H&H, Jinočany, 2005, 372s., s. 11-72.
170 Kešická, L.: ústne zdelenie 14.4.2008.
171 Killick, K.: Unintegration and containment in acute psychosis. In: Killick, K., Schaverien, J. (eds.): Art, psychotherapy and psychosis. Routledge, New York - London, 2006, 267s., s. 38-51.
172 Killick, K., Schaverien, J. (eds.): Art, psychotherapy and psychosis. Routledge, New York - London, 2006, (©1997), 267s.
173 Kitzlerová, E., Pěč, O., Howardová, A.: Mapování denních stacionářú v ČR. Psychiatrie, 7, 2003, supl. 1.
174 Kleiner-Fisman, G., Black, S.E., Lang, A.E.: Neurodegenerative disease and the evolution of art: the effects of presumed corticobasal degeneration in a professional artist. Mov Disord, 18, 2003, 3, s.294-302.
175 Koblicová, A.: Zpráva z prvního světového arteterapeutického kongresu (Budapešť 30.3.-20.4.2003). In: Časopsis České arteterapeutické asociace. 2003, č. 4, Téma: Závislosti, s. 40.
176 Kocábová, D.: Arteterapie v minulém století. In: Časopis české arteterapeutické asociace. 2002, č. 2, Téma: Psychóza, s. 21-23.
177 Kondáš, O., Kratochvíl, S., Syřišťová, E. et al.: Psychoterapia a reedukácia (2., doplnené vydanie). Vyd. Osveta, Martin, 1989, 296s.

178 Kořínková-Vindušková, K., 2001: Arteterapie z pohledu arteterapeutů (úryvek z diplomové práce). In: ČAA: Časopis České arteterapeutické asociace. První číslo. Zima, 2001, 21s., s. 6-9.
179 Koukolík, F.: Neurobiologie sebeuvědomování. Neurobiologie a některé principy kognitivní neurovědy, pojem vědomí, vědomí v ontogenezi, vědomí a sebeuvědomování. Prednáška, Praha, 14.11.2004. Dostupné na: http://profil.muni.cz/02_2004/koukolik.html (10.2.2008).
180 Kováč, L.: Metafora evolučných krosien: kto je tkáč a čo tká? In: Kelemen, J., Kvasnička, V., Pospíchal, J. (eds.): Kognice a umělý život. Slezská univerzita, Opava, 2001, s. 131-140. Dostupné na: www.kapibara.sk/Metafora-evolucnych-krosien-kto-je-tkac-a-co-tka_-a-74.html
181 Kramer, E.: Art as therapy. Collected Papers. Edited by Lani Alaine Gerity. Jessica Kingsley Publishers. London and Philadelphia, 2000, 272s.
182 Kramer, E.,: Sublimation and art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, 364s., s. 28-39
183 Krasulová, R.: Symbolické funkcie a využitie vizuálnych symbolov v arteterapii. In: Postavenie arteterapie v komplexnej liečbe duševných porúch. Víkendové sympózium organizované Ligou za duševné zdravie 13-14. mája 2006 v Dome umelcov Gugging v Rakúsku.
184 Kratochvíl, S.: Základy psychoterapie. Vyd. 5, Portál, Praha, 2006, 384s.
185 Krause, J., Lalueza-Fox, C., Orlando, L., Enard, W., Green, R.E, et al.: The derived FOXP2 variant of modern humans was shared with neandertals. Current Biology, 17, 2007, 21, s.1908-1912.
186 Kravtsov, B.: A spectral model of visual perception, 1994. Prístupné na: kravsoft.com/Spectral_Model/Spectral_Model.htm
187 Kučerová, H.: Rehabilitační léčba jako součást koplexní psychiatrické péče v podmínkách klinického pracoviště. Čsl. psychiat., 81, 1985, 2, s. 187-191.
188 Kučerová, H., Ďoubalíková, H., Hartmann, M.: Pokus o hodnocení práce s pacienty při arteterapii. Čsl. psychiat., 82, 1986, 3-4, s. 219-222.
189 Kučerová, H.: Kresby katastrof v rámci artetrerapie schizofrenie. Zdrav. Nov. ČR, 54, 2005a, 11, s. 13.
190 Kučerová, H.: Arteterapie jakoé forma rehabilitace schizoafektivní poruchy. Psychiat. pro Praxi, 6, 2005b, 3, s. 153-154.
191 Kulišťák, P.: Neuropsychologie. Vyd. 1, Portál, Praha, 2003, 336s.
192 Kvasnička, V.: Kreativita optikou kognitívnych vied. Prednáška na Česko-slovenskom seminári o kognícii a umelom živote v r.2001 v Smoleniciach. Dostupné na: http://math.chtf.stuba.sk/smolenice/papers/Kvasnicka_Smolenice.pdf
193 Lachman-Chapin, M.: Self psychology and art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York - London, 2001, s.66-80.
194 Lanthony, Ph.: Les peintres gauchers. Coll. Hypothèses. Lausanne, Éditions L´âge d´Homme, 2005, 176s.
195 Lapp, W.M., Collins, R.L., Izzo, C.V.: On the enhancement of creativity by alcohol: pharmacology or expectation? Am J Psychol, 107, 1994, 2, s.173-206.
196 Learmonth, M.: Towards a rationale for art therapy. Prednáška z konferencieTheoretical Advances of Art Therapy (TAoAT), okt. 2000. Dostupné na: http://www.baat.org/taoat/learmonth.html (23.11.2007)

197 Levy, M.L., Miller, B.L., Cummings, J.L., Fairbanks, L.A., Craig, A.: Alzheimer disease and frontotemporal dementias. Behavioral distinctions. Arch Neurol, 53, 1996, 7, s.687-690.
198 Libiger, J.: Schizofrenní poruchy. In: Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds.): Psychiatrie. Druhé vydání. Tigis, spol. s r.o., Praha, 2004, s. 351-412.
199 Liebmann, M.: Art therapy for groups. A handbook of themes, games and exercises. Brookline books, Cambridge, Massachusetts, 2003, 226s. (pôvodné vydanie 1986)
200 Liebmann, M.: Skupinová arteterapie: nápady, témata a cvičení pro skupinovou výtvarnou práci. Vyd. 1, Portál, Praha, 2005, 280s.
201 Liu, A., Werner, K., Roy, S, Trojanowski, J.Q., Morgan-Kane, U., Miller, B.L., Rankin, K.P.: A case study of an emerging visual artist with frontotemporal lobar degeneration and amyotrophic lateral sclerosis. Neurocase, 2009, Mar 9, s.1-13.
202 Lladó, A., Sánchez-Valle, R., Rey, M.J., Ezquerra, M., Tolosa, E. et al.: Clinicopathological and genetic correlates of frontotemporal lobar degeneration and corticobasal degeneration. J Neurol, 255, 2008, 4, s.488-494.
203 Lombroso, C.: The man of genius. W. Scott; London; C. Scribner's sons, New York, 1891, strán spolu xvi + 370.
204 Ludwig, A.M.: Mental illness and creative activity in female writers. Am J Psychiatry, 151, 1994, 11, s.1650-1656.
205 Ludwig, A.M.: *The price of greatness: Resolving the creativitiy and madness controversy*. New York, Guilford Press, 1995, 310s.
206 Lusebrink, V.B.: Art therapy and the brain: an attempt to understand the underlying processes of art expression in therapy. Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 21, 2004, 3, s.125-135.
207 Malach, R. et al: Perception without a perceiver. Life Sciences, 2006. Dostupné na: http://www.weizmann.ac.il/Biology/open_day_2006/book/Abstracts/Rafael_Malach.pdf
208 Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003a, 461s.
209 Malchiodi, C.A.: Art therapy and the brain. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003b, s. 16-24.
210 Malchiod, C.A.: Expressive arts therapy and multimodal approaches. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003c, s. 106-117.
211 Malchiodi, C.A.,: The art therapy sourcebook, 2nd ed. McGraw-Hill, 2007, 276s.
212 Maršala, J.: Systematická a funkčná neuroanatómia. Vyd. Osveta, n.p., Martin, 1985, 784s.
213 Martinsen, Ø., Kaufmann, G.: Cognitive Style and Creativity. In: Pritzker, S.R., Runco, M.A. (eds.): Encyclopedia of creativity. Vol. 1. Academic Press, Elsevier, 1999, 1663s., s. 273-282.
214 Maurer, K., Prvulovic, D.: Paintings of an artist with Alzheimer´s disease: visuoconstructural deficits during demencia. J Neural Transm, 111, 2004, 3, s.235-245.
215 Maurer, K., Prvulovic, D.: Carolus Horn – When the images in the brain decay. Evidence of backward-development of visual and cognitive functions in Alzheimer´s Disease. In: Bogousslavsky, J., Boller, F., (eds.): Neurological Disorders in famous artists. Front Neurol Neurosci, vol.19. Basel, Karger, 2005, s.101-111.
216 Mayell, H.: Hobbit-Like Human Ancestor Found in Asia. National Geographic News. 27. okt. 2004. Dostupné na: nationalgeographic.com/news
217 McNiff, S.: Pandora´s gifts: the use of imagination and all of the arts in therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York - London, 2001, s. 318-325.

