

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Malarstwa

mgr Sylwia Zdzichowska

## ***CZYM SĄ PORTRETY PAMIĘCI?***

Rozprawa doktorska

Promotor: prof. Piotr Józefowicz

Gdańsk 2022

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Malarstwa

abstrakt

**Czym są *Portrety Pamięci*?**

[pl]

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej jest przybliżenie problematyki związanej z wizualnym aspektem obrazów umysłowych oraz rozróżnienie nowej kategorii portretu. W badaniach podjęto próbę nazwania i opisanie portretów, powstałych w następstwie odpamiętywania obrazowych reprezentacji konkretnych osób.

W ramach badań, dokonano analizy obszarów wiedzy niezbędnych do zrozumienia tematu. Przegląd informacji dotyczących kształtowania się i funkcjonowania pamięci, umożliwił potwierdzenie i/lub wykluczenie możliwego charakteru przechowywanych w niej informacji obrazowych. Analiza badań naukowych, dotycząca obrazów umysłowych, dostarczyła wiedzy o stopniu, w jakim umysłowe reprezentacje otaczających nas przedmiotów, odbiegają swoją „wizualną” formą od rzeczywistych obrazów tychże. Wykorzystano ankietę oraz jawny indywidualny wywiad w celu poszerzenia badań o dane opisowe. Oddalono powszechnie stosowaną metaforę obrazów umysłowych jako wewnętrznej fotografii. Wyniki przeprowadzonych badań przedstawiono w formie autorskich realizacji. Wykazano konieczność poszukiwania nowych form wyrazu, wykorzystując do tego celu kolejne gałęzie sztuk plastycznych takie jak grafika, witraż czy video.

Academy of Fine Arts in Gdańsk  
Faculty of Painting

abstract

**What are *Portraits of Memory*?**

[en]

The aim of this doctoral dissertation is to describe issues concerning the visual aspect of mental images and to distinguish a new portrait category. The research attempts to name and describe portraits created as a result of the retrieval of depictive representations from the memory of specific individuals.

To understand the subject, an analysis of different fields of knowledge was conducted. The review of information about the shaping and functioning of memory confirmed and/or excluded the possible character of stored mental images. The analysis of research on mental images revealed to what extent mental representations of surrounding objects differ in their “visual” forms from their real images. Moreover, a survey and individual interviews were conducted to extend the research with descriptive data. It was decided to reject the commonly-used metaphor of mental images as inner pictures. The research results are presented in the form of realisations created by the author of this dissertation. It was concluded that the search for new forms of expression, using graphic art, stained glass, and video, is necessary.

## Spis treści

### Wstęp

<b>1. Pamięć</b> .....	4
1.1. terminy i zakres badań	
1.2. od pamięci krótkotrwałej do zjawiska powidoku	
1.3. pamięć długotrwała	
1.4. fazy procesu pamięciowego: zapamiętywanie, przechowywanie i odpamiętywanie	
1.5. zawodność pamięci	
1.6. przedmiot pamięci	
<b>2. Jak „wyglądają” reprezentacje obrazowe?</b> .....	15
2.1. umysłowe manipulowanie obrazami	
2.2. czy umysłowe obrazy wizualne są wizualne?	
2.3. przestrzeń w obrazach umysłowych i heurystyki map poznawczych	
2.4. perspektywa pierwszej i trzeciej osoby w obrazach umysłowych	
<b>3. Dane opisowe</b> .....	24
3.1. różnice dzielące wyobrażenie twórcze i odtwórcze	
3.2. skala wyrazistości obrazów umysłowych	
3.3. ankieta <i>Portrety Pamięci</i>	
3.3.1. analiza reprezentacji obrazowych w ujęciu respondentów	
3.3.2. dlaczego metafora fotografii jest błędna?	
<b>4. Artystyczne reprezentacje portretów pamięci</b> .....	33
4.1. metody przypominania	
4.1.1. wspomnienia mimowolne	
4.1.2. aktywne wydobywanie wspomnień, na przykładzie cyklu <i>Reminiscence</i>	
4.2. wybór gałęzi sztuk plastycznych i stosowanych środków stylistycznych	
4.3. opis <i>Portretów Pamięci</i>	
4.3.1. temat oraz główne wartości formalne	
4.3.2. sposoby porządkowania form	
4.3.3. opis koloru i światła kreowanego w realizacjach	
4.3.4. zmiany położenia względem płaszczyzny obrazu, na przykładzie cyklu <i>Brzezina</i>	
4.3.5. rola odbitki w atrybucie zapominania, na przykładzie cyklu <i>Wzpomnieć</i>	
4.3.6. przeinaczenia jako skutek uboczny pamięci, na przykładzie cyklu <i>Pomnit</i>	
4.3.7. interferencje obrazów, na przykładzie instalacji	
4.3.8. wpływ poza-obrazowych modalności, na przykładzie cyklu <i>Tolić</i>	
<b>5. Podsumowanie</b> .....	57
<b>Dokumentacja fotograficzna części praktycznej rozprawy doktorskiej</b> .....	60
<b>Bibliografia</b> .....	92

## Wstęp

Celem niniejszej dysertacji doktorskiej jest przybliżenie problematyki związanej z wizualnym aspektem odtwarzanych reprezentacji obrazowych oraz rozróżnienie nowej kategorii portretu. Poniższy tekst dostarczy uzasadnienia wybranych form obrazowania. W ramach badań dokonano analizy obszarów wiedzy niezbędnych do zrozumienia tematu; zebrano dane opisowe; następnie, zobrazowano portrety najbliższych osób, na podstawie obrazów zachowanych w pamięci. Na przedmiot badań wybrano artystyczny wizerunek bliskich osób ze względu na ilość wspomnień (obejmujący duży zakres czasowy) oraz możliwość częściowej weryfikacji wyobrażeń za pomocą zdjęć oraz opisów samych portretowanych.

Portret jest artystycznym przedstawieniem wyglądu konkretnego człowieka. Z uwagi na różnorodność przedstawień, rozróżnia się kilka jego typów: portret reprezentacyjny (przykładowo portret dworski), portret nierepresentacyjny, portret zbiorowy (grupowy), autoportret, portret historyzowany (w tym portret alegoryczny), portret idealny (fikcyjny, imaginacyjny), portret trumienny i wreszcie portret sarmacki (jako odrębny gatunek portretu charakterystycznego dla polskiego malarstwa barokowego)<sup>1</sup>. W żadnej z tych kategorii nie mieści się wydobyty z własnej pamięci portret, oddający rzeczywisty wygląd konkretnej osoby, malowany pod jej nieobecność. Wprowadza się w pracy teoretycznej sformułowanie *portret pamięci*, rozumiejąc pod tym pojęciem odrębny typ portretowania ze względu na metodę tworzenia.

W przeprowadzonych do dysertacji badaniach podjęto próbę opisanie i zobrazowania portretów, powstałych w następstwie przypominania obrazów umysłowych, przechowywanych w pamięci świadomej. Określenie obraz umysłowy (ang. *mental images*) będzie tu oznaczało obrazową reprezentację umysłową wcześniejszego doświadczenia percepcyjnego, powszechniej pojmowanego jako obrazowe wyobrażenie odtwórcze. Przesłanką przygotowania pracy artystyczno-badawczej była luka w stanie wiedzy i informacjach dotyczących klasyfikacji wskazanych powyżej *portretów pamięci*.

Z uwagi na to, że źródłem dociekań pracy artystyczno-badawczej jest pamięć - poświęcono jej pierwszy rozdział. Na potrzeby niniejszej pracy, zebrano i uporządkowano materiały dotyczące ogólnych, wewnętrznych uwarunkowań człowieka w zakresie działania pamięci i procesu przypominania (wspominania). Założono, że próba wyjaśnienia czym pamięć jest (jak się kształtuje i jak funkcjonuje) umożliwi potwierdzenie i/lub wykluczenie możliwego charakteru przechowywanych w niej informacji obrazowych.

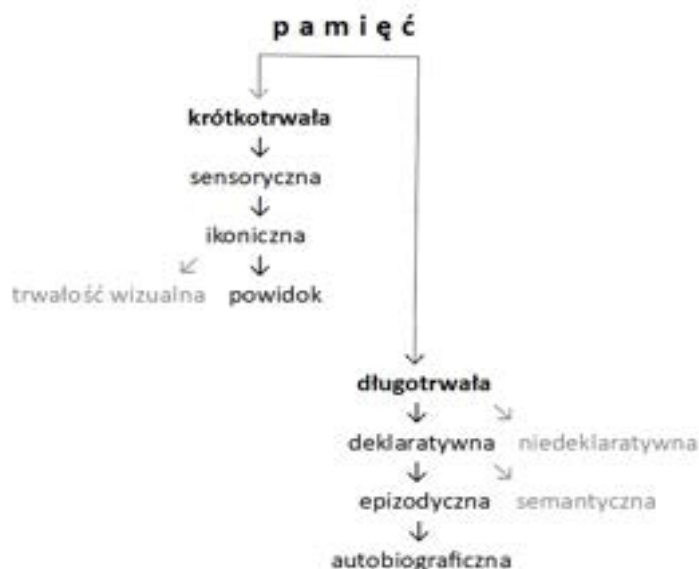
W pierwszym rozdziale pracy pamięć opisywana jest w kategorii(ach) odrębnych systemów i/lub procesów przetwarzania informacji. Trudność ich organizacji wynika choćby z tego, że wśród autorów badań nad pamięcią nie ma zgody zarówno co do sposobu kategoryzacji, jak i liczby tych systemów. Wybrany podział będzie miał charakter głównie porządkujący. W jego obrębie rozbudowano te podkategorie, które są potrzebne do pełniejszego zrozumienia podjętego tematu. Wyróżniono kilka rodzajów pamięci, posługując się kryteriami:

a) trwałość, b) rodzaj informacji, c) faza procesu, d) zawodność pamięci, e) przedmiot pamięci.

1 K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2007, s.324-327.

W celu ustalenia dokładności i wierności zachowanych w pamięci reprezentacji portretów - przyjrano się kolejnym trzem fazom procesu pamięci i poszczególnym aspektom ich funkcjonowania. Przedstawiono także ten aspekt pamięci, wobec którego odczuwamy największe niezadowolenie, czyli proces zapominania.

Dzięki sklasyfikowaniu oraz przybliżeniu kształtu i funkcjonowaniu pamięci, oddalono powszechnie przyjęty pogląd, który przypisuje spostrzeganiu właściwości aparatu fotograficznego. Wskazano, że na obrazy umysłowe wpływ ma nie tylko to co postrzegliśmy, ale także emocje, opinie, a nawet czynniki społeczno-kulturowe.



Rys. 1. obszary pamięci eksplorowane w ramach wybranego tematu

Nie istnieją bezpośrednie metody obserwowania przechowywanych w umyśle obrazów umysłowych. Nie można ich nagrać, czy chociażby zrobić serii zdjęć. Aby odkryć, w jakiej postaci obrazy kodowane są w umyśle, sięgnięto do wyników badań, prowadzonych w ramach psychologii poznawczej oraz neuronauki (neuropsychologii). W rozdziale drugim skupiono się na analizie badań naukowych, dotyczących obrazów umysłowych, cechujących się ścisłą odpowiedniością reprezentacji w stosunku do obiektu. Starano się wyłuskać jak najwięcej informacji dotyczących aspektu „wizualnego”, by móc odpowiedzieć na pytanie „jak wyglądają” obrazy umysłowe. Aby wydedukować najbardziej prawdopodobny opis obrazów umysłowych, wybrano artykuły dotyczące możliwości ich rotowania, skanowania i skalowania. Przeanalizowano badania dotyczące zagadnienia koloru i przestrzeni reprezentacji obrazowych. Następnie zbadano problem złożonej perspektywy, przenosząc zagadnienie na grunt kulturowy. W rozdziale drugim zweryfikowano na czym zasadza się podobieństwo między obrazem umysłowym, a jego rzeczywistym odpowiednikiem i w jakim stopniu umysłowe reprezentacje otaczających nas przedmiotów, odbiegają swoją „wizualną” formą od rzeczywistych obrazów tych-

że. Jednocześnie, odnosząc się do pamięci, obalono powszechnie stosowaną metaforę obrazu umysłowego jako zdjęcie.

Rozdział trzeci oparto na metodzie opisowej. W pierwszej części dokonano rozróżnienia wyobrażeń twórczych i odtwórczych, następnie ustalono skalę ich wyrazistości. Aby skonfrontować dotychczasowe intuicje i przegląd piśmiennictwa z opisami większej grupy, wykorzystano metodę ankietową. Odpowiedzi ankietowanych pomogły ustalić czy i w jakim stopniu przywoływany obraz umysłowy jest obrazem stabilnym i trwałym. Otrzymano wskazania elementów ciała odbieranych jako wyraźniejsze, bogatsze w szczegóły. Uzyskano opisy tła, na którym postać jest umiejscowiona. Nadto, odpowiedzi ankietowanych umożliwiły wnioskowanie, czy obrazy różnią się w zależności od rodzaju emocji, które poprzedzają wydobycie wspomnienia oraz jakie aspekty „wizualne” obrazu umysłowego są z emocją powiązane.

Dodatkowo, z kilkunastoma osobami został przeprowadzony jawny, indywidualny wywiad. Udzielone informacje opisujące „wygląd” obrazów umysłowych, nie wychodziły poza zakres odpowiedzi respondentów ankiety, z kolei były znacznie bogatsze w informacje pozaobrazowe. Z uwagi na powyższe - nie zostały włączone do badań.

Rozdział czwarty zawiera opis części praktycznej. Zostały w nim przedstawione wyniki przeprowadzonych badań w formie autorskich realizacji oraz objaśnienia dotyczące zastosowanych metod badawczych, wyboru gałęzi sztuk plastycznych i zastosowanych form. Rozdział otwiera opis metod przypominania, które zostały podjęte w celu realizacji *Portretów Pamięci*. Wymieniono dwie drogi: wspomnienie mimowolne oraz doświadczenie hipnozy, jako przykład wolicjonalnego wydobywania wspomnień. W dalszej części wskazano na konieczność poszukiwania nowych form wyrazu, wykorzystując do tego celu kolejne gałęzie sztuk plastycznych, takie jak: grafika, witraż czy video. Za pomocą studium przypadku, opisano najistotniejsze problemy i ich rozwiązania. Poszczególnym problemom odpowiadać będą kolejne serie prac. Nazwy serii zostały nadane w celu oddzielenia poruszanych w nich zagadnień. Cykl *Reminiscencja* reprezentować będzie akt aktywnego poszukiwania wspomnień; cykl *Brzezina*, zmiany położenia względem płaszczyzny obrazu wywołane pierwszo- i trzecioosobową perspektywą; cykl *Wzpomnieć*, przedstawia problem zapominania; cykl *Pomnit*, problem przeinaczeń zarejestrowanych we wspomnieniach; cykl *Tolić*, wpływy pozawzrokowych modalności na pamięć obrazową. Wskazano także problem interferencji kolejnych obrazów umysłowych, na przykładzie instalacji.

# 1. Pamięć

## 1.1. terminy i zakres badań

Z uwagi na złożoność zagadnienia, nie ma jednoznacznej definicji pamięci. Termin używany jest w kilku uzupełniających się znaczeniach. Pamięć rozumiana jest jako zespół procesów poznawczych zaangażowanych w kodowanie, magazynowanie i odtwarzanie informacji lub zdolność do tych procesów; termin „pamięć” określa system przechowujący informację, a także wewnętrzny zapis informacji<sup>2</sup>. Propozycję zdefiniowania pamięci, z uwzględnieniem jej wieloaspektowości, zawiera leksykon Omegi: *Pamięć - termin określający biochemiczne, neurofizjologiczne i psychologiczne struktury i funkcje warunkujące kodowanie, przechowywanie i dekodowanie informacji w mózgu (układzie nerwowym), stanowiące zapis całości indywidualnego doświadczenia i tożsamości człowieka*<sup>3</sup>. W mojej pracy odnosić się będę do każdego z tych obszarów badań, jednak głównym polem zainteresowania pozostanie pamięć będącą wewnętrzną reprezentacją wcześniejszego doświadczenia, oznaczającą przechowywanie: śladów pamięciowych, wspomnień, przeżyć i efektów uczenia się.

Pamięć człowieka, zawierającą reprezentacje wcześniejszych doświadczeń, kształtujemy przez lata. W okresie niemowlęcym nie posiadamy epizodycznego systemu pamięci<sup>4</sup>. Struktury mózgu odpowiedzialne za pamięć trwają, do których zalicza się część płata czołowego oraz hipokamp, zaczynają rozwijać się około ósmego albo dziewiątego miesiąca życia<sup>5</sup>. Jako trzylatki, po krótkim okresie przechowywania możemy przypomnieć sobie szczegóły, czas i przestrzeń konkretnego zdarzenia, jednak informacje o czasie i przestrzeni umykają nam po dwudziestu czterech godzinach. Znacząca poprawa kompetencji pamięci epizodycznej następuje między drugim a szóstym rokiem życia, ale uformowane wspomnienia są szybko zapominane. Około szóstego roku życia niektóre zdolności zapamiętywania, takie jak rozpoznawanie poszczególnych faktów lub prostych relacji między elementami, osiągają dojrzałość. Pozostałe elementy pamięci epizodycznej wzmacniają się na przestrzeni kolejnych lat, w zdecydowanie wolniejszym tempie. Po siódmym roku życia uaktywnia się proces zacierania śladów pamięci autobiograficznej. W rezultacie amnezji niemowlęcej człowiek traci właściwie wszystkie wspomnienia do drugiego roku życia, a w wyniku amnezji dziecięcej - większość ze wspomnień do szóstego roku życia<sup>6</sup>. Zachowane wspomnienia staną się tylko ulotnymi wycinkami, których człowiek nie będzie w stanie ulokować w konkretnym miejscu i czasie. Główne struktury zaangażowane w rozwój pamięci autobiograficznej dojrzewają we wczesnym okresie dorosłości. Istotne procesy

2 M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci, Badania, Teorie, Zastosowania*, wydaw. Helion, Gliwice 2008, s.20-21.

3 Z. Chlewiński i in., *Leksykon Omegi, Psychologia pamięci*, wydaw. Wiedza Powszechna, Warszawa 1997, s.119.

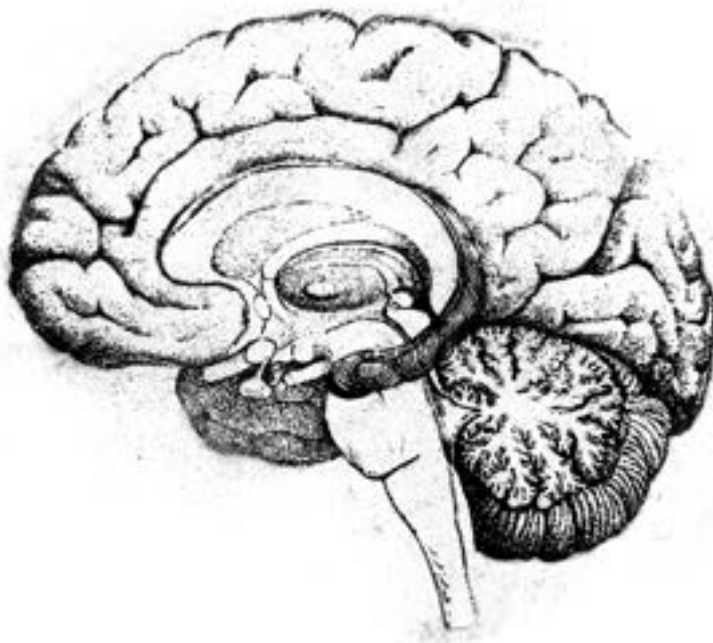
4 A. Bouyeure, M. Noulhiane. *Memory: Normative development of memory systems*, w: „Handbook of Clinical Neurology”, t. 173, wydaw: Elsevier B.V, 2020, s.201-213, [https://www.academia.edu/45458510/Normative\\_development\\_of\\_memory\\_systems](https://www.academia.edu/45458510/Normative_development_of_memory_systems) [dostęp: 2022-03-13].

5 J. Shaw, *Oszustwa pamięci*, wydaw. Amber, Warszawa 2018, s.32.

6 A. Bouyeure, M. Noulhiane. dz. cyt.



dojrzewania mózgu, zachodzą nieprzerwanie do co najmniej dwudziestego piątego roku życia<sup>7</sup>. Aby omówić poszczególne cechy w pełni ukształtowanej, wieloaspektowej pamięci, należy dokonać segregacji niektórych jej aspektów. W celu zrozumienia cech wewnętrznych reprezentacji wcześniejszych doświadczeń, należy na chwilę cofnąć się aż do momentu ich przyswajania.



Rys. 2. przekrój mózgu człowieka, przedruk, 30x40cm, 2020

Grafika wykonana na podstawie ilustracji nr 243, zawartej w: Paul Labarthe, *Popularny słownik medycyny powszechnej higieny publicznej i prywatnej*. Wydaw. C.Marpon i E.Flammariion, Paryż 1887, s.380

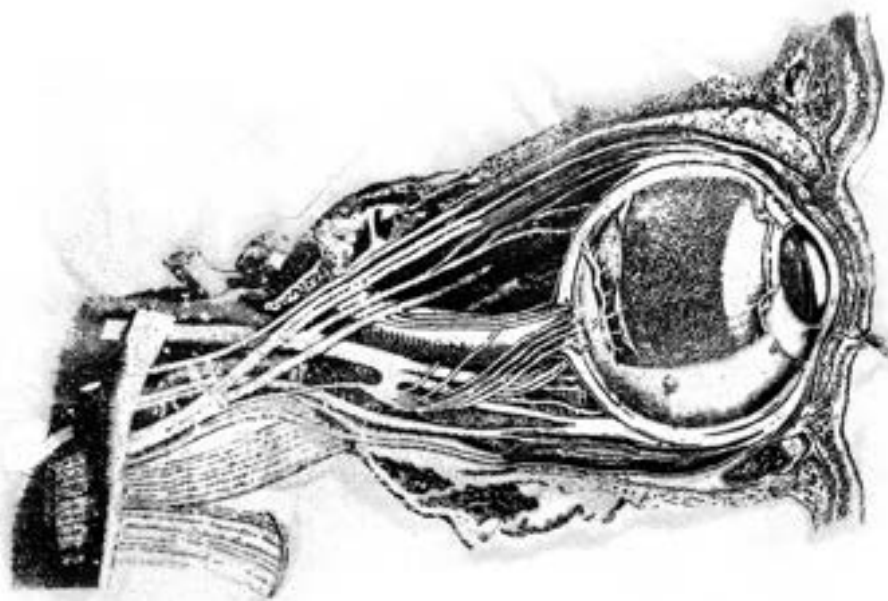
## 1.2. od pamięci krótkotrwałej do zjawiska powidoku

Zgodnie z kryterium dotyczącym długości przechowywania informacji, wyróżnia się pamięć krótkotrwałą i pamięć długotrwałą. Czas przechowywania informacji w pamięci krótkotrwałej trwa do trzydziestu sekund. Przechowywane są w niej niewielkie ilości informacji, które są traczone w przypadku braku procesu konsolidacji<sup>8</sup>. Informacje znajdujące się w tej pamięci pochodzą: z wejścia sensorycznego, z zasobów pamięci długotrwałej, a także z produktów wcześniejszych operacji poznawczych i w zasadzie nie opuszczają pola świadomości. Wykonywanie zadań wymaga utrzymywania w pamięci informacji, które są materiałem w operacjach poznawczych, zaś podejmowanie bieżących aktywności wymaga utrzymywania celu i planu

7 J. Shaw, dz. cyt., s.33.

8 konsolidacja śladów pamięciowych - jest to proces doprowadzający do stabilizacji śladu pamięciowego w mózgu (za: M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci, Badania, Teorie, Zastosowania*, wydaw. Helion, Gliwice 2008, s.295)

działania. Z uwagi na to - pamięć krótkotrwała jest współcześnie rozumiana jako pamięć operacyjna lub pamięć robocza<sup>9</sup>.



Rys. 3. schemat oczodołu, przedruk, 30x40 cm, 2020

Grafika wykonana na podstawie tabeli III, IV, VI, zawartych w książce: Peter Degrauers, *A complete physico-medical and chirurgical treatise on the Human Eye: And a Demonstration of Natural Vision*. London 1780, s.58, 60, 70

Do pamięci krótkotrwałej (roboczej) włącza się ultrakrótką pamięć sensoryczną. Pamięć sensoryczna to rejestracja czysto zmysłowa. Jej zawartość nie podlega kontroli wolicjonalnej, ponieważ jej funkcjonowanie jest automatyczne. Umożliwia aktywne utrzymywanie informacji w pamięci przez krótki czas po zaniku bodźca. Informacje przechowywane są tu maksymalnie do dwóch sekund. Teoretycznie, pamięć sensoryczna odpowiada każdej z modalności zmysłowych, i tak między innymi: bodźce dotykowe wywołują dotykowe wspomnienia zmysłowe, a bodźce wzrokowe prowadzą do wizualnych wspomnień zmysłowych. Gdy ślad pamięciowy znikną, proces przetwarzania zostaje przerwany, natomiast informacje rozpoznane i wyróżnione w procesie uwagi<sup>10</sup> zostają przekazane do pamięci krótkotrwałej<sup>11</sup>.

Jak wspomniałam wyżej, pamięć sensoryczna odpowiada każdemu zmysłowi. Dzięki badaniom prowadzonym przez Georga Sperlinga powstał model sensorycznej pamięci wizualnej, nazwany później pamięcią ikoniczną<sup>12</sup> (określaną także prekategorialnym wzrokowym magazynem

9 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.150-186.

10 uwaga - proces odpowiedzialny za selekcję informacji i zapobieganie negatywnym skutkom przeładowania systemu poznawczego przez nadmiar danych (za: E. Nęcka i in., *Psychologia poznawcza*, wydaw. Naukowe PWN SA, Warszawa 2020, s.168)

11 J. S. Nairne, I. Neath, *Sensory and working memory*, w: I. Weiner (red.), „Handbook of Psychology: Experimental Psychology”, t. 4, Wydaw. John Wiley & Sons, 2013, s.423.

12 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.151.

nem pamięci)<sup>13</sup>. Co ciekawe, mieści ona znacznie więcej informacji niż pamięć krótkotrwała pomimo tego, że czas ich przechowywania jest krótszy. Pamięć ikoniczna, w czasie krótszym niż pół sekundy, wiernie koduje właściwości fizyczne stymulacji, takie jak: kształt, położenie, wielkość, a nawet barwę<sup>14</sup>.

Aby oddać złożoność pamięci ikonicznej, wymienię dwa zjawiska, które funkcjonują w jej obrębie. Trwałość wizualną, najłatwiej opisać jako krótkotrwałe złudzenie optyczne, które wynika z przedłużonej reakcji chemicznej. Pojawia się, gdy informacja wydobyta z bodźca wzrokowego jest nadal rejestrowana w wizualnej formie pamięci. Przejawia się w ten sposób, że w pewnych warunkach mamy wrażenie, że bodziec trwa jeszcze chwilę po zakończeniu jego działania, jak w przypadku błyskawicy, którą dostrzegamy na burzowym niebie przez około pół sekundy, choć tworzące ją błyski trwają łącznie dwieście milisekund<sup>15</sup>.

Drugie zjawisko optyczne to powidok. Jest to doznanie wzrokowe pojawiające się po usunięciu intensywnego bodźca, takiego jak dany kształt, kolor z podstawowej palety barw, a także źródło światła. Po odwróceniu wzroku pojawia się ten sam, zamazany kształt w barwie dopełniającej. Powstały obraz utrzymuje się i porusza wraz z przenoszeniem wzroku w inne miejsce. Z uwagi na swój charakter, powidok zwany jest inaczej obrazem lub kontrastem następczym<sup>16</sup>. Fenomenologiczne doświadczanie istnienia pamięci ikonicznej, rejestrował Władysław Strzemiński w swoich późnych obrazach. Irena Jakimowicz opisała to w następujący sposób: *Stanąwszy wobec słońca twarzą w twarz i spojrzawszy w jego blask namalował jego powidok - to, co przekazała pamięć zamkniętej powieki*<sup>17</sup>. Mimo sugestii Jakimowicz, to, co zawarł na obrazach Strzemiński może być zlepkiem: subiektywno-fizjologicznego momentu widzenia powidoku oraz zjawisk optycznych docierających przez zamkniętą powiekę. Jego oko musiało zmagać się ze zjawiskiem interferencji, czyli nakładaniem kolejnych wrażeń wzrokowych, które odbiera oko, nawet gdy jest zamknięte. Nie można jednak zaprzeczyć, że jego malarstwo miało swe źródło w pamięci krótkotrwałej. Z kolei odbiorca *Powidoków słońca*, poprzez proces tworzenia reprezentacji informacji o dziele (w pamięci), ma szansę przenieść je do pamięci długotrwałej.

### 1.3. pamięć długotrwała

Informacje znajdujące się w pamięci roboczej pochodzą z wejścia sensorycznego, ale także z zasobów pamięci długotrwałej. To właśnie pamięć długotrwała będzie głównym aspektem moich dociekań. Termin „pamięć długotrwała” został wprowadzony w związku z prowadzonymi obserwacjami i badaniami eksperymentalnymi. Zakłada się, że pamięć długotrwała charakteryzuje się nieograniczoną pojemnością oraz nieograniczonym czasem przechowywania informacji.

13 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.144.

14 T. Maruszewski, *Psychologia poznawcza*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2001, s.128-134.

15 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.153.

16 Tamże.

17 I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński*. Wydaw. Arkady, Warszawa 1978, s.98.

Choć nie zostało rozstrzygnięte, czy informacje przechowywane w pamięci długotrwałej są zakodowane w jednym uniwersalnym kodzie, czy też w różnych kodach specyficznych, badacze zgadzają się z hipotezą, iż jest ona (przechowywana informacja) związana z nieodwracalnymi zmianami strukturalnymi w systemie nerwowym. Przyjmuje się również, że pamięć długotrwała przechowuje całość wiedzy podmiotu<sup>18</sup>.

W obrębie pamięci długotrwałej dokonuje się podziałów ze względu na: gromadzenie, przechowywanie i wykorzystywanie odmiennej jakościowo wiedzy, a niektóre z nich nakładają się na siebie. Podział dotyczący rodzaju informacji, dzieli pamięć na: deklaratywną i niedeklaratywną. Ich różnice można obrazowo przedstawić w postaci dychotomii filozofa Gilberta Ryle'a: wiedza „że” - wiedza „jak”, która została dostosowana przez profesora psychiatrii, neuronauki i psychologii, Larry'ego Squire'a do problematyki pamięci<sup>19</sup>.

Pamięć niedeklaratywna to pamięć umiejętności, nawyków i procedur, a także wszelkie nieświadome przejawy pamięci. Dotyczy zarówno prostych, jak i złożonych działań sensorycznych, poznawczych, ruchowych, społecznych i emocjonalnych<sup>20</sup>, np. procedur, sposobu wykonania czynności lub złożonego zadania, nieasocjacyjnego uczenia się (np. habituacji). Wszystkie one mają postać niedeklaratywną, oznaczającą trudność w zakresie werbalizacji jej treści<sup>21</sup>.

Z kolei pamięć deklaratywna, utożsamiana z pamięcią jawną, to ta, którą łatwo zwerbalizować. Na jej odrębność wskazuje także psycholog John Anderson, według którego wiedza deklaratywna - wiedza „że” jest zapamiętywana i wydobywana za pośrednictwem pamięci operacyjnej (roboczej). Zatem ponowne użycie wiedzy, wiąże się z jej przywołaniem do pamięci operacyjnej - inaczej niż w przypadku zawartości pamięci niedeklaratywnej, której stosowanie może odbywać się automatycznie, tj. bez udziału pamięci operacyjnej. Wydobywanie wiedzy o różnych faktach i słowach z pamięci deklaratywnej ma charakter wolicjonalny<sup>22</sup>.

Kolejne, powszechnie stosowane i heurystycznie użyteczne rozróżnienie w obszarze pamięci deklaratywnej zaproponował kanadyjski psycholog estońskiego pochodzenia, Endel Tulving w 1972 roku. Odróżnił pamięć semantyczną i epizodyczną, z uwagi na wynikające z warunków i konsekwencji wyszukiwania, charakteru przechowywanych informacji, a także odniesienia poznawczego kontra autobiograficznego<sup>23</sup>.

Według Tulvinga pamięć semantyczna oznaczała „mentalny tezaurus<sup>24,25</sup>”. Dziś rozumiana jest jako wiedza o faktach ogólnych, zawierająca także zjawiska niewerbalne, takie jak reguły matematyczne, rozumienie zasad funkcjonowania i przeznaczenia narzędzi. Pamięć semantyczna pozwala na wydobycie takich informacji jak, np. daty okresów historii sztuki, składniki medium malarskiego, różnice między hiperrealizmem a konceptualizmem. Na ogół informacje

18 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.140-141.

19 E. Nęcka i in., *Psychologia poznawcza*, wydaw. Naukowe PWN SA, Warszawa 2020, s.128-131.

20 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.131-142, 193-202.

21 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.302.

22 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.130-149.

23 E. Tulving, *Episodic and semantic memory*, w: E. Tulving, W. Donaldson, „Organization of memory”, wydaw. Academic Press, 1972, s.385.

24 *mentalny tezaurus* rozumiany jako zorganizowana wiedza, jaką posiada dana osoba o słowach i innych symbolach słownych, obejmujący deskryptory, ich relacje oraz reguły stosowania.

25 E. Tulving, dz. cyt., s.381-389.

z tej pamięci odtwarzane są jako fakty. Zapewne dlatego, jak wnioskował Tulving, system semantyczny jest *mniej podatny na mimowolne przekształcenia i utratę informacji, niż system epizodyczny*<sup>26</sup>.

Pamięć epizodyczna mieści wspomnienia określonych zdarzeń, osobistych faktów, wydarzeń ogólnych oraz wspomnień fleszowych. Pamięć epizodyczna pozwala nam pamiętać przeszłość jako osobiste doświadczanie i umożliwia świadome przypominanie wydarzeń i epizodów z własnego doświadczenia, wraz z ich kontekstem przestrzennym i czasowym. Umożliwia nam mentalne podróżowanie we własnej przeszłości i ponowne przeżywanie przeszłych zdarzeń. Pamięć epizodyczną określają powiązane ze sobą trzy czynniki: subiektywne odczuwanie czasu, świadomość tego subiektywnego czasu oraz jaźń, która może podróżować w subiektywnym czasie. Świadomość subiektywnego czasu jest możliwa dzięki świadomości autonoetycznej. Również dzięki tej zdolności nie mylimy treści wspomnień z fantazją, ze snem ani z tym, co aktualnie spostrzegamy<sup>27</sup>.

Ze względu na osobisty charakter wspomnień i silne zaangażowanie jaźni, definicja pamięci epizodycznej wydaje się zbliżona czy wręcz tożsama z pamięcią autobiograficzną. Jednakże pamięć autobiograficzną odróżnia od pamięci epizodycznej perspektywa osobista, subiektywna lub wartościująca, nadana wydarzeniu wraz z pamięcią o nim. Termin „pamięć autobiograficzna” służy do wyróżnienia określonego typu wiedzy - do pamięci zdarzeń osobistych i faktów autobiograficznych<sup>28</sup>. Zatem pamięć autobiograficzna obejmująca zdarzenia, które wystąpiły w naszej osobistej historii, jest wyodrębnioną częścią pamięci epizodycznej, odnoszącej się do wszystkich zdarzeń z przeszłości.

Zdarzenia zachowane w naszej osobistej historii są uporządkowane w sensowną dla nas sekwencję (liniową lub hierarchiczną), a co za tym idzie, mają mniej lub bardziej dokładną lokalizację czasową. W dominującej części występują w formie narracji. Co ciekawe, dla zachowania ciągu zdarzeń lub racjonalizacji wygłoszonej przez nas tezy - epizody wcale nie musiały rzeczywiście występować w przeszłości.

Wskazuje się również, że pamięć autobiograficzna jest silniej związana z emocjami. Oznacza to, że lepiej pamiętamy te informacje, które są oznakowane emocjonalnie (z lekką przewagą tych pozytywnych). Zachowane zdarzenia mogą zawierać dane o charakterze semantycznym, które dotyczą faktów z osobistej biografii, jak też dane o charakterze epizodycznym, czyli biegu zdarzeń, w których dana jednostka uczestniczyła<sup>29</sup>.

Próbę uchwycenia informacji zawartych w pamięci epizodycznej oraz oddanie wizualnych, dotykalnych i żywych wspomnień do naszego wglądu, podjął turecko-amerykański artysta, Refik Anadol. Dzięki możliwościom reprezentacyjnym, wyłaniającym się z połączenia zaawansowanej technologii i sztuki współczesnej, stworzył on projekt *Melting Memory* dotyczący materialności pamiętania. Aby zarejestrować aktywność mózgu ludzi, którzy przywoływali wspomnienia z dzieciństwa, wykorzystano czepek z elektrodami do badania EEG. Następnie,

---

26 E. Tulving, dz. cyt., s.386.

27 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.203-214.

28 A. Niedźwieńska, *Pamięć Autobiograficzna*, w: A. Gałdowa (red.), „Tożsamość Człowieka”, Wydaw. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s.111-126

29 T. Maruszewski, dz. cyt., s.211-217.

zebrane dane zostały przetworzone za pomocą oprogramowania do obliczeń kwantowych wraz z superkomputerem zaprogramowanym za pomocą algorytmów uczenia maszynowego. Anadolu przekształcił dane fal mózgowych w hipnotycznie poruszające się ciecze, które zostały zaprezentowane w 2018 roku w Pilevneli Gallery na ekranie LED. Traktując dane jak pigment, Anadolu przekształcił dane neurologiczne w sztukę cyfrową<sup>30</sup>.

#### 1.4. fazy procesu pamięciowego: zapamiętywanie, przechowywanie i odpamiętywanie

Czynności pamięciowe, ze względów porządkujących, zostały podzielone na trzy fazy: zapamiętywanie, przechowywanie i odpamiętywanie<sup>31</sup> informacji. Każda z tych faz powiązana jest z szeregiem bardziej elementarnych procesów przetwarzania informacji.

Zapamiętywanie to czynność pamięciowa, polegająca na wprowadzeniu informacji docierających do podmiotu z zewnątrz, do jednego z systemów pamięci<sup>32</sup>. Efekt zapamiętywania zależy od czynników związanych z sytuacją, cechami materiału, ale także indywidualnymi właściwościami podmiotu oraz jego aktywnością, wykazywaną w trakcie zapamiętywania<sup>33</sup>. W celu usprawnienia zapamiętywania sięga się po takie formy aktywności jak: powtarzanie, organizowanie, elaboracja, tworzenie wyobrażeń.

Podstawą zapamiętywania są mechanizmy kodowania, czyli zbioru operacji prowadzących do utworzenia reprezentacji danej informacji w pamięci. W kodowaniu występuje preferencja dla treści zabarwionych emocjonalnie oraz tych, które odnoszą się do nas samych, które są dla nas ważne osobiście<sup>34</sup>. Kodowanie informacji może być kontrolowane lub automatyczne (odbywające się bez świadomego wysiłku). Może odbywać się w kodzie semantycznym (dotyczącym słów i ich znaczeń), w kodzie akustycznym (dotyczącym dźwięków) oraz w kodzie wzrokowym (dotyczącym obrazów). Nośnikiem zapisów długotrwałych są trwałe zmiany zachodzące w komórkach nerwowych mózgu.

Konsolidacja, czyli utrwalenie śladu pamięciowego to długotrwały proces przebiegający etapowo. Podczas pierwszego etapu, w czasie od pół godziny do godziny, po wytworzeniu się świeżego śladu, dochodzi do silnego wzbudzenia układu siatkowatego. Przebieg drugiego etapu zajmuje kolejnych kilka godzin, natomiast jego zakończenie następuje podczas paradoksalnej fazy snu, gdzie dochodzi do zmian na poziomie neuronalnym<sup>35</sup>. Mechanizm konsolidacji sprzęga powtarzanie w pamięci krótkotrwałej z powstawaniem śladów długotrwałych. Wielokrotne powtarzanie informacji prowadzi do reaktywacji śladów pamięciowych i stopniowego

30 R. Anadolu Studio, *Melting Memories*. <https://refikanadol.com/works/melting-memories/> [dostęp: 2022-10-16].

31 odpamiętywanie oznacza odwrotność zapamiętywania, czyli czynność polegającą na wykorzystaniu wcześniej zapamiętanych informacji. Odpamiętywanie zawiera takie zjawiska jak przypominanie (odtworzenie), rozpoznanie oraz liczne formy korzystania z pamięci niejawnej. Termin „odpamiętywanie” przyjęłam za Edwardem Nęcą, który uzasadnia jego użycie w książce *Psychologia Poznawcza* (2020).

32 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.351.

33 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.228.

34 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.235-257.