218 Mehler, J., Sebastián-Gallés, N., Nespor, M.: Biological foundations of language acquisition: evidence form biligualism. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 825-836.
219 Mell, J.C., Howard, S.M., Miller, B.L.: Art and the brain: the influence of frontotemporal dmentia on an accomplished artist. Neurology, 60, 2003, 10, s.1707-1710.
220 Mellars, P.: Why did modern human populations disperse from Africa ca. 60,000 years ago? A new model. PNAS, 103, 2006, 25, s.9381-9386.
221 Mendez, M.F.: Dementia as a window to the neurology of art. Med Hypotheses, 63, 2004, 1, s.1-7.
222 Mendez, M.F., Cherrier, M., Perryman, K.M., Pachana, N., Miller, B.L., Cummings, J.L.: Frontotemporal dementia versus Alzheimer´s disease: differential cognitive features. Neurology, 47, 1996, 5, s.1189-1194.
223 Mendez, M.F., Lim, G.T.: Alterations of the sense of „humanness“ in right hemisphere predominant frontotemporal dementia patients. Cogn Behav Neurol, 17, 2004, 3, s.133-138.
224 Mendez, M.F., Perryman, K.M.: Disrupted facial empathy in drawings from artists with frontotemporal dementia. Nurocas, 9, 2003, 1, s.44-50.
225 Miller, B.L., Boone, K., Cummings, J.L., Read, S.L., Mishkin, F.: Functional correlates of musical and visual ability in frontotemporal dementia. Br J Psychiatry, 176, 2000, s.458-463.
226 Miller, B.L., Cummings, J., Mishkin, F., Boone, K., Prince, F., Ponton, M, Cotman, C.: Emergence of artistic talent in frontotemporal dementia. Neurology, 51, 1998, 4, s.978-982.
227 Miller, B.L., Hou, C.E.: Portraits of artists: emergence of visual creativity in dementia. Arch Neurol, 61, 2004, 6, s.842-844.
228 Miller, B.L., Ponton, M., Benson, D.F., Cummings, J.L., Mena, I.: Enhanced artistic creativity with temporal lobe degeneration. Lancet, 348, 1996, 9043, s.1744-1745.
229 Miller, G.F., Tal, I.R.: Schizotypy versus openneness and intelligence as predictors of creativity. Schizophr Res, 93, 2007, júl, 1-3, s.317-324.
230 Moon, B.: Commentary. (Komentár ku kapitole humanistických prístupov). In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s.189-190.
231 Mottram, P.: Towards developing a methodology to evalutate outcomes of art therapy in adult mental ilness. Prednáša na konferencii TAoAT v okt. 2000. Dostupné na: http://www.baat.org/taoat/mottram2.html (23.11.2007).
232 Naumburg, M.: Schizofrenic art: its meaning in psychotherapy. Grune & Stratton, Inc., New York, 1950, 247s.
233 Naumburg, M.: Psychoneurotic art: its function in psychotherapy. Grune & Stratton, Inc., New York, 1953, 148s.
234 Naumburg, M.: Dynamically oriented art therapy: its principles and practice. Magnolia Street Publishers, Chicago, 1987,(prvé vydanie: 1966, Grune & Stratton),168s.
235 Navratil, L.: Psychiatrie und Kunst. Ein Aufruf and die Schweizer Ärzte. Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie, 149, 1998, 5, s.236-239.
236 Neary, D., Snowden, J.S., Gustafson, L., Passant, U., Stuss, D. et al.: Frontotemporal lobar degeneration: a consensus on clinical diagnostic criteria. Neurology, 51, 1998, 6, s.1546-1554.
237 Nociar, A., Pogády, J.: Psychológia a psychopatológia kreativity. Cesk Psychiatr., 88, 1992, 3-4, s.182-186.