35 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.68.

utrwalenia śladu. Reaktywacja sprzyja tworzeniu trwałych zapisów pamięciowych oraz integracji nowych treści z wcześniej zdobytą wiedzą. Wczesna „obróbka” informacji i trwałe jej przechowywanie mogą odbywać się w zupełnie różnych, strukturalnie odrębnych i oddalonych od siebie obszarach mózgu<sup>36</sup>.

Treści opracowane, zintegrowane z wcześniejszymi doświadczeniami, pozbawione zbędnych szczegółów, są następnie przechowywane. Choć „przechowywanie informacji” nie ma ściśle sprecyzowanego znaczenia, zakłada się, że jest procesem ciągłym, wypełniającym cały czas pomiędzy zapamiętywaniem i przypominaniem. Przechowywanie nie kończy się w chwili aktualizacji danych treści, lecz trwa w dalszym ciągu<sup>37</sup>. Trwałe przechowywanie informacji związane jest prawdopodobnie z chemicznymi i strukturalnymi zmianami w mózgu. Wszystkie zapamiętane informacje przechowywane są w pamięci krótkotrwałej i pamięci długotrwałej<sup>38</sup>, które zostały opisane w poprzednim podrozdziale. Sposób, w jaki kodujemy i przechowujemy informacje, będzie miał wpływ na trzecią, niżej opisaną fazę przetwarzania informacji w procesach pamięciowych.

Ostatnia faza procesów pamięciowych dotyczy uzyskiwania dostępu do reprezentacji pamięciowej doświadczenia z przeszłości. Odpamiętywanie, bo o nim mowa, oznacza aktywność odtwarzania informacji niezależnie od źródeł ich pochodzenia<sup>39</sup>. Odpamiętywanie dotyczy każdego rodzaju pamięci. Przedmiotem moich zainteresowań jest wydobywanie informacji z pamięci długotrwałej. Na potrzeby procesu badawczego, konsekwentnie będę zgłębiała ten aspekt pamięci.

Poprawne odpamiętywanie danych często odbywa się automatycznie i bezwysiłkowo. Aby przywołać informację z pamięci długotrwałej, sięgamy po dwa główne mechanizmy: rozpoznawanie i przypominanie. Rozpoznawanie to identyfikacja wcześniej zapamiętanego obiektu, po jego ponownym napotkaniu; zdolność ta obejmuje proces porównywania. Z kolei o przypominaniu myślimy najczęściej, gdy mówimy o wydobyciu informacji bez podpowiedzi. Dotyczy odtwarzania zapamiętanego materiału w sytuacji, gdy nie jest on spostrzegany<sup>40</sup>.

Przypadki braku dostępu do zasobów pamięci, np. niemożność przypomnienia sobie nazwiska wybitnego artysty lub informacji o kolorze ulubionych spodni, jakie nosiliśmy w dzieciństwie, sprawia, że zdajemy sobie sprawę z jej zawodności. Odzyskanie wszystkich wspomnień zdarzeń, jakie kiedykolwiek przeżyliśmy, jest niemożliwe. Jednakże czasem, to co uznamy za zapomniane, jest jedynie chwilowym brakiem dostępu do odpowiedniego śladu pamięciowego. Aby odnaleźć w pamięci ten zapis, wystarczy znaleźć się w zbliżonej sytuacji, być w podobnym nastroju lub otrzymać dobrą wskazówkę<sup>41</sup>.

Całą swoją pracę artystyczną (portrety) oparłam o fazę odpamiętywania, konkretniej o proces przypominania wizerunków bliskich mi osób, przechowywanych w pamięci długotrwa-

---

36 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.366.

37 Z. Chlewiński i in, dz. cyt., s.164.

38 H. Lindsay, D. A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka*, wydaw. Naukowe PWN, Warszawa, 1991, s.301-309.

39 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.221.

40 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.380.

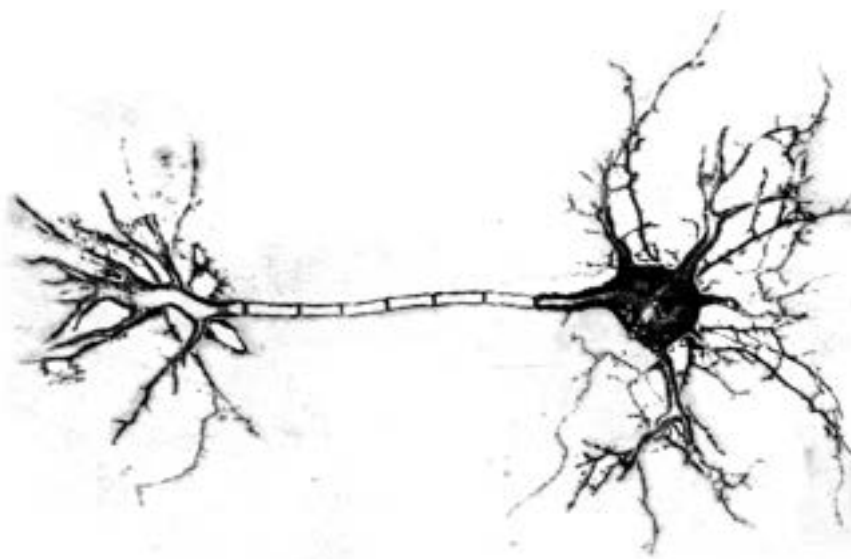
41 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.281.

łej. By zrozumieć podjęty przeze mnie proces artystyczny, chciałabym jeszcze na chwilę zatrzymać się przy fazie przechowywania i fazie odpamiętywania.

### 1.5. zawodność pamięci

W tym miejscu wydaje się konieczne wprowadzenie jeszcze jednego aspektu funkcjonowania pamięci - procesu zapominania. Najszerszej tłumacząc, zapominanie to utrata zdolności do odтворzenia lub rozpoznania tego, co uprzednio zostało przyswojone. W zapominaniu zdarzeń autobiograficznych istotne jest to, z jakiego okresu życia pochodzi zdarzenie, jaką ma wartość emocjonalną, jakie ma znaczenie osobiste, a także czy wyróżnia się wśród innych przeżyć<sup>42</sup>. Wyjaśnienia i przyczyny zapominania możemy odnaleźć w kilku komplementarnych teoriach.

Pierwsza z nich głosi, że nieużywany ślad pamięciowy zanika wraz z upływem czasu. Mechanizmem odpowiedzialnym za zanikanie tych śladów jest efekt procesów neuronalnych. Długotrwałe osłabienie synaptyczne prowadzi do zmniejszenia liczby synaps i liczby receptorów na synapsach. Te zmiany strukturalne w neuronie oznaczają osłabienie zdolności synaps do przekazywania sygnałów<sup>43</sup>.



Rys. 4. schemat neuronu, przedruk, 30x40 cm, 2020

Grafika wykonana na podstawie ilustracji nr 4.6 zawartej w książce: Jagodzińska Maria, *Psychologia pamięci, Badania, Teorie, Zastosowania*, wydaw. Helion, Gliwice 2008, s.97

Zapominanie wyjaśnia się także interferencją, czyli zakłócającym wpływem nowego materiału na pamiętanie wcześniej nabytej wiedzy - w przypadku interferencji retroaktywnej lub

42 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.277-278.

43 M. Kossut, *Neuroplastyczność – podstawowe mechanizmy*, w: „Neuropsychiatria i Neuropsychologia”, t. 14, nr 1–2. 2019, s. 1-8 <https://doi.org/10.5114/nan.2019.87727> [dostęp: 2022-10-10].



zakłócającym wpływem wcześniejszego materiału na pamiętanie nowego - w przypadku interferencji proaktywnej<sup>44</sup>.

Ostatnim mechanizmem zapominania, o którym wspomnę, jest tłumienie. Polega ono na aktywnym i umotywowanym usiłowaniu wyłączenia określonej treści przeżyć<sup>45</sup>. Analogiczna do tłumienia represja, inaczej freudowskie wyparcie, jest mechanizmem obronnym „ego”, który funkcjonuje nieświadomie. Polega na wyparciu informacji o silnym negatywnym zabarwieniu emocjonalnym, szczególnie zagrażającym obrazowi własnego „ja”<sup>46</sup>.

Zapominanie to nie jedyny aspekt pamięci, który może nas zawieść. Z uwagi na to, że faza przechowywania nie jest bierna, istnieje wiele okazji do zmian zachodzących w śladach pamięciowych. W okresie przechowywania może dojść do stopniowego przewartościowania treści emocjonalnej, uzupełnieniem jej o nowe informacje lub zniekształcenie. Modyfikacja śladu pamięciowego dokonuje się także w przypominaniu i wielokrotnym reprodukowaniu<sup>47</sup>, procesy opisane poniżej.

Tradycyjny pogląd zakładający, że za każdym razem, gdy przypominamy sobie jakieś przeszłe zdarzenie, odzyskujemy pierwotny ślad pamięci, został zakwestionowany w przeciągu ostatnich 20 lat badań. Zgodnie z teorią rekonsolidacji (potwierdzoną przez badania zespołu Josepha LeDoux), aktywne (lub reaktywowane) wspomnienie może następnie ponownie przejść kolejny proces konsolidacji, który pod wieloma względami jest podobny do nowej pamięci. I tak, podczas następnego aktywowania wspomnienia, przypominana jest wersja przechowywana podczas ostatniego pobierania, a nie wersja przechowywana po pierwotnym doświadczeniu<sup>48</sup>. Co istotne, wspomnienia są podatne na zmiany za każdym razem, gdy zostaną przywołane. Największe zmiany powstają wtedy, gdy otrzymujemy dane, w świetle których dotychczasowa wiedza staje się nieaktualna. Podczas przywoływania lub omawiania osobistych przeżyć, dokonujemy wyboru treści i silniej zabarwiamy aspekty istotne w danej chwili<sup>49</sup>.

Wspomnienia autobiograficzne to efekt złożonych procesów przetwarzania informacji podczas percepcji i kodowania. Wspomnienia są rekonstruowane na podstawie informacji zachowanych w pamięci. Wiąże się z tym wybiórczość, schematyzacja i interpretowanie treści zgodnie z aktualnym stanem wiedzy lub celem<sup>50</sup>. Nie pozostajemy zupełnie bezbronni w ocenie prawdy narracyjnej. Wyróżnia się różne standardy służące jako kryteria prawdy, według których możemy oceniać ważność wspomnienia. Nieco prawdziwsze wydają się te relacje, które są żywe i szczegółowe, spójne z chronologią i zgodnością charakterologiczną bohaterów, i/lub potwierdzają się z wiedzą innych osób<sup>51</sup>.

---

44 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.283-285.

45 Tamże, s.275-290.

46 S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2005, s.59-70.

47 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.287-288.

48 C. M. Alberini, J. E. LeDoux, *Memory reconsolidation*, *Current Biology*, t. 23, nr 17, 2013, <https://doi.org/10.1016/j.cub.2013.06.046> [dostęp: 2022-10-10].

49 R. Buehler, M. Ross, *Creative remembering*, w: U. Neisser, R. Fivush, „The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative”, wydaw: Cambridge University Press, Cambridge 1994, s.205-235, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511752858.013> [dostęp: 2022-04-04].

50 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.328-329.

51 R. Buehler, M. Ross, dz. cyt., s.225-227.

## 1.6. przedmiot pamięci

Ostatni podział w tym rozdziale dotyczy przedmiotu pamięci. Pamięć długotrwałą możemy podzielić ze względu na przedmiot, ponieważ zapamiętujemy, przechowujemy i odpamiętujemy różne treści. Jak podaje leksykon Omegi, wyróżnia się: pamięć uczuć, pamięć słowną i pamięć obrazową<sup>52</sup>.

Pamięć emocji lub pamięć uczuć to zapis w pamięci przeżyć o charakterze uczuciowym, takich jak smutek, duma, lęk. Dotyczy naszych doświadczeń emocjonalnych. Dzięki niej nie tylko zapamiętujemy, co się wokół nas działo, ale także stany, jakie towarzyszyły nam w trakcie odbierania bodźców<sup>53</sup>. Pamięć uczuć występuje we wspomnieniach w czasie odtwarzania osobistej przeszłości. Emocje mogą skoncentrować uwagę na jednym, a pomijać inne aspekty sceny. Interferencja treści, to jest przechowywanych w pamięci emocji z zapisem w pamięci werbalnej lub obrazowej, może wpłynąć na to, w jaki sposób pamiętamy zdarzenie<sup>54</sup>.

Pamięć słowna, inaczej pamięć materiału słownego, przechowuje słowny zapis treści myśli. Nazywana czasem pamięcią werbalną lub pamięcią myśli, dotyczy formułowanych słownie związków, tekstów, zdań, słów, sylab. W pamięci myśli często pośredniczą obrazy w postaci ilustracji lub wyobrażeń, tym samym zatracając jej czysty charakter (nie jest tylko słowna)<sup>55</sup>.

Pamięć obrazowa składa się z obrazów zmysłowych o dowolnej modalności. Zatem materiał będący przedmiotem procesów pamięciowych, dotyczy nie tylko informacji wzrokowych, ale także słuchowych, dotykowych, motorycznych i innych. Pamięć materiału obrazowego obejmuje m.in. twarze, przedmioty, melodie, smaki, zapachy, charakterystyczne gesty<sup>56</sup>. Mimo iż pamięć obrazowa dotyczy zapisu informacji pochodzących z różnych modalności, mniej własnie modalność wzrokowa interesować będzie najbardziej.

---

52 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.119-121.

53 Tamże, s.119-153.

54 D. C. Rubin, Introduction, w: D. C. Rubin (red.) „Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory”, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1996, s.3-4.

55 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.83, 152.

56 Tamże, s.81-82, 149.

## 2. Jak „wyglądają” reprezentacje obrazowe?

W poprzednim rozdziale przybliżyłam podstawową wiedzę dotyczącą pamięci. Omówiłam jej definicje, kształtowanie, opisałam pamięć krótko- i długotrwałą, podałam przykłady sięgania do ich zasobów w sztuce. Pokrótkce omówiłam, jak przebiegają fazy procesu pamięciowego oraz wynikające z jej natury przejawy zawodności. W tej części omówię obrazowe zasoby pamięci autobiograficznej i przeanalizuję jak w umyśle „przedstawiają się” obrazy otaczającej nas rzeczywistości.

Ogólnie rozumiana reprezentacja to rzecz *zajmująca miejsce czegoś, symbolizująca lub coś przedstawiająca*<sup>57</sup>. W psychologii poznawczej używa się terminu „reprezentacji poznawczej”, który oznacza umysłowy odpowiednik całej lub części rzeczywistości, zastępujący swój obiekt w procesach przetwarzania informacji. Obiektem reprezentacji może być kategoria, relacja, przedmiot lub osoba<sup>58</sup>.

Reprezentację umysłową wcześniejszego doświadczenia wzrokowego powszechnie zastępuje się wyobrażeniem. Wyobrażenie jest niestałą strukturą poznawczą występującą pod nieobecność wyobrażanego obiektu. Wyobrażenie jest umysłowym przedstawieniem przedmiotu, który przestał działać na zmysł wzroku, jednak nie musi przybierać formy obrazowej. W celu rozważania najbardziej zbliżonych do rzeczywistości form przedstawionych obiektów, wprowadzono teoretyczny konstrukt obrazów umysłowych. Obrazy umysłowe cechuje analogowy charakter i ścisła odpowiedniość reprezentacji w stosunku do obiektu<sup>59</sup>.

Potocznie wyobrażenia wzrokowe nazywamy „fotografiami umysłowymi” lub „obrazami w głowie”, jednak psycholog Allan Paivio i neurolog Stephen Kosslyn, są przeciwnikami tych określeń, ponieważ wyobrażenia odpowiadające przedmiotom nie mają charakteru fotograficznego. Wyobrażenia nie są kopią doświadczenia wzrokowego, ale konstruktem powstającym w wyniku analizy percepcyjnej, to jest: procesów redukcji informacji, analizowania i organizowania jej w prostsze formy. Powstałe w ten sposób jednostki odpowiadające przedmiotom, mogą być magazynowane i później włączane w wyobrażenia<sup>60</sup>. Według Kosslyna, bliższą metaforą dla wyobrażanych obiektów będzie obraz na ekranie kineskopu, w którym centralny obszar obrazu ma największą rozdzielczość. Na tym ekranie, dokładniej i z większą ilością szczegółów „widzimy” obiekty, które zajmują większą powierzchnię naszego umysłowego „ekranu”<sup>61</sup>.

Wyobrażenia nie są jedynie epifenomenalne, lecz są quasi-obrazowymi bytami, które w rzeczywistości mogą być przetwarzane. Obrazy umysłowe wydają się zawierać informacje o rzeczywistych zakresach przestrzennych i odległościach metrycznych. Fragmenty obrazów przedstawiają odpowiadające fragmenty reprezentowanego obiektu, a relacje przestrzenne

57 A. S. Reber, E. S. Reber, *Słownik Psychologii*, wydaw. Naukowe Scholar, Warszawa 2000, s.623.

58 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.58-59.

59 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.61-62.

60 M. Jagodzińska, *Obraz w procesach poznania i uczenia się: specyfika informacyjna, operacyjna i mnemiczna*, 1991, cyt. za: M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci, Badania, Teorie, Zastosowania*, wydaw. Helion, Gliwice 2008, s.218.

61 S. Kosslyn, *Ghosts in the Mind's Machine Creating and Using Images in the Brain*, W. W. Norton & Company, New York 1983, cyt. za: R. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, wydaw. WSiP, Warszawa 2001, s.145.

między częściami obrazowanego obiektu, są zachowywane przez relacje przestrzenne między odpowiadającymi częściami obrazu. Same obrazy umysłowe - nie będące przedmiotami - nie mają fizycznych wymiarów. Jednak dla wygody badaczy, Kosslyn używa takich terminów jak rozmiar i odległość, ponieważ umysłowe obrazy reprezentują te wymiary w ten sam sposób, w jaki są one zakodowane w reprezentacjach leżących u podstaw doświadczenia widzenia podczas percepcji. Wyobrażane obiekty mają pewną wielkość i położenie w przestrzeni oraz przyjmują pewną pozycję. Te właściwości są ujmowane bezpośrednio w wyobrażeniu, a nie reprezentowane w sposób symboliczny<sup>62</sup>. Dzięki temu możemy przeprowadzać takie same operacje na wyobrażeniach, jakie dokonujemy na prawdziwych obrazach.

## 2.1. umysłowe manipulowanie obrazami

Do właściwości przestrzenno-operacyjnych należy operacja przeglądania, powiększania i rotowania. Stephen Kosslyn prowadził badania nad zjawiskami związanymi ze skalowaniem i skanowaniem obrazów, w celu zrozumienia, w jaki sposób tworzymy umysłowe reprezentacje obrazów i manipulujemy nimi.

Badania nad skalowaniem odnosiły się do wielkości obiektów w reprezentacjach obrazowych. Skala wyobrażeniowa nie miała związku z faktyczną wielkością obiektu, lecz z wykonywaną na obiekcie operacją. Od skali, w jakiej obiekt został wyobrażony, zależała szczegółowość obrazu. Stosując metaforę ekranu, Kosslyn odnotował kilka efektów wielkości obrazu. Po pierwsze, podobnie jak możemy fizycznie przybliżyć się do obiektu, któremu chcemy się dokładniej przyjrzeć - potrafimy na swoich obrazach umysłowych przydzielić obiektom lub ich fragmentom większą powierzchnię umysłowego ekranu. Po drugie, aby „ogłądać” w umyśle przedmioty olbrzymich rozmiarów, dokonujemy w umyśle pewnego oddalenia „mentalną kamerą”<sup>63</sup>. Po trzecie, by opisać szczegóły jednego z pary prezentowanych obiektów o różnej wielkości, jeden trzeba powiększyć, wówczas drugi staje się mniej wyraźny (zaczyna się rozmywać jak tło). Po przeprowadzonych badaniach w 1983 roku Kosslyn tłumaczył, że: *na naszym umysłowym ekranie dla obrazów wzrokowych czułość jest dokładniejsza i bardziej uszczegółwiona dla obiektów, które zajmują większą powierzchnię umysłowego ekranu, niż dla mniejszych obiektów*<sup>64</sup>.

W badaniach nad skanowaniem obrazu, Kosslyn wraz ze współpracownikami znalazł wsparcie dla przypuszczenia, że obrazy, jako reprezentacje przestrzenne, mogą być skanowane w dużej mierze tak samo, jak mogą być skanowane spostrzeżenia fizyczne. W jednym z eksperymentów z 1978 roku badani wyobrażali sobie mapę, z którą wcześniej bardzo dokładnie się

62 S. M. Kosslyn, B. J. Reiser, T. M. Ball, *Visual Images Preserve Metric Spatial Information: Evidence from Studies of Image Scanning*, w: „Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance” tom. 4, nr 1, 1978, s.47-60, <https://doi.org/10.1037/0096-1523.4.1.47> [dostęp 2022-04-22].