238 Nucho, A.O.: The psychocybernetic model of art therapy (s predslovom Irene Jakab a Akhter Ahsen), 2nd ed. Charles C. Thomas Publisher, Ltd., Springfield Illinois, 2003, strán spolu 309 + xv.
239 Obiols, J.E.: Art and creativity: neurospychological perspectives. In: Schildkraut, J.J. & Otero, A. (eds.): Depression and the spiritual in modern art: Homage to Miró. John Wiley & Sons, Chichester, 1996, s. 33-47.
240 O´Connor, N., Hermelin, B.: Low intelligence and special abilities. J Child Psychol Psychiatry, 29, 1988, 4, s.391-396.
241 O´Connor, N., Hermelin, B.: Talents and preoccupations in idiots-savants. Psychol Med, 21, 1991, 4, s.959-964.
242 Owens, C.: Reprezentace, přivlastnění a moc. In: Kesner, L.: Vizuální teorie, 2. rozšířené vydání: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. H&H, Jinočany, 2005, 372s., s.189-219. Pôvodne vyšlo pod názvom: Representation, Appropriation and Power. *Art in America*, Máj 1983, s. 9-21.
243 Pąchalska, M., Grochmal-Bach, B., Wilk, M., Buliński, L.: Rehabilitation of an artist after right-hemisphere stroke. Med Sci Monit, 14, 2008, 10. CS110-124.
244 Paivio, A.: Dual coding theory and education. Prednáša na konferencii „Pathways to literacy achievement for high poverty children“, The University of Michigan School of Education, 2006.
245 Pajaczkowska, C.: Perverze. In: Kennedy, R, Abel-Hirsch, N., Pajaczkowska, C., Kahr, B.: Témata psychoanalýzy II: libido, eros, perveze, exhibicionizmus. Vyd. 1, Portál, Praha, 2001, s.75-111.
246 Paluba, M.: Therapeutic, human and social role of the art-therapy. Psychiatrie, 7, 2003, supl.2, s. 88.
247 Park, M.: Early examples of art in Scottish hospitalis, 2: Crichton Royal Hospital, Dumfries. J Audiov Media Med., 26, 2003, 4, s.142-146.
248 Perugi, G., Akiskal, H.S.: The soft bipolar spectrum redefined: focus on the cyclothymic, anxious-sensitive, impulse-dyscontrol, and binge-eating connection in bipolar II and related conditions. Psychiatr Clin North Am, 25, 2002, Dec, 4, s.713-737.
249 Phelps, E.A.: The human amygdala and awareness: interactions between emotion and cognition. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 1005-1015.
250 Pogády, J., Nociar, A., Mečíř, J., Janotová, D.: Detská kresba v diagnostike a liečbe. SAP, Bratislava, 1993, 196s.
251 Pollak, T.A., Mulvenna, C.M., Lythgoe, M.F.: De novo artistic behaviour following brain injury. Front Neurol Neurosci, 22, 2007, s.75-88.
252 Portmann, A.: New paths in biology. Harper&Row Publishers, New York, 1964, 170s.
253 Post, F.: Creativity and psychopathology. A study of 291 world-famous men. Br J Psychiatry, 165, 1994, 2, s.22-34.
254 Praško, J.: Skupinová psychoterapie. In: Höschl, C., Libiger, J., Švestka, J. (eds.): Psychiatrie. Druhé vydání. Tigis, spol. s r.o., Praha, 2004, 884s., s. 680-687.
255 Preti, A., Vellante, M.: Creativity and psychopathology: higher rates of psychosis proneness and nonright-handedness among creative artists compared to same age and gender peers. J Nerv Ment Dis, 195, 2007, 10, s.837-845.
256 Preuss, T.M.: What is it like to be a human? In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 5-22.
257 Pring, L.: Savant talent. Dev Med Child neurol, 47, 2005, 7, s.500-503.
258 Pring, L., Hermelin, B., Heavy, L.: Savants, segments, art and autism. J Child Psychol Psychiatry, 36, 1995, 6, s.1065-1076.

259 Pritzker, S.R.: Alcohol and Creativity. In: Pritzker, S.R., Runco, M.A. (eds.): Encyclopedia of creativity. Vol. 1. Academic Press, Elsevier, 1999, 1663s., s.53-58.
260 Prochaska, J.O., Norcross, J.C., 1999: Psychoterapeutické systémy – průřez teoriemi. Grada Publishing, Praha, 1999, 480s.
261 Ramus, F.: The neural basis of reading acquisition. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s.815-824.
262 Rankin, K.P., Gorno-Tempini, M.L., Allison, S.C., Stanley, C.M., Glenn, S., Weiner, M.W., Miller, B.L.: Structural anatomy of empathy in neurodegenerative disease. Brain, 129, 2006 (Pt 11), s.2945-2956.
263 Rankin, K.P., Liu, A.A., Howard, S., Slama, H., Hou, C.E., Shuster, K., Miller, B.L.: A case-controlled study of altered visual art production in Alzheimer´s and FTLD. Cogn Behav Neurol, 20, 2007, 1, s.48-61. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=2562652&blobtype=pdf
264 Read, H.: Education through art, 3rd revised edition. Faber and Faber, London, 1967 (prvé vydanie 1943), 328s.
265 Rees, G.: Neural correlates of consciousness in humans. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 1173-1186.
266 Riedel, I.: Obrazy v terapii, umění a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie. Vyd. 1, Portál, Praha, 2002, 200s. Pôvodne vyšlo pod názvom : Bilder. Kreuz Verlag, Stuttgart.
267 Rihmer, Z., Gonda, X., Rihmer, A.: Creativity and mental illness. Psychiatr Hung, 21, 2006, 4, s.288-294.
268 Riley, S.: Commentary. (Komentár k systemickej a rodinnej arteterapii). In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 281-284.
269 Riley, S., Malchiodi, C.: Solution-focused and narrative approaches. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003, s. 82-92.
270 Rizzolatti, G., Fogassi, L., Gallese, V., 2004: Cortical mechanisms subserving object grasping, action understanding, and imitation. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 427-440.
271 Robbins, A.: Object relations and art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, 364s., s. 54-65.
272 Rogers, N.: Person-centered expressive arts therapy: a path to wholeness. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 163-177.
273 Rosal, M.: Cognitive-behavioral art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 210-225.
274 Roth, E.: Behavioral art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s.195-209.
275 Rothenberg, A.: Homospatial thinking in creativity. Arch Gen Psychiatry, 33, 1976, 1, s.17-26.
276 Rothenberg, A.: Adaptation and cognition. II. Experimental study of the homospatial process in artistic creativity. J Nerv Ment Dis., 196, 1981, 7, s.417-423.
277 Rothenberg, A.: Creativity and the homospatial process. Experimental studies. Psychiatr Clin North Am, 11, 1988, 3, s.443-459.
278 Rothenberg, A.: Creativity in adolescence. Psychiatr Clin North Am, 13, 1990, 3, s.415-434.

279 Rothenberg, A.: Family background and genius II: Nobel laureates in science. Can J Psychiatry, 50, 2005, 14, s.918-925.
280 Rozum, A.L., Malchiodi, C.A.: Cognitive-behavioral approaches. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003, s. 72-81.
281 Rubin, J.A.: Art therapy: an introduction. Psychology Press, 1999, 372s.
282 Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed., Brunner-Routledge, New York, London, 2001a, 364s.
283 Rubin, J.A.: Discovery, insight, and art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001b, s. 15-27.
284 Rubin, J.A.: Integrative approaches. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001c, s. 287-288.
285 Ruddy, R.A., Dent-Brown, K.: Drama therapy for schizophrenia or schizophrenia-like illnesses. Cochrane Database Syst Rev., 2007, 24. jan., 1: CD005378.
286 Ruddy, R. Milnes, D.: Art therapy for schizofphrenia or schizophrenia-like illnesses. Cochrane Database Syst Rev., 2003, 2, CD003728.
287 Ruddy, R. Milnes, D.: Art therapy for schizophrenia or schizophrenia-like illnesses. Cochrane Database Syst Rev., 2005, 19.okt, 4, CD003728.
288 Runco, M.A.: Appendix I: Chronology of events and significant ideas and works on creativity. In: Pritzker, S.R., Runco, M.A. (eds.): Encyclopedia of creativity. Vol. 1. Academic Press, Elsevier, 1999b, 1663s., s.751-755.
289 Runco, M.A.: Appendix II: Tests of creativity. In: Pritzker, S.R., Runco, M.A. (eds.): Encyclopedia of creativity. Vol. 1. Academic Press, Elsevier, 1999b, 1663s., s.755-776.
290 Rybakowski, J., Klonowska, P., Patrzała, A., Jaracz, J.: Psychopathology and creativity. Psychiatr Pol, 40, 2006, 6, s.1033-1049.
291 Rybárová, D.: Modularita versus konekcionizmus: dva príklady z vývinovej neuropsychológie. Prednáška na Česko-slovenskom seminári o kognícii a umelom živote v r.2001 v Smoleniciach. Dostupné na: http://math.chtf.stuba.sk/smolenice/papers/Rybarova_Smolenice.pdf
292 Santosa, C.M., Strong, C.M., Nowakowska, C, Wang, P.W., Rennicke, C.M., Ketter, T.A.: Enhanced creativity in bipolar disorder patients: a controlled study. J Affect Disord, 100, 2007, 1-3, s.31-39
293 Semotán, J.: K nedožitým pětasedmdesátinám ředitele doc.MUDr.Františka Kafky. In Čsl. Psychiat., 65, 1969, 1, s. 421-423.
294 Serrano, C., Allegri, R.F., Martelli, M, Taragano, F., Rinalli, P.: Visual art, creativity and dementia. Vertex, 16, 2005, Nov-Dec, 64, s.418-429.
295 Sha, S., Hou, C., Viskontas, I.V., Miller, B.L.: Are frontotemporal lobar degeneration, progressive supranuclear palsy and corticobasal degeneration distinct diseases? Nat Clin Pract Neurol, 2, 2006, 12, s.658-665.
296 Shapiro, K., Caramazza, A.: The organization of lexical konowldge in the brain: the grammatical dimension. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 803-814.
297 Shi, J., Shaw, C.L., Du Plessis, D., Richardson, A.M., Bailey, K.L., et al.: Histopathological changes underlying frontotemporal lobar degeneration with clinicopathological correlation. Acta Neuropathol, 110, 2005, 5, s.501-512.
298 Schaverien, J.: Art psychotherapy. a less uneasy partnership? Exiled states of mind, an analytical approach. Prednáška z konferencieTheoretical Advances of Art Therapy (TAoAT), okt. 2000. Dostupné na: http://www.baat.org/taoat/schaverien.html (23.11.2007).

299 Schaverien, J.: Transference and transactional objects in the treatment of psychosis. In: Killick, K., Schaverien, J. (eds.): Art, psychotherapy and psychosis. Routledge, New York - London, 2006, s. 13-37.
300 Schmolesky et al. : 1998. Dostupné na: http://retina.umh.es/Webvision/VisualCortex.html#introduction
301 Schuster, M.: The concept of creativity – and everyday creativity. Psychiatr. Hung, 21, 2006, 4, s.279-287.
302 Silver, R.: Assessing and developing cognitive skills through art. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed., Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 241-253.
303 Silver, R.: The Silver drawing test of cognition and emotion. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003, 461s., s. 410-427
304 Simeonova, D.I., Chang, K.D., Strong, C., Ketter, T.A.: Creativity in familial bipolar disorder. J Psychiatr Res, 39, 2005, 6, s.623-631.
305 Sincich, L.C., Horton, J.C.: The Circuitry of V1 and V2: Integration of Color, Form and Motion. Annual Review of Neuroscience. 28, 2005, s. 303-326.
306 Slavík, J.: Mezi fantazií a realitou v arteterapii (K Winnicottově koncepci potenciálního prostoru). In: Arteterapie (časopis České arteterapeutické asociace), 3, 2005, 9, s. 20-27.
307 Sobol, B., Williams, K.: Family and group art therapy. In: Rubin, J.A.(ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed., Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 261-280.
308 Smith, C.U.: Evolutionary neurobiology and aesthetics. Perspect Biol Med, 48, 2005, 1, s.17-30.
309 Stančák, A.: Klinická psychodiagnostika dospelých. Vyd. Psychoprof, Nové Zámky, 1996, 352s.
310 Stiburek, M.: Arteterapie, artefiletika - podoby, obsah, hranice, role, cíle. In: Současná arteterapie v České republice a v zahraničí. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta ve spolupráci s Českou arteterapeutickou asociací, Praha, 2000, s. 33-47.
311 Stone, S.P., Halligan, P.W., Marshall, J.C., Greenwood, R.J.: Unilateral neglect: a common but heterogeneous syndrome. Neurology, 50, 1998, Jun, 6, s.1902-1905.
312 Strong, C.M., Nowakowska, C. Santosa, C.M., Wang, P.W., Kraemer, H.C., Ketter, T.A.: Temperament-creativity relationship in mood disorder patients, healthy controls and highly creative individuals. J Affect Disord, 100, 2007, jún, 1-3, s.41-48.
313 Summers, D.: Reálná metafora: pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení. In: Kesner, L.: Vizuální teorie, 2. rozšířené vydání: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. H&H, Jinočany, 2005, 372s., s.121-154. Pôvodne vyšlo pod názvom: Real Metaphor: Towards a Redefinition of Conceptual Image. In: Bryson, N., Moxey, K., Holly, M.A. (eds.): Visual Theory. Painting and Interpretation. Harper & Collins, New York, 1991, s. 231-259.
314 Sviderskaya, N.E., Taratynova, G.V., Kozhedub, R.G.: The effects of the experience of forming visual images on the spatial organization of the EEG. Neurosci Behav Physiol, 36, 2006, 9, s.941-949.
315 Syřišťová, E.: Psychoterapie psychóz. In: Kondáš, O., Kratochvíl, S., Syřišťová, E. et al.: Psychoterapia a reedukácia (2., doplnené vydanie). Vyd. Osveta, Martin, 1989, s. 193-214
316 Šicková-Fabrici, J.: Základy arteterapie. Vyd. 1, Portál, s.r.o, Praha, 2002, 176s.
317 Šicková-Fabrici, J.,: Možnosti symbolickej externalizácie a korekcie problému cez modelovanie z hliny v Centre Terra Therapeutica: Prednáška na konferencii SIPE v Chambery, Francúzsko. Arteterapeutické listy. Vyd. OZ Terra therapeutica, 2002b, 1-2, s. 4-7.