63 S. Kosslyn, O. Koenig, *Wet mind: The new cognitive neuroscience*, The Free Press, New York 1992, cyt. za: R. J. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, wydaw. WSiP, Warszawa 2001, s.145.

64 S. Kosslyn, *Ghosts in the Mind's Machine Creating and Using Images in the Brain*, W. W. Norton & Company, New York 1983, cyt. za: R. Sternberg, dz. cyt.

zapoznali. We właściwej części eksperymentu, badani musieli przemieszczać się umysłowo pomiędzy poszczególnymi obiektami wskazywanymi przez eksperymentatora. Pomimo posiadania obrazu całej mapy w umyśle, czas na operację był analogiczny do odległości pomiędzy obiektami. Okazało się, że wystąpił związek liniowy między odległościami dzielącymi kolejne pary obiektów na mapie umysłowej z ilością czasu potrzebnego badanym na wykonanie tej operacji. Można więc sądzić, że badani zakodowali mapę w postaci analogowego obrazu i skanowali ją w czasie badań<sup>65</sup>.



Rys. 5. mapa użyta w eksperymentach Kosslyna, Balla i Reisera (1978).

Źródło: Stephen M. Kosslyn, Brian J. Reiser, Thomas M. Ball, *Visual Images Preserve Metric Spatial Information: Evidence from Studies of Image Scanning*, w: „Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance” t. 4, nr 1, 1978, s.47-60, <https://doi.org/10.1037/0096-1523.4.1.47> s.51

Analiza metody chronometrycznej posłużyła także w badaniach prowadzonych na: literach i cyfrach, bodźcach trójwymiarowych oraz obiektach prezentowanych w lustrzanym odbiciu. Eksperyment jednych z pierwszych badaczy tego zjawiska, Rogera Sheparda i Jacqueline Metzler z 1971 roku wykazał, że badani dokonują przekształceń (rotacji) obiektów w wyobraźni<sup>66</sup>. Rotacja umysłowa to *czynność umysłowa wykonywana w wyobraźni, polegająca na obróceniu figury lub bryły wokół określonej osi o pewną liczbę stopni*<sup>67</sup>. W badaniu Sheparda i Metzler, przy każdym wzroście stopnia rotacji figury, następował odpowiadający mu wzrost czasu reakcji<sup>68</sup>, co dowodziło, że przebieg rotacji umysłowych jest analogiczny do odpowiedniej czynności fizycznej.

Badania dokumentujące funkcjonalne podobieństwa między wizualnymi obrazami umysłowymi a percepcją, opierały się na porównywaniu zachowań podczas wyobrażeń i zadań percepcyjnych; ocenie wpływu uszkodzenia mózgu na to, jak dobrze pacjenci wykonują oba rodza-

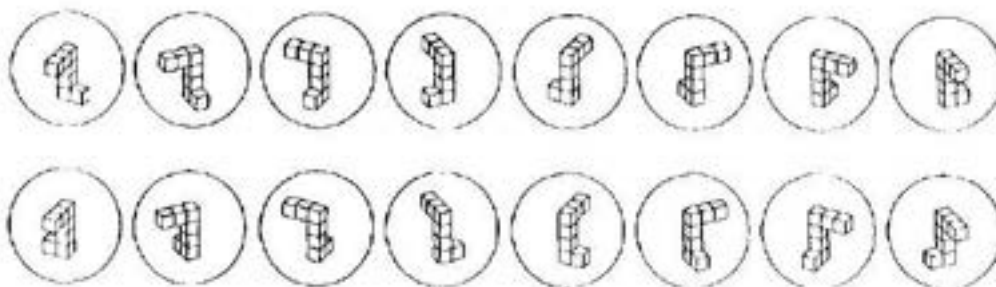
65 R. J. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, wydaw. WSiP, Warszawa 2001, s.146-147.

66 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.65-68.

67 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.182-183.

68 E. Nęcka i in., dz. cyt.

je zadań oraz porównaniu nagrań aktywacji w mózgu, podczas gdy uczestnicy angażują się w dwa rodzaje zadań<sup>69</sup>.



Rys. 6. normalna i lustrzana wersja trójwymiarowego obiektu, przedstawiony jak w eksperymencie Metzler (1973), w orientacjach różniących się stopniami obrotu o 45°.

Źródło: Douglas Metzler, Shenna Shepard, *Mental Rotation: Effects of Dimensionality of Objects and Type of Task*, w: „Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance”, 1988, t. 14, nr 1, s.6

## 2.2. czy umysłowe obrazy wizualne są wizualne?

Z badań neuropsychologicznych wynika, iż niektóre obszary mózgu zaangażowane w manipulowanie spostrzeżeniami wzrokowymi, mogą być także zaangażowane w manipulowanie wyobrażeniami umysłowymi. Nie oznacza to, że obrazy umysłowe są wizualne w tym sensie, że konieczne reprezentują informacje nabyte za pośrednictwem wizualnych kanałów zmysłowych. Wizualne są w tym sensie, że używają tej samej *neuronowej maszyny reprezentacyjnej*, co percepcja wzrokowa<sup>70</sup>. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku argumentowano, iż obrazy umysłowe zawierają te same informacje sensoryczne, co obiekty fizyczne/postrzegane (takie jak: orientacja, kształt, tekstura i luminancja). Badania behawioralne oraz badania z wykorzystaniem fMRI sugerują, że postrzeganie kolorów i obrazowanie kolorów obejmują w dużej mierze podobne przetwarzanie umysłowe<sup>71</sup>. Badania z użyciem technik neuroobrazowania przyniosły także wiedzę na temat mózgowej lokalizacji procesów, m.in. wykazano, że za rotacje umysłowe odpowiada kora sensoryczna w płacie ciemieniowym<sup>72</sup>.

Jak zaznaczyłam wcześniej - relacje przestrzenne pomiędzy elementami wizualnego obrazu umysłowego są podobne do relacji w rzeczywistej przestrzeni fizycznej. Bliskość elementów w przestrzeni obrazu umysłowego wyobrażamy sobie tak samo, jak spostrzegamy fizyczną

69 G. Borst, S. M. Kosslyn, *Visual mental imagery and visual perception: structural equivalence revealed by scanning processes*, w: „Memory & Cognition”, t. 36, nr 4, 2008, s. 849-862, <http://dx.doi.org/10.3758/MC.36.4.849> [dostęp: 2022-05-05].

70 M. J. Farah, *Is visual imagery really visual? Overlooked evidence from neuropsychology*, w: „Psychological Review”, t. 95, nr 3, 1988, s.307-317, <https://doi.org/10.1037/0033-295X.95.3.307> [dostęp: 2022-04-22].

71 S. Chang, D. E. Lewis, J. Pearson, *The functional effects of color perception and color imagery*, w: „Journal of Vision”, t. 13, nr 4, 2013, <https://doi.org/10.1167/13.10.4> [dostęp 2022-10-10].

72 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.65.

bliskość obiektów, które są bliżej w przestrzeni fizycznej. Nadto, w percepcji, jak i w umyśle potrzeba więcej czasu na skanowanie na większych odległościach niż na mniejszych, a „oglądanie” wyobrażeń złożonych, zajmuje więcej czasu niż wyobrażeń prostych. Łatwiej jest zobaczyć szczegóły większych obrazów umysłowych niż małych. Jednak gdy wyobrażany przedmiot jest zbyt wielki i znajduje się zbyt blisko, zaczyna się „przelewać”, a niektóre fragmenty obiektu wypadają poza pole obrazowania (jak w przypadku gdy w wyobraźni przybliżamy się do słonia tak blisko, że możemy go dotknąć). Mentalnie wybieramy optymalny rozmiar do tworzenia obrazu, tuż poniżej punktu przepełnienia. W obrazie umysłowym, tak jak w percepcji wzrokowej, występują granice czułości dla szczegółów obrazu i podobnie jak w polu wzrokowym, występują granice wielkości powierzchni obrazu, które mogą być „obserwowane” w jednym momencie<sup>73</sup>. Jak wskazał amerykański psycholog, Ronald Finke, nie można w wyobraźni „patrzeć” na obiekt przed sobą i za sobą dokładnie w tym samym czasie, tak jak nie można jednocześnie widzieć takich dwóch obiektów w rzeczywistości<sup>74</sup>.

Pomimo iż analiza wyobrażeń przebiega podobnie jak podczas percepcji, a doznawanie wyobrażeń jest podobne do widzenia - obraz umysłowy jest mniej dokładny i mniej wyraźny<sup>75</sup>. Jak opisał to trzy dekady temu Paivio, konstruujemy obrazy, które są funkcjonalnie równoważne ze spostrzeżeniami, aczkolwiek *nie konstruujemy obrazów, które są absolutnie identyczne ze spostrzeżeniami*<sup>76</sup>. Obrazy umysłowe nigdy nie są tak intensywne i żywe, nie są również tak szczegółowe, jak obrazy postrzegane.

W odniesieniu do niektórych badań, obrazy umysłowe nie reprezentują wyraźnie pewnych relacji, które są dostępne percepcyjnie. Przykładowo, umysłowe rotacje wyobrażanych przedmiotów, nie reprezentują w pełni i dokładnie fizycznej rotacji postrzeganych obiektów. Zatem w niektórych sytuacjach ujawnia się wpływ opisów strukturalnych czy strategii poznawczych<sup>77</sup>. Wśród prawidłowości wyobrażeń wzrokowych, Ronald Finke wskazał, że *obrazy umysłowe, mogą być wykorzystywane do generowania informacji, które nie zostały jawnie zakodowane*. Badani po przywołaniu obrazu umysłowego, potrafią odpowiadać na pytania wymagające wnioskowania informacji, które nie zostały jawnie zakodowane w trakcie tworzenia obrazu<sup>78</sup>.

### 2.3 przestrzeń w obrazach umysłowych i heurystyki map poznawczych

Kolejne zagadnienie, istotne z uwagi na tematykę niniejszej pracy, nie wiąże się z pamięcią od-twórczą i zdecydowanie nie wiąże się z pamięcią autobiograficzną. Może mieć jednak przełożenie na sposób, w jaki kreślimy przestrzeń w naszych wspomnieniach.

---

73 R. J. Sternberg, dz. cyt., s.145-150.

74 R. A. Finke, *Principles of Mental Imagery*, The MIT Press, Cambridge 1993, s.31.

75 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.216.

76 R. J. Sternberg, dz. cyt., s.142.

77 G. Hinton, *Some Demonstrations of the Effects of Structural Descriptions in Mental Imagery*, w: „Cognitive Science”, t. 3, nr 3, 1979, s.231-250, [https://doi.org/10.1207/s15516709cog0303\\_3](https://doi.org/10.1207/s15516709cog0303_3) [dostęp: 2022-04-22].

78 R. J. Sternberg, dz. cyt., s.142-148.

Pole obrazowania umysłowego jest dość podobne do pola widzenia w percepcji, jednak występują w nim pewne rozbieżności. W naszym umyśle tworzymy całe systemy reprezentacji poszczególnych elementów dostępnych poznaniu, szczególnie dotyczących relacji przestrzennych pomiędzy obiektami. Reprezentację umysłową, która koduje przestrzenny układ otoczenia, nazywa się mapą poznawczą<sup>79</sup>. Mapy dostarczają nam informacji o punktach orientacyjnych, wiedzy o drodze oraz względnej pozycji między elementami na mapie. Każdy z elementów może być oparty zarówno na reprezentacjach obrazowych, jak i sądach. Mapy poznawcze ułatwiają nam poruszanie się po miejskich ulicach lub wiejskich rozdrożach. Podczas tworzenia map czasami korzystamy z tzw. „skrótów umysłowych”, czyli zdroworozsądkowych strategii poznawczych zwanych heurystykami<sup>80</sup>. Korzystamy z nich, ponieważ zapamiętywanie bezwzględnego położenia figur jest trudne. W celu ułatwienia zadania, a zapewne także usprawnienia przetwarzania informacji, posługujemy się szeregiem „uproszczeń”.

Do heurystyk identyfikowanych w odniesieniu do map poznawczych, należy heurystyka rotacji, jako tendencja do obrazowania figur lub linii lekko skośnych, jako bardziej pionowych lub bardziej poziomych, niż są w rzeczywistości. Kolejna, heurystyka szeregowania, to tendencja do zniekształcania uszeregowanych serii figur lub punktów orientacyjnych, tak, by były uszeregowane „równiej” niż ma to miejsce w rzeczywistości. Heurystyka symetrii to tendencja do umysłowego reprezentowania kształtów jako bardziej symetrycznych, niż są w rzeczywistości<sup>81</sup>.

W czasie budowania map mentalnych, mamy również tendencję do wyobrażania sobie krzyżujących się elementów (np. ulic) pod kątem bliższym dziewięćdziesięciu stopni, niż ma to miejsce w rzeczywistości<sup>82</sup>. Ponadto, korzystamy ze sposobu zakotwiczenia miejsc w przestrzeniach, poprzez wykorzystanie charakterystycznych, zapadających w pamięć cech figur. Wówczas, nowe bodźce asymilujemy do schematu, czyli zniekształcamy je w kierunku jakiegoś bardziej znanego „ideału”<sup>83</sup>.

Heurystyki są rozumiane jako operacje organizujące wykonywane na bodźcach wzrokowych, które mogą ułatwiać wnioskowanie i zapamiętywanie. Niestety, mogą również powodować systematyczne zniekształcenia położenia i orientacji obiektów. Idąc dalej, zniekształcenia kształtu mogą prowadzić do zniekształcenia lokalizacji, a zniekształcenia orientacji mogą prowadzić do zniekształcenia odległości<sup>84</sup>. W praktyce błędne zapamiętywanie punktów orientacyjnych powoduje dezorientację, gdy zejdziemy z utartych i znanych dla nas tras<sup>85</sup>. Dla moich badań istotniejsze jest to, że przy zachowaniu odpowiedniego sposobu oddania przestrzeni, mapy poznawcze mogą być włączane do wspomnień. Wieloelementowe obrazy umysłowe, które przywołujemy, to przykładowo postać na tle rozległego pejzażu lub wspomnienie małej sylwetki bliskiej osoby, którą obserwowaliśmy z jedenastego piętra. Z tego powodu, obrazy

---

79 R. A. Finke, dz. cyt., s.31-32, 78-85.

80 R. J. Sternberg, dz. cyt., s.147-153.

81 R. J. Sternberg, dz. cyt., s.150-153.

82 Tamże.

83 B. Tversky, *Distortions in Memory for Maps*, w: „Cognitive Psychology”, t. 13, 1981, s.429-430.

84 Tamże, s.407-433.

85 R. A. Finke, dz. cyt., s.80-82.



umysłowe narażone są na kolejne odstępstwa od oryginalnego widoku. Warunkiem jest wspomniany sposób oddania przestrzeni.

#### 2.4. perspektywa pierwszej i trzeciej osoby w obrazach umysłowych

Ostatnim, naukowo opracowywanym aspektem, który chciałabym poruszyć w tym rozdziale, jest odbiór perspektywy w wyobrażeniach. Odpowiedź na pytanie, czy perspektywa obrazów umysłowych jest postrzegana jako perspektywa pierwszej czy trzeciej osoby, jest istotną kwestią w badaniu ich „wyglądu”. Potwierdzenie moich doświadczeń odnalazłam w pracy dwójki badaczy specjalizujących się w pamięci autobiograficznej, Davida Rubina i Heather Rice z 2009 roku. Wyniki badań nad punktem „widzenia” w pamięci autobiograficznej sugerują, że podczas przywoływania minionych wydarzeń, możemy doświadczać więcej niż jednej perspektywy<sup>86</sup>.

Część wydarzeń z naszego życia przywoływana jest z własnej, pierwszoosobowej perspektywy. Wspominana scena pojawia się z pozycji własnego ciała, a nam wydaje się, że mamy mniej więcej takie pole widzenia, jakie było dostępne w pierwotnej sytuacji. W innych wspomnieniach osobistych wydaje się, że zajmujemy pozycję widza lub obserwatora, patrzącego na sytuację z zewnętrznego punktu widzenia. Podczas procesu przypominania, możemy „zobaczyć” siebie w pamięci, np. z lotu ptaka. Wówczas przeszłe wydarzenie jest ponownie doświadczane z perspektywy trzeciej osoby<sup>87</sup>.

Rozróżnienie między perspektywą pierwszej i trzeciej osoby nie jest rozważane jako błaahy aspekt fenomenologii, ale jako aspekt, który może wpływać na to, co czujemy i myślimy o wspomnieniach. Przykładowo, perspektywa może wpływać na intensywność emocji doświadczanych podczas przypominania, rodzaj zapamiętanych informacji oraz na ocenę samych siebie. Co wynikało bezpośrednio z badań Rubina i Rice - niedawne wspomnienia są częściej doświadczane jako pierwszoosobowe, a przy tym charakteryzują się większą wyrazistością niż doświadczenia odległe<sup>88</sup>.

Wspominając zdarzenie ze swojego życia, większość ludzi wyobraża sobie tę scenę na jeden z tych dwóch sposobów. Patrzy na sytuację poprzez własne oczy, z mniej więcej tego samego punktu widzenia, z którego została ona pierwotnie przeżyta oraz z zewnętrznego punktu widzenia. Jednak może się zdarzyć, że doświadczymy obu perspektyw dla jednego wspomnienia. Wówczas obraz umysłowy oscyluje między dwiema lub więcej, niezależnymi od siebie perspektywami podczas wspomniania. Mamy umiejętność przełączania się między silnym doświadczeniem jednej i silnym doświadczeniem drugiej. Te dwie perspektywy nie stoją wobec

---

86 H. J. Rice, D. C. Rubin, *I Can See It Both Ways: First- And Third-person Visual Perspectives At Retrieval*, w: „Consciousness and Cognition”, t. 18, nr 4, 2009, s.877-890, <https://doi.org/10.1016/j.concog.2009.07.004> [Dotęp: 2022-04-22].

87 U. Neisser, G. Nigro, *Point Of View In Personal Memories*, w: „Cognitive Psychology”, t. 15, nr 4, 1983, s.467-482.

88 H. J. Rice, D. C. Rubin, dz. cyt.

siebie w opozycji, lecz mogą nawzajem się uzupełniać, chociażby przy podnoszeniu bądź osłabianiu wyrazistości wspomnienia<sup>89</sup>.

Wyniki badań pokazują, że rozróżnienie między wspomnieniami z perspektywy pierwszej osoby a wspomnieniami z perspektywy widza, jest istotnie powiązane z odstępem czasowym, jaki dzieli nas od przypominanego wydarzenia, cechą oryginalnego doświadczenia oraz z celem, jaki obieramy podczas przywoływania tego doświadczenia<sup>90</sup>. Niezwykle istotne wydają się dowody na wpływ płci w doświadczaniu perspektywy. A mianowicie, kobiety częściej niż mężczyźni doświadczają perspektywy trzecioosobowej<sup>91</sup>. Wnioski Heather Rice i Davida Rubina potwierdzają i rozszerzają badania prowadzone w 1999 roku przez Davida Huebnera i Barbarę Fredrickson. Wzorec wyników został wówczas przewidziany w oparciu o teorię zakładającą, że kobiety, ze względu na wpływy kulturowe, obiektywizują własne ciało i uczą się przyjmować perspektywę widza. W związku z tym, gdy wspominają wydarzenia, szczególnie te, w których mogły czuć się uprzedmiotowione, są bardziej skłonne do używania perspektywy trzecioosobowej<sup>92</sup>.