318 Šicková-Fabrici, J.: Význam výtvarných materiálov a médií v arteterapii. Terra therapeutica, Bratislava, 2005, 82s.
319 Šicková-Fabrici, J.: Arteterapia – užité umenie. In: Postavenie arteterapie v komplexnej liečbe duševných porúch. Víkendové sympózium organizované Ligou za duševné zdravie 13-14. mája 2006 v Dome umelcov Gugging v Rakúsku.
320 Šlemínová, M.: Arteterapeutická kazuistika. Prakt. Lék., 79, 1999, 4, s .7-19.
321 Šramová, Z.: Arteterapia ako možnosť kontaktu so psychiatrickým pacientom. Efeta, 8, 1998, 3, s. 15-16.
322 Štofko, M.: Od abstrakcie po živé umenie: slovník pojmov moderného a postmoderného umenia. Vyd. Slovart, Bratislava, 2007, 312s.
323 Šturma, J.: Předmluva. In: Davido, R.: Kresba jako nástroj poznání dítěte. Vyd. Portál, 2001, 208s., s.13-14. Pôvodné vydanie: La découverte de votre enfant par le dessin. L´Archipel, 1998.
324 Tanaka, J.W.: Object categorization, expertise, and neural plasticity. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, s. 877–887.
325 Theorell, T. et al.: Treatment of patients with chronic somatic symptoms by means of art psychotherapy: a process description. Psychother Psychosom. 67, 1998, 1, s. 50-56.
326 Tucker, D.M.: Developing emotions and cortical nerworks. In: Gunnar, M.R., Nelson, Ch.A. (eds.): Developmental Behavioral Neuroscience. The Minnesota Symposia on Child Psychology. Lawrence Erlbaum Associates, 24, 1991, 248 s.
327 Uhrová, D.: Arteterapia – problémy definície. Arteterapeutické listy. Vyd. OZ Terra therapeutica. 2002, 1-2, s. 10-11.
328 Uhrová, D.: Imaginácia ako zrkadlo. Psychoprof, Nové Zámky, 2005, 144s.
329 Ulman, E.: Art therapy: problems of definition. American Journal of Art Therapy, 30, 1992 (feb), s. 70-74. Článok pôvodne publikovaný v Bulletin of Art Therapy, 2, 1961, 1, s.10-20.
330 Ulman, E.: Variations on a freudian theme: three art therapy theorists. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, 364s., s. 289 – 305. Pôvodne publikovné v The American Journal of Art Therapy, 24, 1986, 4.
331 Van Essen, D.C.: Surface-based comparisons of macaque and human brain organisation. In Dehaene, S., Duhamel, J.-R., Hauser, M.D., Rizzolatti, G. (eds.): From Monkey Brain to Human Brain: A Fyssen Foundation Symposium (Bradford Books), MIT Press, 2005. Dostupné na: http://mitpress.mit.edu/books/chapters/0262042231chap1.pdf)
332 Vanni, S., Tankskanen, T., Seppä, M., Uutela, K., Hari, R.: Coinciding early activation of the human primary visual cortex and anteromedial cuneus. PNAS, 98(27), 2001, 5 (feb). Dostupné na: www.pnas.org/cgi/doi/1001073/pnas.041600898
333 Vartanian, O, Goel, V.: Neuroanatomical correlates of aesthetic preference for paintings. Neurorreport, 15, 2004, 5, s.893-897.
334 Vašina, L.: Psychosémiotická dimenze v komunikaci výtvarným uměním v kontextu neuropsychologie. Československá psychologie. 25, 1981, 2, s. 149-161.
335 Vašina, L.: Sémantické volumenální pole – psychosémiotická a neuropsychologická charakteristika. In: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. I 17, 1982, s. 71-80.
336 Vestník MZ SR, 2006: predpis č.16762-1/2006-OZS zo dňa 15.6.2006, Koncepcia zdravotnej starostlivosti v odbore psychiatria, s. 41-45.
337 Vick, R.M.: A brief history of art therapy. In: Malchiodi, C.A. (ed.): Handbook of art therapy. The Guilford Press, New York, 2003, s. 5-15

338 Viegas, J.: Prehistoric teen graffiti? Discovery News. 2006. Dostupné na: dj.riceweevil.com/2006/04/02-week/ (8.4.2008)
339 Von Franz, M.-L.: Mýtus a psychologie: mýty o stvoření z pohledu hlubinné psychologie. Portál, Praha, 1999, 208s. Pôvodne vyšlo pod názvom: Schopfungsmythen. Kosler-Verlag, GmbH Co., München.
340 Vojtová, M.: Účinné faktory arteterapie alebo prečo vlastne arteterapia funguje? Arteterapeutické listy, vyd. OZ Terra therapeutica, 2004, 3-4, s. 35-37.
341 Vyplašilová, M.: Arteterapie zaměřená na fylo a ontogenetický vývoj jedince a její způsob aplikace v léčbě drogově závislých. Adiktologie. 2003, Supl. 2, s. 49-54.
342 Wallace, E.: Healing through the visual arts. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s.95-108.
343 Wadeson, H.: Art psychotherapy. John Wiley & Sons, Inc., New York – Chichester – Brisbane – Toronto – Singapore, 1980, 352s.
344 Wadeson, H.: The dynamics of art psychotherpay. John Wiley & Sons, Inc., New York – Chichester – Brisbane – Toronto – Singapore, 1987, 319s.
345 Wadeson, H.: An eclectic approach to art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 306-317.
346 Wilson, L.: Symbolism and art therapy. In: Rubin, J.A. (ed.): Approaches to art therapy: theory and technique, 2nd ed. Brunner-Routledge, New York, London, 2001, s. 40-53.
347 Zakharchenko, D.V., Sviderskaia, N.E.: EEG correlates for efficiency of the nonverbal creative performance drawing. Zh Vyssh Nerv Deiat Im I P Pavlova, 58, 2008, 4, s.432-442.
348 Zeki, S., Marini, L.: Three cortical stages of colour processing in the human brain. Brain, 121, 1998, s.1669-1685. http://brain.oxfordjournals.org/cgi/reprint/121/9/1669
349 Ženatá, K.: Obrazy z nevědomí: práce v arteterapeutickém ateliéru. Vyd. 1, Portál, Praha, 2005, 152s. + 28s. obrazovej prílohy.

ZOZNAM ZDROJOV ILUSTRÁCIÍ

1 http://www.art-prints-on-demand.com/a/de-goya-francisco-jose/the-lunatic-asylum.html
2 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Philippe_Pinel.jpg
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432033/f6.table
3 http://www.malcolmingram.com/crcri.JPG
4 http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Lombroso.JPG
5 http://www.freud.org.uk/wolfpic.jpg
6 http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=showPic&lang=d&level=9&sublevel=3&id=201&parent_id=94
7 http://www.adolfwoelfli.ch/index.php?c=d&level=2&sublevel=0
8 http://www.adolfwoelfli.ch/content/uploads/62_copy3.jpg
9 http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/images/large/370.jpg Museum Sammlung Prinzhorn, ZPM der Universitat Klinik Heidelberg
10 http://upload.wikimedia.org/wikiversity/de/thumb/1/1f/Prinzhorn%2C_Hans_1922_%28Titel_%2B_Frontispiz%29.jpg/800px-Prinzhorn%2C_Hans_1922_%28Titel_%2B_Frontispiz%29.jpg
11 Naumburg, M.: Dynamically oriented art therapy: its principles and practice. Magnolia Street Publishers, Chicago, 1987, 168s., obrázok na vnútornej časti obalu.
12 Hogan, S.: Healing Arts: the History of Art Therapy. Jessica Kingsley Publishers, London and Philadelphia, 2001, fig. 6.3, s.151.
13 www.denistouret.net/textes/dubuffet_jean.jpg
14 http://www.dartingtonarchive.org.uk/images/withymead.JPG
15 http://www.rawvision.com/rawvision/news/56images/navratil2.jpg
16 http://www.art-port.cc/resources/cache/30/3f/8472-614q.jpg
17 www.gugging.org/
18 Šicková-Fabrici, J.: Význam výtvarných materiálov a médií v arteterapii. Terra therapeutica, Bratislava, 2005, s.40.
19 http://www.artnet.com/artwork/425002569/446/edith-kramer-selbstportrat-self-portrait.html (autoportrét 1956)
20 www.jesuites.com/.../arrupe/images/arrupe3.jpg
21 http://userweb.pedf.cuni.cz/kvv/_rsrc/katedra_vv/medailony/slavik_j.jpg
22 http://www.arteterapie.wz.cz/obrazky/2s.jpg
23 www.pensament.com/.../filoxarxa/leng83j9.htm
24 http://www.phil.muni.cz/fil/scf/foto/mukar.jpg
25 www.reduplikation.net/?Trois-philosophes-francais
26 http://sk.wikipedia.org/wiki/S%C3%BAbor:Francis_Galton_1850s.jpg
27 http://en.wikipedia.org/wiki/Lovis_Corinth
28 Annoni, J.M., Devuyst, G., Carota, A., Bruggimann, L., Bogousslavsky, J.: Changes in artistic style after minor posterior stroke. J Neurol Neurosurg Psychiatry, 76, 2005, obr.1, s.798. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=1739675&blobtype=pdf
29 Chatterjee, A.: The neuropsychology of visual artistic production. Neuropsyhcolgia, 42, 2004, obr.5, s.1572 (prevzaté pôvodne z: Wapner et al., 1978, obr.3, s.352). Prístupné na: http://ccn.upenn.edu/~chatterjee/anjan_pdfs/artneuropsych.pdf
30 Annoni, J.M., Devuyst, G., Carota, A., Bruggimann, L., Bogousslavsky, J.: Changes in artistic style after minor posterior stroke. J Neurol Neurosurg Psychiatry, 76, 2005, obr.4, s.800. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=1739675&blobtype=pdf
31 http://www.alzheimer-gesellschaft-bonn.de/ausstellungen/images/carolus_horn.jpg

32 http://www.alzheimer-gesellschaft-bonn.de/ausstellungen/carolus_horn.html
33 http://www.alzheimer-gesellschaft-bonn.de/ausstellungen/carolus_horn.html
34 http://www.alzheimer-gesellschaft-bonn.de/ausstellungen/carolus_horn.html
35 http://www.alzheimer-gesellschaft-bonn.de/ausstellungen/carolus_horn.html
36 http://www.chrisfelver.com/images/large/artists1/dekooning_willem.jpg
37 http://nga.gov.au/International/Catalogue/Images/MED/47761.jpg
38 http://i1.exhibit-e.com/lmarts/4e401aa4.jpg
39 Rankin, K.P., Liu, A.A., Howard, S., Slama, H., Hou, C.E., Shuster, K., Miller, B.L.: A case-controlled study of altered visual art production in Alzheimer´s and FTLD. Cogn Behav Neurol, 20, 2007, 1, obr. 1. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=2562652&blobtype=pdf
40 Rankin, K.P., Liu, A.A., Howard, S., Slama, H., Hou, C.E., Shuster, K., Miller, B.L.: A case-controlled study of altered visual art production in Alzheimer´s and FTLD. Cogn Behav Neurol, 20, 2007, 1, obr. 2. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=2562652&blobtype=pdf
41 Rankin, K.P., Liu, A.A., Howard, S., Slama, H., Hou, C.E., Shuster, K., Miller, B.L.: A case-controlled study of altered visual art production in Alzheimer´s and FTLD. Cogn Behav Neurol, 20, 2007, 1, obr.3. Prístupné na adrese: http://www.pubmedcentral.nih.gov/picrender.fcgi?artid=2562652&blobtype=pdf
42 Chatterjee, A.: The neuropsychology of visual artistic production. Neuropsyhcolgia, 42, 2004, obr.9, s.1577 (prevzaté zo Selfe, 1977, obr.1). Prístupné na: http://ccn.upenn.edu/~chatterjee/anjan_pdfs/artneuropsych.pdf
43 Chatterjee, A.: The neuropsychology of visual artistic production. Neuropsyhcolgia, 42, 2004, obr.11, s.1578 (prevzaté zo Selfe, 1977, obr. 24). Prístupné na: http://ccn.upenn.edu/~chatterjee/anjan_pdfs/artneuropsych.pdf
44 http://blogicalinks.files.wordpress.com/2007/07/189_hard.jpg
45 http://francomagnani.com/images/gallery/limited_edition_prints/b_pontito_panorama_2.jpg
46 http://francomagnani.com/images/gallery/limited_edition_prints/b_finestra_spazziale.jpg
47 http://www.migraine-aura.org/content/e24966/e22874/e23506/index_en.html
48 http://www.migraine-aura.org/content/e24966/e22874/e23506/index_en.html
49 http://www.veernorth.org.uk/upload/members/1Driving%20in%20Shetland%2010%2007%201C.jpg
50 Flaherty, A.W.: Frontotemporal and dopaminergic control of idea generation and creative drive. J Comp Neurol, 493, 2005, 1, obr.1.
51 Flaherty, A.W.: Frontotemporal and dopaminergic control of idea generation and creative drive. J Comp Neurol, 493, 2005, 1, obr.2.
52 Obiols, J.E.: Art and creativity: neurospychological perspectives. In: Schildkraut, J.J. & Otero, A. (eds.): Depression and the spiritual in modern art: Homage to Miró. John Wiley & Sons, Chichester, 1996, obr. 3-4 , s. 43.
53 Obiols, J.E.: Art and creativity: neurospychological perspectives. In: Schildkraut, J.J. & Otero, A. (eds.): Depression and the spiritual in modern art: Homage to Miró. John Wiley & Sons, Chichester, 1996, obr. 3-5 , s. 45.
54 Barrett L., Dunbar R, Lycett J.: Evoluční psychologie člověka. Vyd. 1, Portál, Praha, 2007, obr. 12.7, s.436.
55 www.marxists.org/.../people/p/pics/piaget.gif
56 http://www.uniview.co.uk/acatalog/1217.jpg
57 www.uni-heidelberg.de/presse/news04/2406heigl.jpg
58 http://www.acu-vejle.dk/tidligere_konferencer/relpaed/images/originaler/Daniel-Stern.jpg

59 http://www.menningerclinic.com/research/Fonagy.jpg
60 http://www.ucl.ac.uk/psychoanalysis/unit-staff/mary.htm
61 Lahr, M.M., Foley, R.: Palaeoanthropology: Human evolution writ small. Nature, 431, 2004, 1043-1044 (28.okt.2004). Pozri: www.nature.com/news/2004
62 Barrett L., Dunbar R, Lycett J.: Evoluční psychologie člověka. Vyd. 1, Portál, Praha, 2007, obr. 12.4, s.425
63 Barrett L., Dunbar R, Lycett J.: Evoluční psychologie člověka. Vyd. 1, Portál, Praha, 2007, obr. 12.2, s.421. Pôvodne z: Dunbar et al., 1995.
64 Pogády, J., Nociar, A., Mečíř, J., Janotová, D.: Detská kresba v diagnostike a liečbe. SAP, Bratislava, 1993, obr. 21, s.46. (Podľa Baker a Kellog, 1996.)
65 http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html
66 http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html
67 http://www.hominides.com/html/art/art_parietal.html
68 http://www.bradshawfoundation.com/cosquer/gallery3.html
69 http://www.bradshawfoundation.com/cosquer/gallery20.html
70 http://www.bradshawfoundation.com/cosquer/gallery9.html
71 Züchner, Ch.: Grotte Chauvet archeologically dated, 1999. www.uf.uni-erlangen.de/**chauvet**/**chauvet**.html
72 http://donsmaps.com/index.html (Náčrt Breuila, foto: J.Jelinek:Evolution of Man.)
73 http://donsmaps.com/index.html (Foto prevzaté z: P. Bahn: Prehistoric Art.)
74 http://donsmaps.com/venus.html#dolni
75 http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/
76 http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/
77 http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/
78 http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/
79 Obiols, J.E.: Art and creativity: neurospychological perspectives. In: Schildkraut, J.J. & Otero, A. (eds.): Depression and the spiritual in modern art: Homage to Miró. John Wiley & Sons, Chichester, 1996, obr. 35.
80 http://france-for-visitors.com/photo-gallery/corsica/filitosa-menhir.html
81 G.M. Crespi: Kupido a Psýché. In: Najkrajšie antické báje. Druhé vyd. SPN Mladé letá, 2005, s.69.
82 Kesner, L.: Vizuální teorie, 2. rozšířené vydání: Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech. H&H, Jinočany, 2005, obr. 11.1, s.357.
83 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/
84 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/
85 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/
86 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/
87 Maršala, J.: Systematická a funkčná neuroanatómia. Vyd. Osveta, n.p., Martin, 1985
88 Čihák, R.: Anatomie 3. Vyd. 1. Grada Publishing, Praha, 1997, obr. 327, s.594.
89 Maršala, J.: Systematická a funkčná neuroanatómia. Vyd. Osveta, n.p., Martin, 1985, obr. 8.12.
90 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/b10.htm
91 Schmolesky, 1998: http://retina.umh.es/Webvision/imageswv/LGN.jpeg
92 Maršala, J.: Systematická a funkčná neuroanatómia. Vyd. Osveta, n.p., Martin, 1985, obr. 8.24
93 Maršala, J.: Systematická a funkčná neuroanatómia. Vyd. Osveta, n.p., Martin, 1985.
94 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/b24.htm
95 Kandel, E.: Psychiatry, Psychoanalysis and The New Biology of Mind. American Psychiatric Publishing, Inc., Washington, DC, 2005, obr. 6-16B, s.276. (Pôvodne z: Albright 1993.)