Empiryczne konsekwencje bycia kobietą w kulturze, w której ideały wyglądu są ogólnie bardziej rygorystyczne dla kobiet niż dla mężczyzn, mogą prowadzić do nawykowego monitorowania ciała. Kultura, która seksualnie uprzedmiotawia kobiece ciało, prowadzi do przyjęcia perspektywy obserwatora własnego ciała<sup>93</sup>. Analiza kultury, a zwłaszcza europejskiego malarstwa olejnego, już w 1972 roku doprowadziły brytyjskiego krytyka sztuki, Johna Bergera do bliźniaczych wniosków. W jednym z esejów omawiał wpływ europejskiego aktu na różnicę między postrzeganiem mężczyzn i kobiet. Berger stwierdził, że co najmniej od renesansu, obrazy przedstawiały kobietę jako przedmiot posiadania. Biernie niewiasty były obiektem pokazu dla przyjemności i uciechy męskiego oka. Spowodowało to sytuację, w której nie tylko obrazy kobiet, ale same kobiety odbierane były przez mężczyzn jako ich własność. Kultura, która *zakładała męskiego widza jako widza „idealnego”*, ukształtowała świadomość kobiet. Zaczęły one, podobnie jak mężczyźni, poddawać badawczej obserwacji swe ciało, pozy, gesty. Kobiety zaczęły występować w podwójnej roli: obserwującego i obserwowanego, tutaj z punktu widzenia mężczyzny. Nakłaniane i uczone od najmłodszych lat nieustannej badawczej samoobserwacji, traktowały swą drugą część instrumentalnie. *Kobieta przekształca w ten sposób same siebie w obiekt - a zwłaszcza w obiekt widzenia: widok*<sup>94</sup>. Społeczna postawa kobiet ukształtowała się dzięki inwencji, którą wykazywały w patriarchalnym społeczeństwie. Żyjąc pod stałą kuratelą mężczyzn, nabyły spojrzenie obserwatora, ponieważ to, w jaki sposób jawiły się innym, było kluczowe dla ich sukcesu życiowego. Jednak cena, *jaką za to zapłaciły, było rozdwojenie kobiecego ja*, któremu niemal nieustannie *towarzyszy jej własny obraz*<sup>95</sup>.

---

89 Tamże.

90 U. Neisser, G. Nigro, dz. cyt.

91 H. J. Rice, D. C. Rubin, dz. cyt.

92 B. L. Fredrickson, D. M. Huebner, *Gender differences in memory perspectives: Evidence for self-objectification in women*, w: „Sex Roles”, t. 41, nr 5-6, 1999, s.459-467, cyt. za: H. J. Rice, D. C. Rubin, dz. cyt.

93 B. L. Fredrickson, D. M. Huebner, *Gender differences in memory perspectives: Evidence for self-objectification in women*, w: „Sex Roles”, t. 41, nr 5-6, 1999, s.459-467.

94 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Bryl M., Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997, s.45-64.

95 Tamże, s.46.

Teoria wyprowadzona przez Bergera sięga do ważnej kwestii, a mianowicie, że na to, co i jak widzimy, wpływa to, co wiemy i w co wierzymy<sup>96</sup>. Czynniki społeczne i kulturowe mogą mieć wpływ na to, co czujemy i myślimy o własnym życiu. Z kolei to, co czujemy i myślimy, może bezpośrednio wpływać na wybór perspektywy pierwszej lub trzeciej osoby we wspomnieniach.

---

96 Tamże, s.7-82.

### 3. Dane opisowe

#### 3.1. różnice dzielące wyobrażenie twórcze i odtwórcze

Wyobraźnia jest zdolnością umysłu do generowania wyobrazeniowych reprezentacji świata<sup>97</sup>. W jej obrębie mieści się *wyobraźnia, skierowana ku temu, co fantastyczne, fikcyjne, nierealne, możliwe, utopijne; oraz pamięć — skierowana ku rzeczywistości minionej, ku uprzedniości stanowiącej par excellence czasowe znamię „rzeczy wspomnianej”, „wspomnianego” jako takiego*<sup>98</sup>. W filozofii od lat przyjmowano pogląd, że wyobraźnia i pamięć są odrębne. Arystoteles, posługując się zasadą treściową, rozróżnił: *wyobrażenia* dotyczące rzeczy, które się nie wydarzyły i są fałszywe oraz *wspomnienia* dotyczące rzeczy, które się wydarzyły i są prawdziwe<sup>99</sup>. Paralelnie w psychologii, wyróżniono: a) wyobraźnię twórczą, gdy tworzymy obrazy wykraczające poza zakres wyobrażeń poprzednio spostrzeganych oraz b) wyobraźnię odtwórczą, gdy przywołujemy obraz czegoś, co widzieliśmy<sup>100</sup>. Jednak współcześnie, jak podaje polski psycholog specjalizujący się w psychologii poznawczej Tomasz Maruszewski, podział na wyobraźnię twórczą i odtwórczą stopniowo zanika. Dzieje się tak, ponieważ obraz zmysłowy traktuje się jako wynik procesu konstruowania. W ramach tego procesu wykorzystywane są trzy grupy danych: *dane sensoryczne, dane pamięciowe i dane, które są wynikiem procesu eksploracji*<sup>101</sup>. Zatem przedmiot moich badań narażony jest, na *niebezpieczeństwo utożsamiania aktu odpamiętywania z aktem wyobrażania*<sup>102</sup>.

Mimo procesów i pułapek, jakie wyobraźnia gotuje pamięci, posiadamy przeświadczenie, że wyobrażenia twórcze i obrazy pamięciowe (jako wyobrażenia odtwórcze), są różnymi zdarzeniami mentalnymi. Podczas gdy wyobrażenia twórcze i wyobrażenia odtwórcze mają identyczne właściwości wewnętrzne, tylko tym drugim *towarzyszy uczucie wiary, którą można wyrazić słowami „to się stało”*<sup>103</sup>. Pamięć upewnia nas, iż to, co układamy we wspomnienie, miało miejsce wcześniej. Pomocne w ustaleniach będą te wyjątkowe cechy pamięci autobiograficznej, które opisałam w rozdziale pierwszym, takie jak: świadomość autonoetyczna, związek z Ja, autonarracje, emocje.

Choć w niniejszej pracy skupiam się na aspekcie danych „wizualnych”, to przeświadczenie o prawdziwości przywołanych portretów bliskich mi osób, opieram na ich wielowymiarowości, między innymi na: wszystkich danych sensorycznych zebranych podczas zapamiętywania, informacjach przestrzennych, towarzyszących odczuciach. Polegam na względ-

97 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.61-62.

98 P. Ricoeur, *Pamięć, Historia, Zapomnienie*, przeł. Margański J., wydaw. Universitas, Kraków 2012, s.16.

99 F. De Brigard, *Memory and Imagination*, w: S. Bernecker, K. Michaelian (red.), „The Routledge Handbook of Philosophy of Memory”, Londyn 2017, s.127-140.

100 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.223-224.

101 T. Maruszewski, dz. cyt., s.254.

102 P. Ricoeur, dz. cyt., s.17.

103 F. De Brigard, dz. cyt.

nej istotności tych cech, aby mieć wpływ na osąd, czy odzyskana treść umysłowa pochodzi z wydarzenia, które wcześniej postrzegałam. Badani w tym zakresie, opierają się na formie meta-pamięci znanej jako „monitorowanie źródeł”. Stosują różne markery oparte na treści, aby określić, czy pamiętają na podstawie doświadczenia, czy raczej na podstawie innego źródła. Według nich, wspomnienia wynikające z doświadczenia są zwykle *bardziej szczegółowe i nie zawierają informacji o operacjach poznawczych, które je wytworzyły*<sup>104</sup>.

### 3.2. skala wyrazistości obrazów umysłowych

Obserwacje poczynione jeszcze w XIX wieku przez brytyjskiego badacza, Francisa Galtona wykazały, że ludzie bardzo się różnią w opisach tego, co „widzą oczami duszy”. W tak zwanym *Kwestionariuszu Stołu Śniadaniowego* Galton badał osobliwości umysłowych wizji ponad 270 osób. Podczas próby odtworzenia w umyśle stołu, przy którym badani jedli śniadanie, pytał między innymi o jego oświetlenie, wyrazistość oraz zabarwienie. Przykładowo pytał o to czy *obraz jest przyćmiony lub dość wyraźny?, czy wszystkie obiekty są dobrze zdefiniowane w tym samym czasie?, czy kolory są wyraźne i naturalne?*. Część spośród badanych osób potrafiła przywołać obraz *całkiem porównywalny z rzeczywistym obiektem lub przypominali sobie każdy pojedynczy przedmiot lub grupę przedmiotów, ale nie cały stół naraz*. Jeszcze inni, co prawda *przypominali sobie stół, ale go nie widzieli*<sup>105</sup>.

Prawie sto lat później psycholog David Marks prowadził badania związku między wyrazistością wyobrażeń a dokładnością zdolności danej osoby do przypominania szczegółów wizualnych. Jego badani wskazywali miarę wyrazistości obrazów według pięciostopniowej skali, zwanej *Kwestionariuszem Żywości Obrazów Wizualnych (VVIQ od Vividness of Visual Imagery Questionnaire)*. Interpretacja pojęcia wyrazistości stosowanej przez VVIQ została zdefiniowana jedynie intuicyjnie, dlatego na przestrzeni wielu lat, kolejni badacze próbowali ustalić, jakie pojęcie żywości leży u podstaw odpowiedzi respondentów. Pojawiły się wskazania sześciu istotnych czynników, takich jak: bogactwo szczegółów, obecność bogatego kontekstu, pojawienie się istotnych cech, kolor, dobrze zdefiniowany kształt i kontur oraz ogólność reprezentowanego obiektu. Inni postulowali, by obrazowość rozumieć w kategoriach ilości informacji percepcyjnych zawartych w obrazach. W końcu pojawiły się głosy, aby w imię filozoficznego postępu - całkowicie porzucić nasze poleganie na pojęciu „żywości” obrazu umysłowego<sup>106</sup>.

Brak powszechnie przyjętej skali oraz zgody co do deskryptorów w niej użytych, nie powstrzymał badań prowadzonych nad obrazami umysłowymi. Badania stosowane i eksperymen-

---

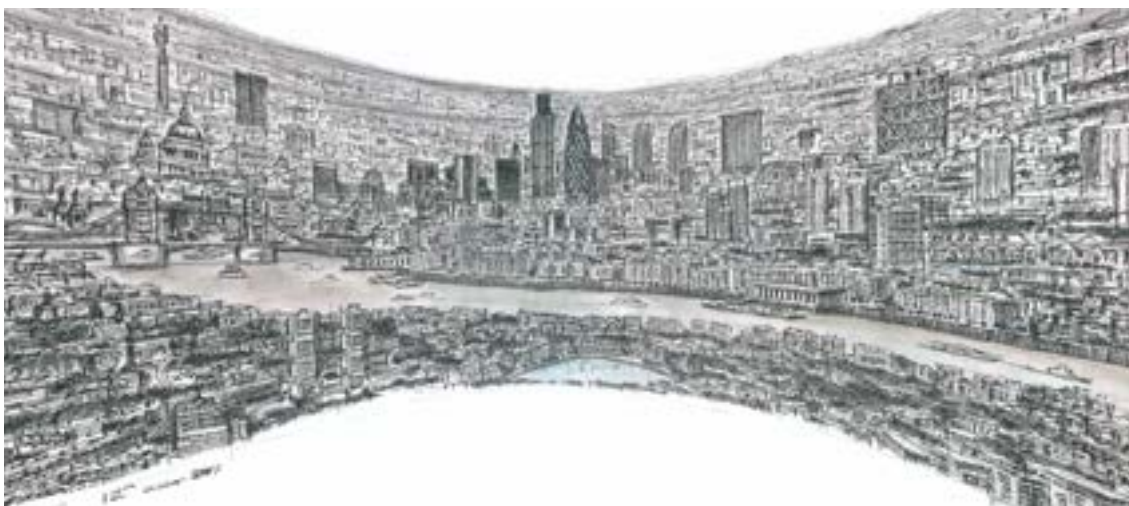
104 M. Kourken, J. Sutton, *Memory*, w: E. N. Zalta (red.), „The Stanford Encyclopedia of Philosophy”, 2017, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/memory/> [dostęp: 2022-10-10].

105 F. Galton, *Statistics of mental Imagery*, w: „Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy”, nr 19, 1880, s.301-310, <https://doi.org/10.1093/mind/os-V.19.301> [dostęp: 2022-10-10].

106 A. Kind, *Imaginative Vividness*, w: „Journal of the American Philosophical Association”, t. 3, 2017, s.32-50, <https://doi.org/10.1017/apa.2017.10> [dostęp: 2022-06-06].

mentalne prowadzone na przestrzeni lat pokazały, że ludzie różnią się umiejętnościami obrazowania<sup>107</sup>.

Niektórzy z nas mogą przywoływać wyraźne i żywe obrazy, inni z kolei mają niewielką, bądź zerową, zdolność obrazowania. Z jednej strony skali znajdują się osoby obdarzone wyobraźnią ejdetyczną. Ejdetyk twierdzi, że niezwykle żywo „widzi” obrazy wcześniejszej, ale teraz nieobecnej stymulacji wizualnej. Osoba posiadająca wyobraźnię ejdetyczną opisuje obraz tak, jakby wciąż był obecny. Ejdetyk potrafi raz widzianą scenę odtworzyć ze wszystkimi szczegółami. Pod pewnymi względami obrazy ejdetyczne są jak powidoki, choć w przeciwieństwie do nich mają pozytywne zabarwienie i są nieruchome, tj. nie poruszają się po polu widzenia, jak sakkady oczu. Występowanie obrazów ejdetycznych jest przypisywane przede wszystkim dzieciom i prawie nie występuje u dorosłych<sup>108</sup>. Zdolność przywoływania obrazu z pamięci, z dużą precyzją, na krótki okres po zobaczeniu go tylko raz, wykazuje brytyjski rysownik, ze spektrum autyzmu. Stephen Wiltshire – sawant, u którego zdiagnozowano autystyczne zaburzenia percepcji, znany jest dzięki swojej niezwyklej pamięci ejdetycznej. Po jednorazowych przelotach helikopterem rysował panoramy wielkich miast takich jak: Londyn, Rzym, Nowy Jork czy Tokio. We wszystkich tych rysunkach z dokładnością kamery odwzorował liczbę kolumn, okien i ulic<sup>109</sup>.



Rys. 7: Stephen Wiltshire, *panorama Londynu* (fragment), rysunek na papierze, ok. 100x396 cm, 2007.

Źródło: <https://www.stephenwiltshire.co.uk/360/london/index.html>

Z drugiej strony skali znajdują się osoby dotknięte afantazją. Afantazja to niezdolność do dobrowolnego tworzenia lub przywoływania z pamięci obrazów umysłowych<sup>110</sup>. Ludzie nią

107 R. J. Sternberg, dz. cyt., s.135.

108 E. Schwitzgebel, *How Well Do We Know Our Own Conscious Experience? The Case of Visual Imagery*, w: „Journal of Consciousness Studies”, t. 9, nr 5-6, 2002, s.35-53, <http://www.faculty.ucr.edu/~eschwitz/SchwitzPapers/Imagery.pdf> [dostęp: 2022-04-04].

109 A. Hewson, Z. Szipola, *Stephen Wiltshire biography*, Londyn, <https://www.stephenwiltshire.co.uk/biography> [dostęp: 2022-04-04].

110 J. Pearson, *Ludzka wyobraźnia: obrazy umysłowe i afantazja*, 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=TpDuxNLW\\_Cc&t=797s&ab\\_channel=Copernicus](https://www.youtube.com/watch?v=TpDuxNLW_Cc&t=797s&ab_channel=Copernicus) [dostęp: 2022-10-10].

dotknięci pozbawieni są wyobraźni wzrokowej i nie mają możliwości wizualizacji. Ich umysły są „ślepe”<sup>111</sup>.

U większości ludzi, wierność pamięci, czyli relacja między przypominaniem a tym, co stanowiło treść fazy zapamiętywania<sup>112</sup>, znajduje się gdzieś pośrodku. Dlatego ta część skali będzie mnie interesować najbardziej.

### 3.3. ankieta *Portrety Pamięci*

W podejmowanych przeze mnie działaniach artystycznych, moim celem było zobrazowanie umysłowych reprezentacji konkretnych osób. Aby uzyskać potwierdzenie (lub zaprzeczenie) moich przypuszczeń dotyczących sposobu ich zobrazowania oraz zgromadzić materiał zarówno o charakterze ilościowym, jak i jakościowym, wykorzystałam kwestionariusz. Moje doświadczenie wskazywało na to, że przywoływany portret jest obrazem zmiennym i ruchomym umiejscowionym na niedookreślonym tle. Pewne elementy ciała „widoczne” są wyraźniej. Wyrazistość tych elementów wiązałam z cechami charakterystycznymi dla osoby, którą odpamiętujemy lub które są charakterystyczne także u przypominającego. Na aspekt „wizualny” obrazów umysłowych wpływ miały emocje, które towarzyszyły mi podczas przypominania. Dzięki badaniu mogłam skonfrontować moje intuicje z opisami większej grupy. Moim głównym celem było uzyskanie opisu jak „wyglądają” wspomnienia. Chciałam także zweryfikować, na ile metafora obrazu umysłowego jako zdjęcie pokrywa się z rzeczywistymi reprezentacjami obrazowymi, przechowywanymi w pamięci respondentów.

Do przeprowadzenia badania, w 2019 roku stworzyłam kwestionariusz internetowy, który następnie opublikowałam na platformie *Interankiety.pl* oraz *Formularz Google*. Zbieranie niezbędnych danych trwało do 2021 roku. Respondenci przed przystąpieniem do wypełnienia ankiety, informowani byli o tym, że ankieta dotyczy reprezentacji obrazowych, często określanym mianem obrazów mentalnych, wspomnień lub obrazów pamięci. Badani zostali poproszeni o wypełnienie ankiety w czasie wolnym, cichym i komfortowym.

Jednorazowa ankieta zawierała łącznie jedenaście pytań (tab. 1), z czego siedem było pytaniami otwartymi. W badaniu wzięło udział stu jedenastu respondentów, 87,4% stanowiły kobiety, 12,6% stanowili mężczyźni. Formularz obejmował respondentów w wieku pomiędzy siedemnastym a siedemdziesiątym piątym rokiem życia. Połowa spośród respondentów (49,5%) zaznaczyła, że zajmuje się wizualną twórczością artystyczną (taką jak malarstwo, rysunek, rzeźba).

Przedstawione osobom badanym instrukcje, skłaniały ich do świadomego i intencjonalnego przypominania. Instrukcje odwoływały się do specyficznego obrazu z przeszłości, który badani musieli uaktywnić w pamięci, aby wykonać zadanie. W pytaniu czwartym respondenci proszeni byli o wydobycie z pamięci portretu własnej matki, a w pytaniu ostatnim o przywołanie portretu samych siebie. Pytania od piątego do dziesiątego zostały wprowadzone, aby po-

111 R. Keogh, J. Pearson, *The blind mind: No sensory visual imagery in aphantasia*, w: „Cortex”, t. 105, s.53-60, 2018 <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2017.10.012> [dostęp: 2022-10-10].

112 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.119-121.

móc wydobyc bardziej szczegółowy opis przywoływanego portretu, a także, by uzyskać informację, czy zachodzą znaczące różnice w reprezentacjach tej samej postaci przy zmianie emocji towarzyszącej podczas przypominania.

Ostatecznie, uzyskałam opis reprezentacji obrazowej, składającej się z części udzielanych odpowiedzi. Jednak, z uwagi na to, że kilka pytań podzieliło respondentów, uzyskany opis należałoby traktować jako ewentualność, a nie zasadę. Przeprowadzone badanie nie dostarczyło mi znaczących różnic w udzielanych odpowiedziach ze względu na wiek respondentów, ich płeć, oraz fakt, czy respondenci zajmują się wizualną twórczością artystyczną, czy nie.

Tab. 1. pytania zawarte w ankiecie *Portrety Pamięci*

1.	Twoja płeć?
2.	Twój wiek?
3.	Czy zajmujesz się wizualną twórczością artystyczną?
4.	Co w pierwszej chwili widzisz oczami wyobraźni gdy poproszę cię o przywołanie postaci twojej matki? (proszę o krótki opis)
5.	Czy jest to obraz stały (niezmienny, nieruchomy)?
6.	Czy któryś element/ elementy ciała widzisz wyraźniej? Jeśli „tak” napisz który.
7.	Czy są to elementy: a) charakterystyczne tylko dla niej b) które łączysz z charakterystycznym dla niej gestem lub grymasem c) które są charakterystyczne także u ciebie d) nie widzisz powodu dla którego akurat te elementy zarysowują się w twojej pamięci wyraźniej e) istnieje inne wytłumaczenie, dla którego wyraźniej widzisz te fragmenty (proszę o krótki opis)
8.	Na jakim tle umiejscowiona jest postać? (np. jasne, ciemne, określona/ nieokreślona przestrzeń)?
9.	Przypomnij sobie negatywne, bolesne wspomnienia związane ze swoją matką. Ponownie przywołaj w swojej pamięci jej postać. Porównaj je z przywołanym portretem z punktem 4. Czy dostrzegasz jakieś różnice w tych portretach?
10.	Przypomnij sobie pozytywne, radosne wspomnienia związane ze swoją matką. Ponownie przywołaj w swojej pamięci jej postać. Porównaj je z przywołanym portretem z punktem 4. Czy dostrzegasz jakieś różnice w tych portretach?
11.	Co w pierwszej chwili widzisz oczami wyobraźni gdy poproszę cię o przywołanie swojej postaci? (proszę o krótki opis)

### 3.3.1. analiza reprezentacji obrazowych w ujęciu respondentów

Respondenci, do opisu portretu własnej matki, użyli nie tylko wyobrażeń w postaci obrazów umysłowych, ale także reprezentacji w postaci etykiet słownych, głębszych reprezentacji umysłowych (w postaci zbioru abstrakcyjnych twierdzeń i sądów o relacjach), jak również opisów wydarzeń z życia, umiejscowionych w bardziej lub mniej dokładnej przestrzeni czasowej: respondent 19869464: („widzę”) jej ogólną sylwetkę, rysy twarzy, fryzurę i kolor włosów, jakąś przestrzeń, w której się znajduje; respondent 17189085: jej wygląd, ale niekoniecznie obecny, tylko mieszkankę jej aparycji ze zdjęć z mojego dzieciństwa oraz tej aktualnej; respondent 13181004: dom; respondent 13235087: Matka ma 38 lat, siedzi przy stole, pali giewonta i się



*uśmiecha, jest lato w Poznaniu.* Częściej reprezentacje czasu były kodowane w szerszym kontekście, np. respondent 19873847: *sylwetkę mamy jaką widziałam będąc dzieckiem/nastolatką.* Kilkoro spośród ankierów wskazało jedynie detal, np. respondent 1997659 wpisał: *siwe włosy*; respondent 19280571: *dłonie*; respondent 17199619: *jej uśmiech i policzki.*

Powyższe wyniki zgodnie były z aktualnym stanowiskiem psychologii poznawczej: *Powszechnie obowiązującą zasadą funkcjonowania umysłu jest założenie, że ten sam obiekt może być przedstawiony w postaci obrazu, zbioru twierdzeń lub etykiet werbalnych, a o użyciu określonej formy reprezentacji decyduje rodzaj fazy rozwiązywania problemu, stymulacji lub kontekstu (np. polecenie, instrukcja) lub trwałe preferencje indywidualne*<sup>113</sup>. Przeprowadzone przeze mnie badanie wskazuje, iż trwałe preferencje indywidualne mają większe znaczenie, niż czynniki sytuacyjne w wyborze użycia określonej formy reprezentacji. Rodzaj zadania oraz jego instrukcja, jednoznacznie określała pożądany rodzaj reprezentacji umysłowych, a wśród otrzymanych odpowiedzi pojawiły się określenia, takie jak np. od respondenta 13266320: *smutek, nieobecność, odrzucenie*, albo: *dobro, troskę, opiekuńczość* od respondenta 19982317.

Dla pytania piątego, w którym pytałam, czy przywołany w umyśle obraz jest stały (niezmienny, nieruchomy) - sporządziłam cztery zestawienia (tab. 2). Pierwszy wiersz ujawnia odpowiedzi ogółu respondentów, kolejne rozliczają wpływ wykształcenia plastycznego, następnie dwa wiersze to odpowiedzi kobiet i mężczyzn, ostatnie zaś ukazują odpowiedzi uwzględniające dwa etapy życia (osoby do i powyżej sześćdziesiątego roku życia). Większość zestawień dzieli respondentów blisko na pół, a wahania na korzyść jednej lub drugiej odpowiedzi wynoszą zaledwie kilka procent. Najbardziej znaczące różnice w odpowiedziach pojawiły się ze strony mężczyzn oraz w grupie osób powyżej sześćdziesiątego roku życia. 51,4% ogółu ankietowanych uznało, iż przywołany w umyśle obraz jest zmienny, ruchomy, niestały. Wśród osób zajmujących się wizualną twórczością artystyczną (pięćdziesiąt pięć osób), w tożsamy sposób odpowiedziała większa grupa i stanowiła 56%. Wśród respondentów niezajmujących się wizualną twórczością artystyczną (56 osób), taki opis wybrała mniejsza grupa, stanowiąca 46%. W odpowiedziach uwzględniających płeć, większa część kobiet (54%) wskazała, że przywołany w umyśle obraz jest zmienny i niestały, z kolei wśród mężczyzn, grupa 62,5% z nich zadeklarowała odwrotnie, że jest to obraz stały i niezmienny. W czwartym, w którym zestawieniu podzieliłam respondentów na osoby poniżej i powyżej sześćdziesiątego roku życia, 54% dorosłych (75 osób) wskazało, że jest to obraz zmienny i niestały. W grupie osób starszych (13 osób), takiej odpowiedzi udzieliło jedynie 31% ankietowanych.

Tab. 2. zestawienia odpowiedzi respondentów o stałość/ zmienność obrazu umysłowego

	obraz zmienny	obraz stały
<b>ogół respondentów (111 osób)</b>	<b>49 %</b>	<b>51 %</b>
osoby zajmujące się wizualną twórczością artystyczną (55 osób)	56 %	44 %
osoby nie zajmujące się wizualną twórczością artystyczną (56 osób)	46 %	54 %
kobiety (95 osób)	54 %	46 %
mężczyźni (16 osób)	37,5 %	62,5 %
osoby dorosłe, do 60 roku życia (98 osób)	54 %	46 %
osoby starsze, powyżej 60 roku życia (13 osób)	31 %	69 %

113 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.91.

Choć w potocznym rozumieniu wspomnienia traktujemy jak zbiór fotografii, z uwagi na powyższe dane, przynajmniej dla połowy respondentów nie jest to słuszną metaforą, gdyż przywoływany obraz umysłowy nie jest stały i niezmienny. Co ciekawe, część z nas sięga do zdjęć jak do paralelnych wspomnień. W punkcie siódmym ankiety, w którym ankietowani dokonywali opisu tła, respondent 19982316 i respondent 13280073 powiązali wspomnienie portretu oraz tła, na którym jest umiejscowiona postać, z fotografią: *Jest to zdjęcie w plenerze; Jest to przestrzeń, którą zakodowałam z fotografii, z dalekim po horyzont tłem.*

Wskazanie określonej przestrzeni dokonało jedynie 30% badanych. Większa liczba ankietowanych jednoznacznie deklaruje, iż postać przywoływana w umyśle, czyli reprezentacja obrazowa matki, występuje na tle nieokreślonym. Wśród odpowiedzi na pytanie, czy jest to tło jasne, czy ciemne - częściej padał opis jasnego tła.

W pytaniu szóstym, 73% respondentów odpowiedziało, że pewne elementy ciała „widzą” wyraźniej. Największą liczbę wskazań uzyskała twarz (31), która jest szczególnym bodźcem w procesie percepcji i identyfikacji obiektów. Za pomocą funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI) naukowcy ujawnili kilka odrębnych, wyspecjalizowanych modułów ludzkiego mózgu, które silniej reagują na twarze niż na inne obiekty<sup>114</sup>. Ten dodatkowy system oferuje wyjątkową sposobność do eksploracji percepcji twarzy na wysokim poziomie. Pomimo pomocy odrębnego systemu, odpowiedź ta nie była znamiennej wyższa. Zgodnie z moimi przypuszczeniami, pojawiły się inne, kluczowe dla pozostałych respondentów odpowiedzi. Zbliżoną liczbę wskazań, jak w przypadku twarzy miały włosy (26), połowę mniej ręce (16) i oczy (16).

Wskazaną część ciała (tab. 3), 37,1% respondentów, łączy z charakterystycznym tylko dla matki elementem. 27,8% respondentów łączy je z charakterystycznym dla niej gestem lub grymasem. 24,7% respondentów nie zna powodu, dla którego dany element widzi wyraźniej.

Tab. 3. powody, dla których wskazane elementy ciała umysłowego portretu matki są „wyraźniejsze”

elementy charakterystyczne tylko dla niej	37,1%
elementy które łączysz z charakterystycznym dla niej gestem lub grymasem	27,8%
nie widzisz powodu, dla którego te elementy zarysowują się w twojej pamięci wyraźniej	24,7%
elementy, które są charakterystyczne także u ciebie	5,2%
inne	5,2%

W dalszej części, ankietowani zostali poproszeni o przypomnienie sobie pozytywnych, radosnych (pytanie dziewiąte) i negatywnych, bolesnych (pytanie dziesiąte) wspomnień związanych ze swoją matką, oraz o ponowne przywołanie w swojej pamięci jej portretu. W odpowiedzi badani musieli porównać czy aktualnie przywołany w umyśle portret jest zbieżny, czy różny od wspomnianego w punkcie czwartym. Po przywołaniu pozytywnych radosnych wspomnień: 48% respondentów dostrzegło, a 44% nie dostrzegło różnicy między tymi dwoma przywołanymi portretami. 8% respondentów zadeklarowało, iż nie jest w stanie przywołać drugiego portretu. W opisach, w których dostrzeżono różnicę, pojawił się uśmiech, jasne, słoneczne tło oraz

114 N. Kanwisher, K. M. O'Craven, *Mental Imagery of Faces and Places Activates Corresponding Stimulus-Specific Brain Regions*, w: „Journal of Cognitive Neuroscience”, t. 12, nr 6, 2000, s.1013–1023, <https://web.mit.edu/bcs/nklab/media/pdfs/OCravenKanwisherJOCN00.pdf> [dostęp: 2022-02-02].

więcej przestrzeni. Respondent 19945513: *portret jest wyraźniejszy, dokładniej widzę jej uśmiech, oczy, rysy twarzy. Jest jeszcze bardziej realistyczny.*

Po przywołaniu bolesnych, negatywnych wspomnień: 61% respondentów dostrzegło, a niespełna 33% nie dostrzegło różnic między tymi dwoma przywołanymi portretami. 7% respondentów zadeklarowało, iż nie jest w stanie przywołać takiego portretu. W opisach, w których dostrzeżono różnicę, najczęściej pojawił się nieprzyjemny lub smutny wyraz twarzy, zamknięta, wykrzywiona postawa, ciemne, mroczne tło. Respondent 19982322: *matka jest w innej pozycji, bardziej przygarbiona. Jej ciało jest spięte i smutne zarazem. Siedzi na wersalce trochę tyłem, trochę bokiem... Odwraca się do mnie przestraszona, bo zdała sobie sprawę z tego, że przytapałam ją na płaczu.*

W ostatnim punkcie ankietowani zostali poproszeni o przywołanie w umyśle własnej postaci. Sprawilo im to większą trudność niż przywołanie w pamięci portretu matki. Wśród opisów uwidoczniły się nawiązania do wykonanej im fotografii, ale także nawiązania do zapamiętanych odbić w lustrze. Niekiedy respondenci posługiwali się pozycją trzecioosobowego obserwatora, relacjonującego daną scenę z pewnej odległości: z boku, a czasem z lotu ptaka.

Przedstawione badania należy traktować jako próbę ustalenia jak „widzimy” reprezentacje obrazowe. Zebrane przeze mnie dane nie dają jedyne, wyłączonego schematu portretu zachowanego w pamięci. Z analizy odpowiedzi, które pojawiały się najczęściej, wynika, iż reprezentacja obrazowa postaci jest obrazem zmiennym i niestałym. W opisie sylwetki, pewne elementy ciała, charakterystyczne tylko dla przypomnianego portretu matki, takie jak włosy, twarz, ręce - „widoczne” są wyraźniej. Postać jawi się na jasnym, nieokreślonym tle.

Respondenci, w opisach portretów zachowanych we własnej pamięci, wykorzystali nie tylko fizyczny wygląd postaci, ale także opisy wydarzeń lub zbiory osądów. Jest to zgodne między innymi z refleksją Tomasza Maruszewskiego i Elżbiety Ściagały, którzy wnioskowali, że skoro pamięć autobiograficzna może zawierać zarówno dane epizodyczne, jak i semantyczne, zapis autobiograficzny obejmować może także informacje abstrakcyjne<sup>115</sup>.

### 3.3.2. dlaczego metafora fotografii jest błędna?

Zapisy nierzadko zależne są od emocji, w kontekście których je wydobywamy. Z kolei jakość zapisu w naszej pamięci, może zależeć od emocji, jaka towarzyszyła nam podczas rejestrowania obrazu. Wśród zebranych odpowiedzi otrzymałam kilka wysoce szczegółowych, żywych opisów, bliskich pamięci fleszowej. Wspomnienie respondenta 17191219 odnosiło się do osobistego przeżycia, jakim było znalezienie martwego ciała matki na dywanie. To zdarzenie zapewne zostało zapamiętane inaczej niż zwykłe, banalne przeżycie z uwagi na duże znaczenie emocjonalne oraz poważne konsekwencje. Określenie pamięci fleszowej odnosi się do wyrazistych, trwałych i bardzo szczegółowych wspomnień obciążonych emocjonalnie<sup>116</sup>. Zawarta w nazwie

115 T. Maruszewski, E. Ściagała, *Emocje, aleksytymia, poznanie*, wydaw. Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

116 D. C. Rubin, J. M. Talarico, *Confidence, not consistency, characterizes flashbulb memories*, w: „Psychological Science”, 2003, [https://www.academia.edu/314498/confidence\\_not\\_consistency\\_characterizes\\_flashbulb\\_memories](https://www.academia.edu/314498/confidence_not_consistency_characterizes_flashbulb_memories) [dostęp: 2022-02-02].

metafora nawiązująca do fotografii, miała podkreślać trwałość i wierność wspomnień. Choć pamięć fleszowa sugerowała pamięć fotograficzną (rejestrującą całą sytuację po zwolnieniu migawki), wspomnienia fleszowe nie są tak dokładne i trwałe. Ta metafora odległa jest od rzeczywistości zarówno w kwestii mechanizmu, jak i wyjątkowych cech wspomnień fleszowych i w rzeczywistości są porównywalne z innymi wspomnieniami autobiograficznymi. Tak jak one, z czasem słabną i mogą zawierać błędy. Zatem prawdziwą „tajemnicą” nie jest to, dlaczego wspomnienia fleszowe przez tak długi czas zachowują swoją dokładność, ale to dlaczego ludzie tak długo są przekonani o ich dokładności<sup>117</sup>. Większa wiara w niezawodność własnych wspomnień może wiązać się z tym, że dotyczą one osobiście ważnych i emocjonalnie pobudzających zdarzeń<sup>118</sup>.

Kolejnym prawdopodobnym powodem, dla którego niektórzy respondenci dostarczali opisy bogatsze w szczegóły, jest ich powtarzanie. Powtarzanie jest czynnością najczęściej podejmowaną podczas kodowania informacji. Polega na wielokrotnym odtwarzaniu materiału (najlepiej wraz z jego analizą)<sup>119</sup>. Wspomnienie możemy odtwarzać w umyśle po wielokroć. Możemy także skorzystać z zapisu zewnętrznego. Przykładowo respondentka 19281834 - reprezentację obrazową własnej matki powiązała bezpośrednio z portretem, który sama namalowała. Nietrudno zgadnąć, że podczas jego realizacji niejednokrotnie na niego spoglądała. Obdarzoną przywilejem trwałości fotografię w formie płaskiego przedmiotu można oglądać do woli<sup>120</sup>. Kilkoro ankietowanych wprost odwołało się do zdjęcia i podczas badania nie przywołało w umyśle postaci matki, lecz jej fotografię. Jak czytamy w literaturze - choć zdjęcia nie ułatwiają natychmiastowego dostępu do rzeczywistości, to ułatwiają dostęp do jej obrazu. Jednak z punktu widzenia przydatności dla własnej pamięci nie są one prostym narzędziem pamięci, lecz jej podporą, a bywa, że ją zastępują<sup>121</sup>. Sama fotografia jest *emanacją rzeczywistości minionej i nie ma w niej samej nic więcej. Jest to zbiór dotykalnych form pamięci*<sup>122</sup>. Nie zawiera głębszego sensu, dopóki nie wchodzi w relację z umysłem człowieka, z procesem skojarzeniowym i przede wszystkim z emocjami. W tym sensie, zdjęcie nie przechowuje zdarzenia, zdjęcie jest dokumentem świadczącym o autentyczności. Przypomnienie zdjęcia matki to nie to samo co przywołanie reprezentacji obrazowej (wspomnienia) matki. Fotografia, choć odarta z pozakadrowego znaczenia, gwarantuje niezmienność i trwałość - dokładnie to, czego nie możemy przypisać pamięci. Wszystkie wspomnienia, nawet te zwane fleszowymi, są podatne na błędy i zniekształcenia. Jest to ich immanentna cecha.

---

117 A. M. Ziółkowska, *Czy wspomnienia fleszowe są szczególnym rodzajem pamięci autobiograficznej?* W: „Przegląd psychologiczny”, t. 49, nr 2, 2006, s.157-173, [https://www.kul.pl/files/714/nowy\\_folder/PP\\_2.49.2006\\_art.3.pdf](https://www.kul.pl/files/714/nowy_folder/PP_2.49.2006_art.3.pdf) [dostęp: 2022-02-02].

118 D. C. Rubin, J. M. Talarico, dz. cyt.

119 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.326-328.

120 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. Magala S., wydaw. Karakter, Kraków 2009, s.26.

121 Tamże, s.95-97, 174.

122 M. Tarsa, *Czas – pamięć – fotografia próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, w: „Estetyka i krytyka” t. 7/8, 2005, s.164-175, [https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072853/eik\\_7-8\\_12.pdf/1eabefd7-e5b5-4a10-9862-b036f09725ca](https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072853/eik_7-8_12.pdf/1eabefd7-e5b5-4a10-9862-b036f09725ca) [dostęp: 2022-02-02].

## 4. Artystyczne realizacje portretów pamięci

### 4.1. metody przypominania

Podjęcie procesu twórczego następuje w sytuacji, gdy bohaterem mojego obrazu umysłowego jest obraz własny, portret mojej babci, matki lub siostry. Zawęziłam ilość postaci do najbliższych mi osób, z uwagi na największą ilość ich wizerunków zachowanych w mojej pamięci. Do sytuacji przypominania obrazów prowadzą mnie dwie drogi: samoistna ewokacja oraz przywołanie - inaczej arystotelesowskie *mnēmē* i *anamnēsis*. *Mnēmē* to proste wspomnienie powstające na sposób uczucia, zaś *anamnēsis* to przywołanie polegające na aktywnym poszukiwaniu<sup>123</sup>. Podczas realizacji przedmiotu badań wykorzystałam obie metody.

#### 4.1.1. wspomnienia mimowolne

Niemiecki psycholog, Hermann von Ebbinghaus jako pierwszy zdefiniował mimowolne wspomnienia jako odrębny typ wspomnień. Mimowolne wspomnienia autobiograficzne pojawiają się bez jakiegokolwiek celowej próby odzyskania; często podczas niewymagających automatycznych czynności, takich jak: chodzenie, branie prysznic, szkicowanie. Najprawdopodobniej są stosunkowo normalną częścią naszego życia psychicznego i tworzą ważną funkcję kierującą przyszłym i obecnym myśleniem i zachowaniem. Wskazówki z otoczenia mogą zapewnić szybki dostęp do przeszłych doświadczeń, znaczących dla przetrwania w sytuacjach wymagających nagłego rozwiązania problemów. Szacuje się, że samoistne obrazy pojawiają się średnio trzy do pięciu razy dziennie<sup>124</sup>. Mimowolne wspomnienia wizualne przybierają różne formy. Po pierwsze, jak wskazałam wyżej, występują w codziennym życiu psychicznym. Po drugie, są widoczne w wielu typach psychopatologii. Pacjenci z zespołem stresu pourazowego, zaburzeniami lękowymi, fobii społecznej często zgłaszają powtarzające się wtargnięcia obrazów umysłowych, zwykle o bardzo niepokojących treściach<sup>125</sup>. Po trzecie, występują podczas procesu dobrowolnego lub mimowolnego przypominania<sup>126</sup>. Wszystkie mimowolne wspomnienia mogą być opisywane pod kątem ich treści, wyrazistości, koloru, cieniowania, pierwszego planu, charaktery-

---

123 P. Ricoeur, dz. cyt., s.31.

124 R. J. Bradley, C. Moulin, L. Kvavilashvili, *Involuntary autobiographical memories*, w: „The British Psychological Society”, t. 26, nr 3, 2013, s.190-193, <https://www.bps.org.uk/psychologist/involuntary-autobiographical-memories> [dostęp: 2022-05-05].

125 C. R. Brewin, J. D. Gregory, M. Lipton, N. Burgess, *Intrusive Images in Psychological Disorders: Characteristics, Neural Mechanisms, and Treatment Implications*, w: „Psychological Review”, t. 117, nr 1, 2010, s.210–232, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2834572/#c116> [dostęp 2022-05-05].