96 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/
97 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/b27.htm
98 Schmolesky, 1998: retina.umh.es/Webvision/VisualCortex.html
99 Maršala, J.: Systematická a funkčná neuroanatómia. Vyd. Osveta, n.p., Martin, 1985, obr. 15.6 (upravené podľa Buchera).
100 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/b26.htm
101 http://nobelprize.org/
102 http://nobelprize.org/
103 Kandel, E.: Psychiatry, Psychoanalysis and The New Biology of Mind. American Psychiatric Publishing, Inc., Washington, DC, 2005, obr. 6-14 B, s.272. (Pôvodne z: Hubel, Wiesel, Le Vay, 1977.)
104 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/b47.htm
105 Hubel, 1995: http://hubel.med.harvard.edu/
106 Goodale, M.A.: Perceiving the world an grasping it: dissociations between coscious and unconscious visual processing. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 83.1, s. 1161.
107 Fujimichi, R., Naya, Y., Miyashita, Y.: Associative memory: representation, activation, and cognitive control. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 65.2, s. 907.
108 Schmolesky, 1998 (prevzaté z: Van Essen, 1992): http://retina.umh.es/Webvision/imageswv/Visual-Cortex1.jpg
109 http://www.owlnet.rice.edu/~psyc351/Images/visualcortex.jpg
110 Horton, J.C., Sincich, L.C.: A new foundation fot the visual cortical hierarchy. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 17.1, s.234.
111 Horton, J.C., Sincich, L.C.: A new foundation fot the visual cortical hierarchy. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 17.7., s.240.
112 Battelli, L., Pascual-Leone, A., Cavanagh, P.: The „when“ pathway of the right parietal lobe. Trends in Cognitive Sciences, 11, 2007, 5, obr. 3, s.204-210. Dostupné na: www.sciencedirect.com
113 Preuss, T.M.: What is it like to be a human? In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 1.3, s.11.
114 Tanaka, J.W.: Object categorization, expertise, and neural plasticity. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 63.2B, s.881.
115 Davachi, L., Romanski, L.M., Chafee, M.V., Goldman-Rakic, P.S.: Domain specificity in cognitive systems. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 48.2, s. 667.
116 Davachi, L., Romanski, L.M., Chafee, M.V., Goldman-Rakic, P.S.: Domain specificity in cognitive systems. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 48.4, s. 670.
117 Grawe, K.: Neuropsychoterapie. Portál, s.r.o, Praha, 2007, obr. 2.24, s.112.
118 Schmolesky, 1998: http://retina.umh.es/Webvision/imageswv/Lats.jpg
119 Haxby, J.V., Gobbini, M.I., Montgomery, K.: Spatial and Temporal distribution of face and object representations in the human brain. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 64.6, s.899. (Podľa Eimer, 2000.)
120 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/1/1e/Jerry_Fodor_in_2007.jpg/200px-Jerry_Fodor_in_2007.jpg

121 Grafton, S.T., Ivry, R.B.: Representation of action. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 32.1, s.442.
122 Grawe, K.: Neuropsychoterapie. Portál, s.r.o, Praha, 2007, obr. 2.10, s.76.
123 Haxby, J.V., Gobbini, M.I., Montgomery, K.: Spatial and Temporal distribution of face and object representations in the human brain. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 64.1, s.890.
124 Tanaka, J.W.: Object categorization, expertise, and neural plasticity. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 63.3, s.884
125 www.abcgallery.com/A/arcimboldo/arcimboldo13.JPG
126 Phelps, E.A.: The human amygdala and awareness: interactions between emotion and cognition. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 72.5, s. 1012.
127 Grawe, K.: Neuropsychoterapie. Portál, s.r.o, Praha, 2007, obr. 2.18, s.92.
128 Kulišťák, P.: Neuropsychologie. Vyd. 1, Portál, Praha, 2003, obr. 1.6, s.26.
129 Paivio, A.: Dual coding theory and education. Prednáša na konferencii „Pathways to literacy achievement for high poverty children“, The University of Michigan School of Education, 2006.
130 Rees, G.: Neural correlates of consciousness in humans. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 84.8, s.1183.
131 Preuss, T.M.: What is it like to be a human? In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 1.4., s. 12.
132 Preuss, T.M.: What is it like to be a human? In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 1.2, s.10.
133 Aboitiz, F., Morales, D., Montiel, J.: The evolutionary origin of the mammalian isocortex: towards an integrated developmental and functional approcah. In: Behavioral and Brain Sciences. Cambridge Universtity Press, 2002, obr. 4.
134 Freedberg, D., Gallese, V.: Motion, emotion and empathy in esthetic experienc. Trends in Cognitive Sciences. 11, 2007, 5, obr. 1, s. 198. Dostupné na: www.sciencedirect.com
135 Freedberg, D., Gallese, V.: Motion, emotion and empathy in esthetic experienc. Trends in Cognitive Sciences. 11, 2007, 5, obr. 3b, s. 199. Dostupné na: www.sciencedirect.com
136 Rizzolatti, G., Fogassi, L., Gallese, V., 2004: Cortical mechanisms subserving object grasping, action understanding, and imitation. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr.31.1, s.428.
137 Cela-Conde, C.J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A., Roca, M., Rosselló, J., Quesney, F.: Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. PNAS, 101, 2004, 16, obr. 1, s.6323. Dostupné na: www.pnas.org./cgi/doi/10.1073/pnas.0401427101
138 Cela-Conde, C.J., Marty, G., Maestú, F., Ortiz, T., Munar, E., Fernández, A., Roca, M., Rosselló, J., Quesney, F.: Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. PNAS, 101, 2004, 16, obr. 2, s.6323. Dostupné na: www.pnas.org./cgi/doi/10.1073/pnas.0401427101
139 http://www.showcaves.com/foreign/Big/F042-002.jpg
140 Riedel, I.: Obrazy v terapii, umění a náboženství: interpretace obrazů z pohledu hlubinné psychologie. Vyd. 1, Portál, Praha, 2002, s.37.
141 Šicková-Fabrici, J.: Význam výtvarných materiálov a médií v arteterapii. Terra therapeutica, Bratislava, 2005, s.43.
142 Driver J., Vuilleumier P., Husain M., 2004: Spacial neglect and extinction. In: Gazzaniga, M.S. (ed.), The Cognitive Neurosciences, 3rd ed. MIT Press, Cambridge, MA, 2004, obr. 43.1C, s. 590.