126 J. H. Mace, *Involuntary memory: Concept and theory*, w: J. H. Mace (red.), „*Involuntary memory*”. 2007, s.1–19 <https://doi.org/10.1002/9780470774069.ch1> [dostęp 2022-10-10].

styki tła i innych relacji przestrzennych. Poza tym mamy świadomość czasu ich trwania i towarzyszących im emocji<sup>127</sup>.

Mniemam, że wspomnienia mimowolne są trudne do wywołania eksperymentalnie, ponieważ gdy staniemy się świadomi próby przywrócenia obrazów z pamięci, staje się wówczas pamięcią dobrowolną. Nadto, wywoływanie wspomnień mimowolnych wymaga osobistych wskazówek. Równie trudne wydaje się ich uchwycenie, ponieważ ich pojawienie się w świadomości jest spontaniczne i niezapowiedziane. Obrazy umysłowe są bardzo „kruche” i „ulotne”, pod wpływem napływających myśli ulegają zmianie, bądź zanikają. Podczas moich badań, gdy było to możliwe, korzystałam ze szkicownika w celu szybkiej rejestracji umysłowych portretów. Zdarzało się, że jedno wspomnienie powracało kilkukrotnie, mimo to ich rejestracja nie zawsze się udawała.

Proste ewokacje powstają u mnie wskutek skojarzeń wewnętrznych i zewnętrznych. W pierwszym przypadku ich aktywacja następuje za pośrednictwem procesów emocjonalnych. Zdarzenia powodujące emocjonalną reakcję, odwołują się do zapisanych wcześniej wspomnień i dlatego wraz z subiektywnym doznaniem (emocją), pojawiają się w moim umyśle. Niezwykle silnym wyzwalaczem jest dla mnie uczucie tęsknoty, nostalgii, smutku. W drugim przypadku wskazówkami dla procesu skojarzeniowego są bodźce zewnętrzne, odbierane przez zmysł wzroku, słuchu, węchu, dotyku, czucia bólu, temperatury. Umysłowe portrety najbliższych mi osób, mogą pojawić się podczas czytania lub słuchania rodzinnych opowieści, ale także po odbiorze pojedynczych słów silnie z nimi powiązanych. Przykładowo, imię siostry wyzwała w moim umyśle, prawie za każdym razem, jej nietrwały obraz (w tym przykładzie, przetwarzanie percepcyjne w modalności zmysłu wzrokowego jest wyzwalane przez bodziec zmysłowy w modalności zmysłu słuchowego). Do innych zewnętrznych skojarzeń należy widok ich ubrań, biżuterii, wzorów na chustach, koloru ich włosów i skóry, wykonywanych przez nie gestów, grymasów, dźwięków tonu lub barwy głosu.

W przeciwieństwie do strategicznego przypominania, proces skojarzeniowy wystarcza do szybkiego, mimowolnego odzyskania wspomnień. Na kanwie intruzji wspomnień, powstały pierwsze realizacje malarskie. Wyżej wymienione przykłady charakterystycznych fragmentów ciała lub rzeczy osobistych moich bliskich, wydają się oczywiste przez swoją sugestywność. Jednak doświadczałam mimowolnych wspomnień babci, matki lub siostry będących reperkusją mniej oczywistych bodźców (wskazówek występujących w środowisku), takich jak smak konkretnych potraw, widok pewnych roślin czy podjęcie określonych czynności. W cyklu zatytułowanym *Pomnit* „symbolicznym wyzwalaczem” stał się: liść monstery, widok wanny oraz technika zaplatania warkocza. Cykl *Brzezina* swoją nazwę zawdzięcza laskom brzoźowym, których widok (początkowo z nieznanymi mi powodów) przywoływał wczesne wspomnienia moje i mojej siostry.

Podszeptem dla tworzenia moich prac, zwykle było proste wspomnienie, powstałe na skutek odczucia, domagającego się prawdziwej relacji z przeszłością. Drugą drogą, prowadzącą mnie do pożądanego obrazów umysłowych, jest ich aktywne poszukiwanie. Jest to akt wolicjonalny, obejmujący przywoływanie i wtórne przeżywanie własnych wydarzeń życiowych. Nie-

---

127 C. R. Brewin, J. D. i.in., dz. cyt.

wiele wiadomo na temat mechanizmów, które odróżniają obrazy dobrowolne od mimowolnych. Oczywiście w tym miejscu moglibyśmy pokusić się o pytanie: czy obrazy mentalne mogą być rzeczywiście mimowolne? Być może po prostu brakuje nam świadomości procesu ich powstawania (np. z powodu słabego metapoznania)<sup>128</sup>. Jednakże arystotelesowskie *anamnēsis*, wymaga wyraźnego aktu woli i wysiłku. Przywoływałam zapomniane wspomnienia podczas mentalnego oglądu osi czasu własnego życia, wnioskowaniu o obrazach przeszłych, za pomocą obrazów obecnych; sięgałam także do wizerunków zarejestrowanych na zdjęciach, które przecież zwolniły nas z „obowiązku pamiętania”<sup>129</sup>. W kolejnym etapie potraktowałam pamięć jako rodzaj wiedzy i zdolności.

#### 4.1.2. aktywne wydobywanie wspomnień, na przykładzie cyklu *Reminiscence*

Wśród praktyk umożliwiających zogniskowanie uwagi na określonych bodźcach, wybrałam hipnozę. W moim odczuciu hipnoterapeuci mają tę przewagę nade mną, że wiedzą, jak wywołać stan relaksacji i jak używać ćwiczeń skupiających, aby kierować umysł w stronę najistotniejszych tematów. Hipnotyzerzy mają sposobność do nakłonienia umysłu do przejścia z postawy obronnej do postawy receptywnej, a mi zależało na tym, by w czasie sesji wprowadzić przygotowane przeze mnie wskazówki. Użyłam hipnoterapeuty jako przewodnika, a hipnozy jako narzędzia do badania własnej pamięci.

Oddział 30 Amerykańskiego Towarzystwa Psychologicznego, czyli Towarzystwo Hipnozy Psychologicznej (APA), zdefiniował hipnozę jako: *stan świadomości obejmujący skupioną uwagę i zmniejszoną świadomość peryferyjną, charakteryzujący się zwiększoną zdolnością reagowania na sugestie*<sup>130</sup>. Aby odróżnić zdolność doświadczenia sugestii hipnotycznych od specyficznego stanu świadomości, który rzekomo definiuje hipnozę, krytycy APA wskazują, że podstawą reakcji hipnotycznej są zdolności poznawcze i percepcyjne do reagowania (w elastyczny, ukierunkowany na cel sposób) na różnorodność sugestii wyobrazeniowych<sup>131</sup>. W konsekwencji, nie każda osoba kwalifikuje się do tego doświadczenia. Podatność hipnotyczna definiowana jest jako: zdolność do doświadczenia sugerowanych zmian w procesach fizjologicznych, emocjach lub myślach podczas hipnozy. Z uwagi na brak zaadaptowanych procedur lub choćby mierników behawioralnych pozwalających ocenić: czy uwaga jest skupiona, czy została ograniczona świadomość peryferyjna, czy istnieje zwiększona reakcja na sugestie, w większości sytuacji badacze muszą polegać na samoopisach uczestników. Nie inaczej było w moim przypadku.

---

128 Tamże.

129 L. A. Henkel, *Point-and-Shoot Memories: The Influence of Taking Photos on Memory for a Museum Tour*, w: „Psychological Science”, t. 25, nr 2, s.396–402, 2014, <https://doi.org/10.1177/0956797613504438> [dostęp 2022-10-10].

130 G. R. Elkins i in., *Advancing research and practice: The revised APA Division 30 definition of hypnosis*, w: „International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis”, t. 63, 2014, s.1–9 <https://doi.org/10.1080/00207144.2014.961870> [dostęp 2022-02-14].

131 S. J. Lynn i in., *Grounding Hypnosis in Science: The “New” APA Division30 Definition of Hypnosis as a Step Backward*, w: „American Journal of Clinical Hypnosis”, nr 57, 2015, s.390–401 <https://doi.org/10.1080/00029157.2015.1011472> [dostęp 2022-02-14].

Podczas tego eksperymentu posłużyłam się metodą wskazówek słownych. W celu umożliwienia hipnotyzerowi ukierunkowania mnie na konkretne obszary pamięci, stworzyłam listę pytań i sugestii. Lista z dwudziestoma punktami została podzielona na cztery tematyczne kolumny. Dotyczyły one kolejno: portretu własnego, portretu matki, siostry i babci. Przykładowe wskazówki brzmiały następująco: *Przywołaj swój portret w kontekście aktualnego zamieszkania; Przywołaj pozytywne myśli lub zdarzenia związane z matką. Jak widzisz teraz jej portret?; Przywołaj portret siostry z perspektywy dzieciństwa; Przypomnij sobie negatywne zdarzenia związane z babcią. Jak widzisz teraz jej portret?.* Oczekiwałam, że w czasie hipnozy doznam przypomnienia rozszerzonego, tj. aktu pamiętania więcej niż normalnie. Liczyłam na doświadczenie wzmożonej zdolności przypomnienia portretów bliskich mi osób. Planowałam także rejestrację każdego przypominanego portretu w postaci szkicu na papierze.

W lipcu 2019 w Gdyni odbyłam konsultację oraz pierwszą sesję prowadzoną przez certyfikowanego hipnoterapeutę. Kolejną sesję odbyłam w 2022 roku, w gabinecie hipnoterapii w Gdańsku, prowadzoną również przez wyszkolonego hipnoterapeutę. Procedury oraz strategie były zbieżne w obu przypadkach. Podczas eksperymentu musiałam podążać za wskazówkami wypowiedzianymi przez hipnotyzera. Proces hipnozy składał się z indukcji hipnotycznej, procedury pogłębiania oraz etapu wyjścia. Aby przejść pierwszy etap, musiałam zamknąć oczy i rozluźnić oddech. Musiałam wykazać się pełnym zaangażowaniem w wyobrazeniowe doświadczenie, by móc koncentrować uwagę na sobie. W momencie, gdy czułam się zrelaksowana i skupiona, hipnotyzer podawał mi wzorce i sugestie.

Początkowo pojawiły się w moim umyśle fragmentaryczne informacje. Szukałam w pamięci portretu własnej matki tak, jakbym w całej talii kart szukała konkretnych figur. Choć nie było to proste zadanie, towarzyszyło mi duże poczucie pamiętania. Chciałam poszukiwać informacji w pamięci według planu, z wykorzystywaniem wskazówek. Po krótkim czasie zaczęłam wyznaczać sobie obszary poszukiwań i równolegle szukać strategii, ułatwiających mi dotarcie do pełnego portretu. Obralam kilka strategii przypomnienia. Pierwsza z nich dotyczyła kontekstu i zawierała informacje o miejscach i okolicznościach związanych z moją matką. Jej echem był powrót pamięcią do domu rodzinnego oraz kilku innych ważnych dla niej miejsc. Następnie, szukałam informacji zawartych w przedmiotach, które podczas kodowania musiały zostać włączone do śladu pamięciowego, takie jak: należące do niej ubrania, biżuteria, okulary.

Trzecia strategia wynikała bezpośrednio z pytań zawartych na przygotowanej liście i dotyczyła nastroju. Technika zastosowana do wywoływania nastrojów wykorzystywała wyobrażenie, kierowaną hipnotycznymi sugestiami. W punkcie czwartym miałam przywołać negatywne, a w punkcie piątym pozytywne myśli lub zdarzenia związane z matką. Po zmianie nastroju zostałam poproszona o ponowne przywołanie jej portretu. W trakcie smutnego nastroju przywoływałam inne wspomnienia portretu mojej matki, niż będąc pod wpływem radosnych emocji. Odpowiadały one dokładnie tym emocjom, jakie towarzyszyły mi w czasie ich zapisywania. Aktualny stan emocjonalny podmiotu wpływa na procesy skojarzeniowe i to dlatego zły nastrój, jak magnes, przyciąga złe wspomnienia<sup>132</sup>. Mając dostęp do wspomnień nacechowanych dwoma odmiennymi emocjami, porównywałam ze sobą ich aspekty obrazowe. Dostrzegłam subtelne róż-

---

132 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.317.



nice w portretach przywołanych pod wpływem opozycyjnych emocji. Postać na obrazie umysłowym, poprzedzonym napływem negatywnych emocji, sprawiała wrażenie spiętej, nieco zdeformowanej, usytuowanej w niewygodnej pozycji. Sylweta wydawała się odleglejsza, usytuowana centralnie, lecz nie frontalnie.

Przez cały czas trwania hipnozy, mój umysł pozostawał świadomy. Po przywołaniu w umyśle stabilniejszych reprezentacji obrazowych, umieszczałam ich szybki szkic w notatniku. Po upływie czasu lub wyczerpaniu pytań naprowadzających, kończyliśmy sesję etapem wyjścia z transu. Po wyczerpaniu pytań naprowadzających z każdej z czterech kolumn, eksperyment został zakończony.

W wyniku pierwszego doświadczenia uzyskałam trzy zarysy i cztery szkice zawierające istotne detale lub wyróżniki pełnego portretu. W wyniku kolejnej sesji uzyskałam ich ponad dwa razy więcej. Mimo iż były to tylko czarno białe szkice, stanowiły dla mnie prywatne portale do wydobytych wspomnień. Sprawowały funkcję, jaką dla niektórych z nas mają zdjęcia. Choć nie uzyskałam dostępu do wspomnień odpowiadających każdemu interesującemu mnie zagadnieniu, wynik eksperymentu był zadowalający.

Ostatecznie pięć z dwudziestu czterech szkiców zostało przetworzonych w obrazy olejne. Z uwagi na odmienną metodę wydobycia (wspomnień), zrealizowane obrazy zebrałam w osobny cykl, zatytułowany *Reminiscence*. Tytuł nie odnosi się do jego znaczenia w sensie psychologicznym, lecz do łacińskiego słowa *reminisci*, oznaczającego wspominać, przypominać<sup>133</sup>. Wspomnienie jest tu aktem przypominania sobie minionych doświadczeń lub wydarzeń. Sięgając po hipnozę, liczyłam na umysłowy powrót do przeszłych wydarzeń. Powyższy proces, choć zakończył się sukcesem, nie był łatwy i przejrzysty. Cały proces wymagał ode mnie dużego wysiłku, dużo większego niż zakładałam.

---

133 C. Lewis, C. Short, *A new Latin Dictionary*, wydaw. At The Clarendon Press, Oxford 1891, s.1561.



Rys. 8. *Reminiscencja I*, malarstwo olejne, 150x105 cm, 2020

Czynnikiem wpływającym na uzyskane efekty, był mój stan wewnętrzny i kontekst zewnętrzny. Użyteczność tego doświadczenia w znaczącym stopniu była owocem mojego pozytywnego nastawienia, oczekiwań oraz motywacji. Zaaranżowane warunki znacząco wpłynęły na obniżenie towarzyszącego mi poczucia presji i napięcia. Wynikające z okoliczności przyzwolenie oraz zapewnienie przestrzeni czasowej, umożliwiły mi efektywne przeszukiwanie zasobów pamięci. Na moje skupienie korzystnie wpływały warunki, w jakich odbywały się sesje hipnotyczne, otoczenia odbierałam jako relatywnie komfortowe i bezpieczne.

Trans hipnotyczny, który może występować spontanicznie<sup>134</sup>, przypominał stany skupienia, jakich doświadczałam wcześniej. Jednak dzięki stosowaniu przez hipnotyzera specjalnej procedury, proces trwał dłużej, a moja uwaga była mniej podatna na zewnętrzne rozproszenia. Ponadto, hipnoterapeuci udzielali mi wskazówek ułatwiających dotarcie do odpowiednich informacji zakodowanych w pamięci. Stworzona przeze mnie lista wyznaczała konkretny kierunek, a wprowadzane (na bieżąco) różne strategie, umożliwiały przywoływanie konkretnego wspomnienia wzrokowego. Posłużyłam się kontekstem miejsc, charakterystycznym przedmiotem oraz identyfikującą scenę emocją. Wszystkie strategie okazały się pomocne, co więcej,

---

134 J. Beahrs, *Spontaneous Hypnosis in the Forensic Context*, w: „Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law Online”, 1989, [https://www.academia.edu/47516437/Spontaneous\\_Hypnosis\\_in\\_the\\_Forensic\\_Context](https://www.academia.edu/47516437/Spontaneous_Hypnosis_in_the_Forensic_Context) [dostęp: 2022-09-09].

ostatnia poszerzyła moje badania o kolejne wnioski. Nastroj emocjonalny miał wpływ na to, jakie zdarzenia przywoływałam z przeszłości. Moje doświadczenie było zgodne z wynikami ankiety oraz z wynikami psychologa Gordona Bowera. W jego badaniach, które zostały przeprowadzone na studentach, pamięć okazała się zależna od nastroju, a przypominanie informacji było bardziej skuteczne, gdy nastrój studentów był taki sam jak w czasie ich przyswajania<sup>135</sup>.

#### 4.2. wybór gałęzi sztuk plastycznych i stosowanych środków stylistycznych

Główną dziedziną sztuk plastycznych, którą wybrałam do realizacji podjętego tematu, jest malarstwo. W jego obrębie wybrałam sztalugowe malarstwo olejne, wykonane na płótnach liniowych o wymiarach nieprzekraczających 170 cm wysokości. Za jego pomocą zrealizowałam 4 pomniejsze cykle: *Brzezina*, *Pomnit*, *Tolić* i *Reminiscencja*. Chciałam, by *Portrety Pamięci* kontynuowały wielowiekową tradycję portretu malarskiego. Jednak zamiar wprowadzenia nowego typu portretowania, wytworzył potrzebę wprowadzania nowych form wyrazu. Realizacje portretów powstałych w następstwie odpamiętywania wspomnień ich ukazujących, wzbogaciłam o kolejne gałęzie sztuk plastycznych. Dodatkowo, wprowadzając nową technikę kładzenia farb, zachowałam spójność formalną wszystkich realizacji, co opiszę w kolejnych częściach pracy.

Malarstwo stanowiło podstawę, bazę, którą w razie konieczności zasilalam kolejnymi technikami. Przykładowo, w cyklu *Brzezina* wykorzystałam wideo. Jednak w tym przypadku, projekcję wideo potraktowałam jako ostatnią, na wespół transparentną warstwę obrazu. Mimo że warstwa jest ruchoma i wychodzi poza obraz, jej funkcją było zobrazowanie momentu rywalizacji dwóch przypominanych scen i ich wzajemnego przenikania.

---

135 G. H. Bower, *Mood Memory*, w: „*American Psychologist*”, t. 36, nr 2, 1981, s.129-148, <https://doi.org/10.1037/0003-066X.36.2.129> [dostęp: 2022-02-20].



Rys.9. *Brzezina*, obraz olejny, wideo, 168x300 cm, 2021-2022

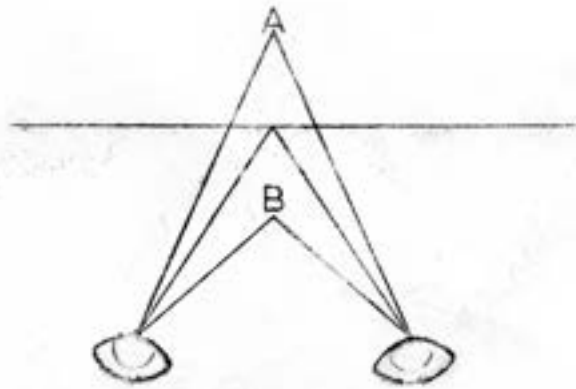
Drugą dziedziną sztuk plastycznych, którą się posłużyłam, jest grafika. W jej obrębie sięgnęłam do sitodruku, aby za pomocą tzw. druku przez szablon<sup>136</sup>, wykonać dwie realizacje zatytułowane *Symbol Życia* oraz *Matka Ziemia*. Dzięki tej technice mogłam uzyskać wierną w szczególności odbitkę, a było to konieczne do druku autostereogramu. Autostereogram jest jednoobrazkową odmianą stereogramu, który nie wymaga użycia specjalnego sprzętu optycznego, by móc oglądać trójwymiarowy efektu głębi. Polega na stymulowaniu mózgu do odebrania dwuwymiarowego obrazu, jako sceny trójwymiarowej<sup>137</sup>. Odbiór zasyfrowanego obrazu trójwymiarowego obiektu jest możliwy tylko dzięki widzeniu obuocznemu, gdy widok obiektu lewym i prawym okiem jest postrzegany pod różnymi kątami. Mózg łączy oddzielną percepcję oczu i interpretuje różne odległości od widzianych punktów w kategorii głębi<sup>138</sup>.