143 Kandel, E.: Psychiatry, Psychoanalysis and The New Biology of Mind. American Psychiatric Publishing, Inc., Washington, DC, 2005, obr. 6-19, s.303.

144 Betts, D.J.: A systematic analysis of art therapy assessment and rating instrument literature. Dizertačná práca na Department of Art Education, School of Visual Arts and Dance, The Florida State University, 2005. Appendix A, s.78. Prístupná na: http://www.art-therapy.us/assessment.htm.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA

Marta

Akútna psychóza









Predchorobie



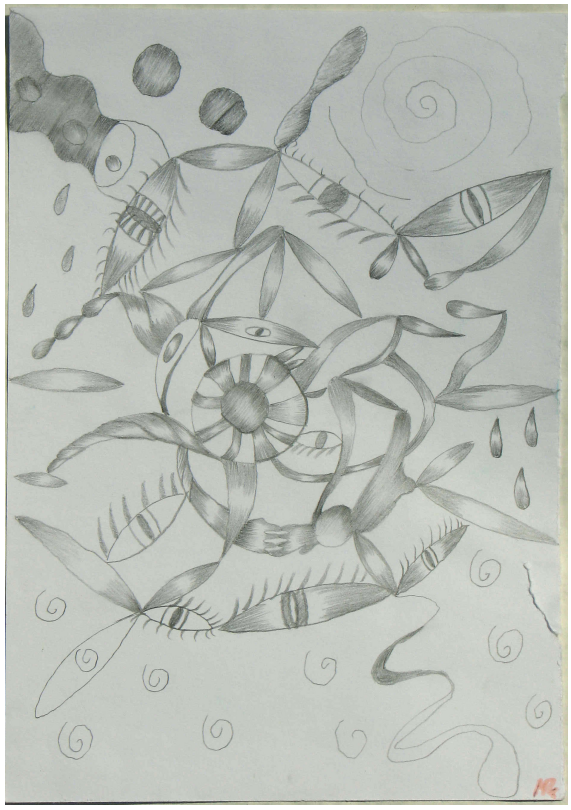


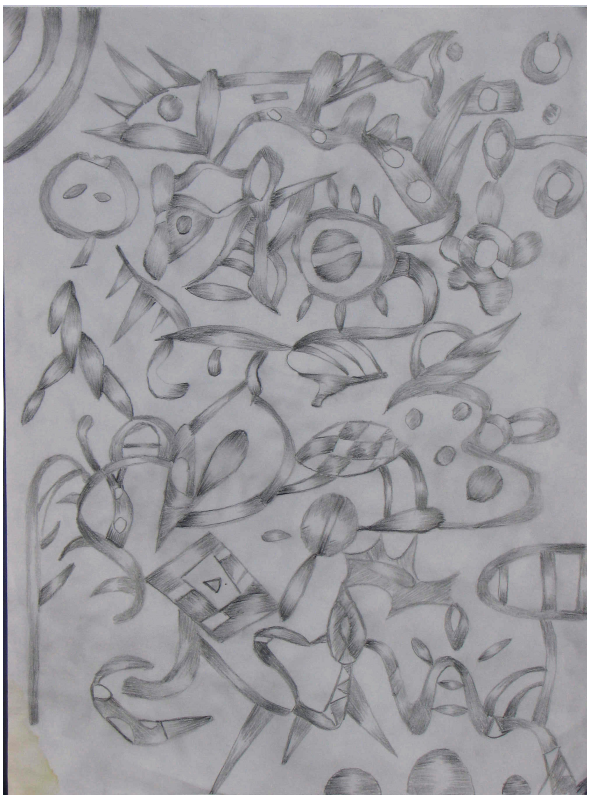




Kresba









Plastika











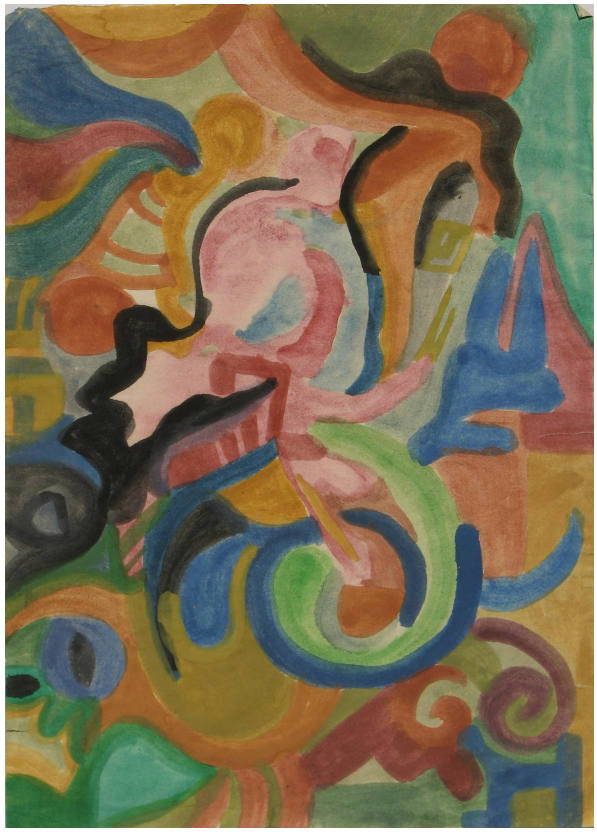




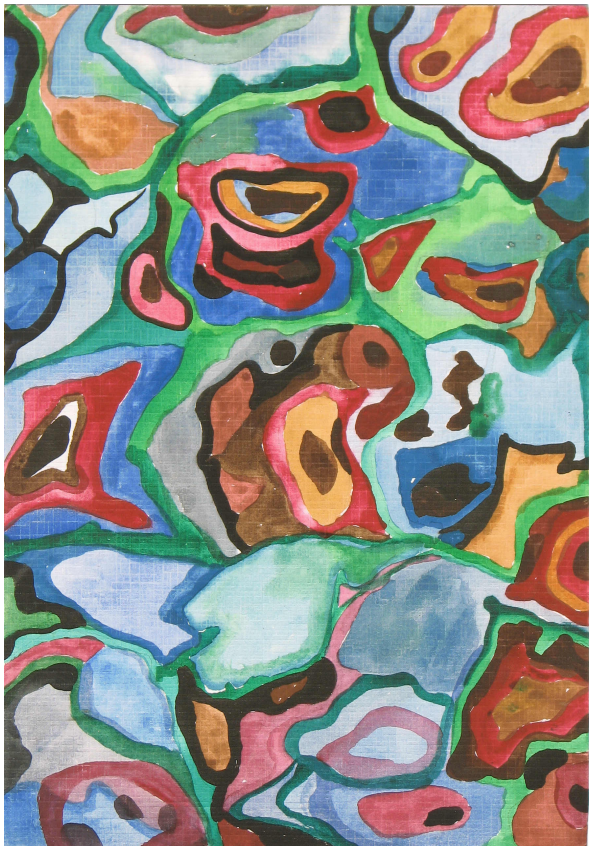


Rôzne













Valéria