---

136 K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), dz. cyt., s.379.

137 T. Christopher, *Autostereogram*, w: „Scholarpedia”, t. 9, nr 4, 2014, s.9229 <http://www.scholarpedia.org/article/Autostereogram> [dostęp: 2022-05-22].

138 A. Tikkanen, *Stereoskopia*, w: „Encyclopædia Britannica”, 2013, <https://www.britannica.com/technology/stereoscopy> [dostęp: 2022-05-22].

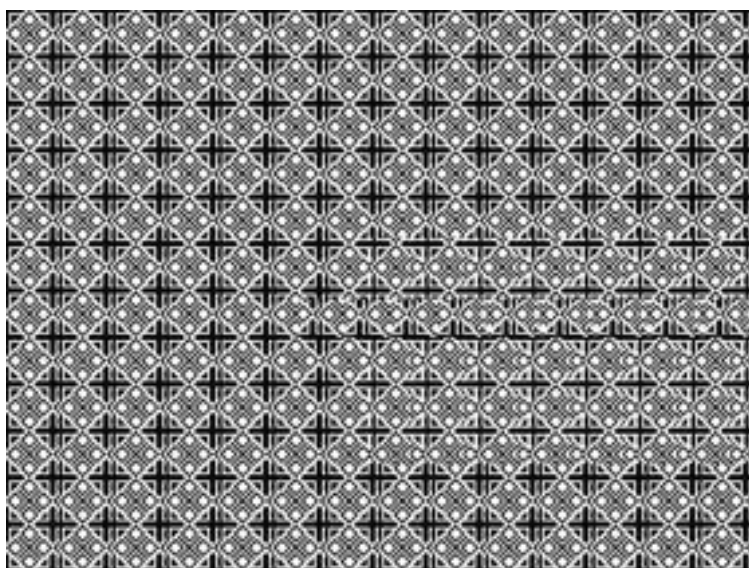


Rys. 10. metody patrzenia na autostereogram, przedruk, 15x25cm, 2020  
 Grafika wykonana na podstawie ilustracji zawartych w: Steven Pinker, *Jak działa umysł*, wydaw. Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s.240, 243, 247.

Do wygenerowania autostereogramu, do programu komputerowego dostarczyłam wzór pod teksturę oraz model trójwymiarowego obiektu. Czarno-biały wzór musiał być odpowiednio złożony i bogaty w kontury. Wybrany wzór, zgodny z tytułem grafiki, to symbol zainspirowany artykułem Czesława Białczyńskiego *Dekoracja starostwiańskich pisanek, ich symbolika i znaczenie*. Tworzenie tekstury polegało na powieleniu wzoru tak, by sąsiadujące kopie wzoru zawierały taką modyfikację oraz zachowały taką nieregularność w odstępach, by umożliwiły odbiór iluzji<sup>139</sup>. Model trójwymiarowego obiektu to czarno-biały obraz, w którym każdy piksel reprezentuje znacznik głębi. Czerń reprezentuje tło, a różne odcienie bieli reprezentują punkty unoszące się przed tłem. Aby zobaczyć obraz 3D zawarty w autostereogramie, wykorzystujemy widzenie rozbieżne, które polega na patrzeniu, nie na kartkę z rysunkiem, ale poza nią. Drugi sposób patrzenia polega na robieniu zęza, tak aby punkt przecięcia wzroku znajdował się przed obrazem. Wygenerowany obraz 3D jest półprzezroczysty i sprawia wrażenie bardzo przestrzennego. W przypadku *Matki Ziemi* jest to unoszący się w przestrzeni krzyż, a w przypadku *Symbolu Życia*, kula. Zarówno tło, jak i ukryty przedmiot pokryte są teksturą. Widok „opakowanych” teksturą obrazów 3D będzie dostępny dla większości z nas. Jak podaje Steven Pinker, doktor filozofii specjalizujący się w psychologii postrzegania, jedynie kilka procent populacji nie widzi głębi w stereogramach lub widzi je bardzo słabo z powodu różnych zaburzeń widzenia obuocznego, lub wybiórczych ułomności<sup>140</sup>. Wybrałam tę technikę nie tylko po to, by oddać głębię za pomocą innych środków niż perspektywa liniowa. Moment pojawienia się obrazu 3D zawartego w stereogramie jest dla mnie pokrewny z momentem przypominania obrazów umysłowych.

139 Pinker S., *Oko wyobraźni*, w: S. Pinker, *Jak działa umysł*, wydaw. Książka i Wiedza, Warszawa 1997, s.235-264.

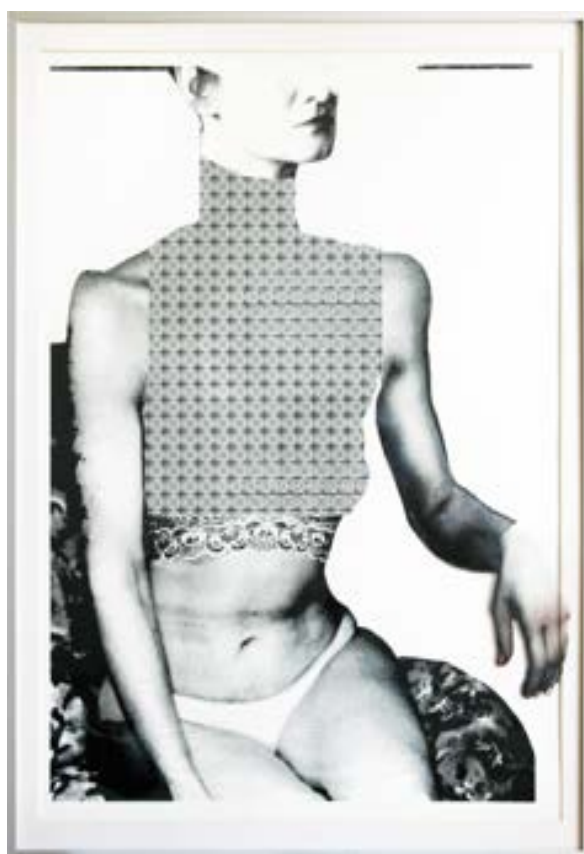
140 Tamże, s. 260.



Rys. 11. autostereogram użyty w grafice *Matka ziemia*, 2019



Rys. 12. symbol *Matka Ziemia* na podstawie rysunku zawartego w książce *Dekoracja starosłowińskich pisanek, ich symbolika i znaczenie* Czesława Białczyńskiego



Rys. 13. *Matka ziemia*, sitodruk, szkło malowane farbą witrażową, 80x60 cm, 2019-2022

W obrębie grafiki warsztatowej, w znacznie większym zakresie, posługiwałam się techniką przedruku anastatycznego z wydruku laserowego. Jest to technika wywodząca się ze stosowanych na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku metod otrzymywania faksymilowych druków litograficznych ze starych drzeworytów, miedziorytów i litografii<sup>141</sup>. Przedruk anastatyczny z druku laserowego to technika graficzna druku płaskiego, otrzymywana metodą bezpośrednią, w której forma drukowa styka się wprost z podłożem drukowym. Zwykle formą drukową i podłożem drukowym jest papier. Matrycę projektuję się w programie do grafiki rastrowej, wykorzystując raster. Raster (*halftone*) to technika, która symuluje obrazy z ciągłym tonem za pomocą kropek, różniących się rozmiarem lub odstępami, tworząc w ten sposób efekt podobny do gradientu<sup>142</sup>. Wygenerowany i wydrukowany w skali 1:1 na drukarce laserowej projekt, stanowi matrycę w technice przedruku. Przedruk wykorzystuje możliwość nadawania farby na wydruk laserowy (lub odbitkę ksero) i przenoszenia odwróconego rysunku, po odcięciu papieru od matrycy. Do wykonania przedruku potrzebna jest drukarska, offsetowa farba graficzna oraz preparat składający się z wody, gumy arabskiej i kwasu. Technika przedruku wykorzystuje właściwości mokrego papieru zakwaszonego bardzo słabym roztworem kwasu azotowego i gumy arabskiej. Dopóki papier pozostaje w stanie wilgotnym, podobnie jak kamień w litografii, całkiem bezpiecznie można nadawać tłustą farbę. Niestety, użycie zwilżonego papieru, niesie za sobą konsekwencje niskiego nakładu.

Powielanie jest jednym z kluczowych przymiotów grafiki warsztatowej<sup>143</sup>. Natomiast przedruk, ma niezwykle ograniczone możliwości duplikowania. Z jednej matrycy otrzymuje się jedną, a w przypadku mniejszych formatów jedynie do trzech rycin. Ograniczenia wynikają z technologii - z właściwości materiałów i substancji, którymi się posługujemy. Matryca poddawana jest nieustannie działaniu wody. Początkowo musi zostać namoczona, a w kolejnych etapach jest stale zwilżana, ponieważ jedynie na wilgotny papier bezpiecznie można nadawać tłustą farbę. Wydruki wykonywane są na papierze drukowym, o niskiej gramaturze, więc jego właściwości wytrzymałościowe są stosunkowo niskie. Pod wpływem wody, papier staje się miękki, jego włókna zaczynają się rozdzielać, wytrzymałość powierzchniowa maleje i traci odporność na naderwanie. Z każdą kolejną odbitką powstają kolejne zagięcia i rozerwania, które z czasem uniemożliwiają przenoszenie matrycy na papier odbitkowy. Ograniczone możliwości duplikowania, wynikają także z właściwości preparatu wykorzystywanego podczas pracy w tej technice. Preparat jest słabym roztworem wody, gumy arabskiej i kwasu azotowego. Sprawia, że niezadrukowane części zostają uodpornione na zatłuszczenie farbą, zarazem stają się hydrofilne, czyli przyjmujące wodę. Równocześnie kwas azotowy uszkadza wydruki i z czasem zmywa toner. W każdej kolejnej odbitce będziemy dostrzegać zacierający się rysunek.

Wybrana przeze mnie technika przedruku anastatycznego z wydruku laserowego, nie należy do najbardziej prestiżowych technik grafiki artystycznej. Jest na tyle mało istotna w świecie grafików, że nawet nie ma swego literowego oznaczenia. Jest to metoda, która powstała w

---

141 W. Warzywoda, *Przedruk anastatyczny*, 2002, <https://witoldwarzywoda.eu/dydaktyka/przedruk.htm> [dostęp: 2022-05-05].

142 A. Campbell, *The Designer's Lexicon*. Chronicle Books, San Francisco, 2000, cyt. za: <https://en.wikipedia.org/wiki/Halftone> [dostęp: 2022-05-22].

143 K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), dz. cyt., s.137-138.



wypadku przygotowań do litografii i była wykorzystywana do przenoszenia druków na kamień litograficzny. Jej usamodzielnienie nastąpiło w momencie przeniesienia rysunku z papieru na podłoże papierowe. Dla mnie możliwość przenoszenia na papierze monochromatycznych projektów mogących naśladować każdą dowolną technikę otworzyło nowe możliwości. Dzięki pracy w technice przedruku, którą kontynuuję już od 2014 roku, nabrałam doświadczenia, niezbędnego do posługiwania się tą techniką na papierze. W ramach pracy doktorskiej podjęłam próbę wykorzystania techniki przedruku na płótnach. Pierwsze odbitki wykonałam w cyklu *Pomnit*. Z uwagi na podłoże, zrezygnowałam z prasy drukarskiej na rzecz ręcznego odbijania matrycy. Farbę offsetową zastąpiłam farbą olejną, optymalnie rozrzedzoną terpentyną. Pozostałe procedury zostały zachowane.



Rys. 14: *Pomnit 7/3*, przedruk, stempel, 91x61 cm, 2021

Do realizacji *Portretów Pamięci* wybrałam także witraż i szkło artystyczne. Wykonałam klasyczne witraże osadzone w listwach ołowianych oraz pojedyncze szkła: malowane lub nie, wypukłe i płaskie, pozbawione ołowiu, bądź owinięte taśmą miedzianą. Możliwość dostrzeżenia tego, co znajduje się za witrażem, zainspirowała mnie do tworzenia instalacji, do łączenia malarstwa olejnego lub grafik z realizacjami wykonanymi w szkłe.

W realizacjach szklanych również chciałam wykorzystać możliwości wizualne, jakie daje przedruk. Jednak jego translacja na szkło okazała się niezwykle skomplikowanym zadaniem. Prześledziłam historię malowania na szkłe oraz zapisy współczesnych rozwiązań technologicz-



nych. Z uwagi na brak odpowiadającego sposobu nadawania farby witrażowej na szkło, podjęłam własne badania w tym obszarze.

Technika malowania ręcznego polega na nanoszeniu na szkło farb przy pomocy pędzla lub innych narzędzi jak tampony, stemple, szablony lub gąbki. Uzyskiwana w ten sposób barwna powłoka pokrywa zwykle część powierzchni szkła, tworząc wzory stanowiące kombinację rysunku i plam barwnych. Farby szklivne służą do trwałego malowania szkła, spajają się ze szkłem podczas wypalania w temperaturze zbliżonej z początkiem mięknienia szkła, tj. 550–590°C, tworząc trwałą powłokę<sup>144</sup>. Współcześnie, jak i dawniej, pasty do malowania ręcznego sporządza się, ucierając starannie na palecie proszek farbowy z odpowiednim medium. Podczas malowania stosuje się różnorodne media na bazie wody lub na bazie oleju; natomiast metod nakładania farb jest stosunkowo niewiele: tradycyjne lawowanie pędzlem, posypywanie oraz w przypadku nanoszenia powtarzających się wzorów, nakładanie za pomocą stempli, tamponów i gąbek. W tradycyjnym witrażu wskazuje się kreskowanie (szrafowanie) na szkle lub malowanie na nim transparentnymi (laserunek) bądź nietransparentnymi farbami.

Malowanie ręczne jest metodą, która chętnie łączona jest z innymi technikami dekorowania, na przykład ze zdobieniem natryskowym i sitodrukiem (pośrednim lub bezpośrednim). Sitodruk pośredni (kalkomania) polega na przenoszeniu nadrukowanych farbami ceramicznymi barwnych wzorów wykonanych metodą sitodruku z papieru na szkło, przy pomocy transparentnej błony, zwanej kalką ceramiczną<sup>145</sup>. Wzór jest przenoszony ręcznie lub maszynowo. Sitodruk bezpośredni polega na nanoszeniu farby ceramicznej *bezpośrednio przez formę sitodrukową na zdobiony przedmiot szklany*<sup>146</sup>. Choć metoda natryskowa i sitodruk nie wlicza się do metod malowania klasycznego witrażu, pojawia się w pracach współczesnych artystów, między innymi na Fasadzie Empire Theatre, w Liverpool, wykonanej przez Martina Donlina. Powyższe metody wymagają posiadania kosztownego, specjalistycznego sprzętu, specjalnych kompozycji atramentów, przeprowadzania odpowiednich etapów suszenia czy utwardzania atramentu lub dodatkowego miejsca do przechowywania maszyn, lub ram sitodrukowych. W odpowiedzi na zapotrzebowanie nowej techniki malowania witraży, wypracowałam odrębną metodę obrazowania na szkle. Malatury wykonane tą metodą są bliźniaczo podobne do efektów, jakie dawała technika przedruku na papierze.

Na przestrzeni 2019-2022 wykonałam ponad trzysta próbek na płytkach o rozmiarze 9,5x7,5cm. Eksperymentowałam z różnymi mediami, zmieniając ich proporcje lub zestawienia. Jedne łączyłam ze starannie utartym proszkiem farbowym w celu uzyskania odpowiedniej pasty do malowania, innymi pokrywałam szklane płytki, aby zapewnić lepsze przyleganie matrycy. Wynik moich kilkuletnich badań został zgłoszony w 2021 roku do Urzędu Patentowego i otrzymał numer P.439167.

---

144 W. Nowotny, *Zdobienie szkła*, Arkady, Warszawa 1964, s.122–123.

145 M. Marecka, I. Witosławska, *Techniki zdobienia szkła - Sitodruk pośredni (kalkomania)*, w: „Świat Szkła”, nr 5, 2005, s.57, <https://www.swiat-szkla.pl/component/content/article/1951> [dostęp: 2021-10-10].

146 M. Marecka, I. Witosławska, *Techniki Zdobienia Szkła. Sitodruk Bezpośredni*, w: „Świat Szkła”, nr 7-8, 2005, s.60, <https://www.swiat-szkla.pl/aktualnoci/133-wydanie-7-8-2005/1912-techniki-zdobienia-szkla-sitodruk-bezposredni.html> [dostęp: 2021-02-22].

Nowy/innovacyjny sposób nadawania farby witrażowej na szkło charakteryzuje się tym, że przygotowany w odbiciu lustrzanym rysunek, który mamy przenieść na szkło, który stanowi czarno-białą, skontrastowaną grafikę rastrową wydrukowaną na drukarce laserowej (dalej rozumianą jako matryca), zwilża się słabym roztworem wody, gumy arabskiej i kwasu azotowego. Następnie matrycę pokrywa się farbą witrażową przy użyciu gąbki lub wałka gąbkowego. Farba witrażowa stanowi tu wymieszaną w odpowiedniej proporcji farbę proszkową do szkła z pokostem lnianym. Matrycę nanosi się licem pokrytym farbą witrażową na szkło pokryte warstwą mikstionu akrylowego. W celu zapewnienia lepszego przylegania farby do podłoża, należy delikatnie ją docisnąć, pozbywając ją równocześnie pęcherzyków powietrza. Tak przygotowaną płytkę szklaną, należy wypalić w piecu, zgodnie z zaleceniami producenta proszku farbowego. Naskliwne farby witrażowe zależnie od składu chemicznego i producenta, stosowane są w różnych temperaturach wypału. Najczęściej farby wymagają utrwalenia w temperaturach od 560 do 650°C. Papier podczas wypału spali się, natomiast naniesiona warstwa farby wtopi się w szkło. Emaliowa powłoka trwale przylega do szkła, jest odporna na czynniki atmosferyczne.

Opisany przeze mnie sposób nadawania farby witrażowej na szkło, doskonale nadaje się do monochromatycznych realizacji, jak również do obrazów wielokolorowych przy zachowaniu konieczność wypalenia każdej warstwy osobno oraz umiejętnym ich spasowaniu. Nadto, z uwagi na to, że matrycą jest zwilżony papier, metoda ta może posłużyć do przenoszenia wzorów na nierówne szklane powierzchnie, takie jak: rzeźby, płaskorzeźby, tafle o nierównej powierzchni i tafle o reliefowym urzeźbieniu powierzchni, czego nie można wykonać ani za pomocą sitodruku, ani druku bezpośrednim na szkło.



Rys. 15. od lewej: *Pomnit 7/3*, przedruk, stempel, szkło malowane farbą witrażową, 91x61 cm, 2021 | *Pomnit VII 1/3*, malarstwo olejne, szkło malowane farbą witrażową, 80x60 cm, 2020 | *Pomnit 7*, witraż, 80x60 cm, 2020

Podsumowując, w moich realizacjach połączyłam trzy gałęzie sztuk plastycznych: malarstwo, grafikę oraz witraż. Łącząc różne gałęzie sztuk w osobiwe instalacje - zatarłam granice między nimi. Kontynuowałam lub powieliałam malarskie przedstawienia, za pomocą wystawionych w przestrzeni obiektów szklanych. Zaadoptowałam graficzne narzędzie, jakim jest matry-

ca oraz otrzymany dzięki niej odcisk do malarstwa olejnego i malarstwa naszkliwnego. Co więcej, tytuły obrazów malarskich zawierają oznaczenia bliskie tym stosowanym w grafice. Przykładowo, w obrazie *Pomnit III/2*, cyfra 2 oznacza drugą próbę (drugą edycję) realizacji przedstawienia *Pomnit III*. Technika nadawania farby wykorzystująca przedruk anastatyczny jest jednym z czynników spajających realizacje we wspólną całość. Kolejne czynniki zostaną wskazane w następnym podrozdziale.

### 4.3. opis *Portretów Pamięci*

#### 4.3.1. temat oraz główne wartości formalne

Tematem moich prac jest portret. Etymologia słowa „portret” wskazuje na związek gatunku z podobieństwem i *mimesis*. Portret, ukazujący podobieństwo konkretnej osoby, jest rozumiany jako kopia lub powielenie cech zewnętrznych modelu<sup>147</sup>. W moim malarstwie dostęp do modelu jest pośredni. Nie obrazuję jego samego stojącego przede mną, lecz obrazuję wspomnienie jego stania przede mną. Portretowana jest tutaj pamięć wizerunku konkretnej osoby. Nazwa *Portrety Pamięci* ma wskazywać na tę zależność. Choć przedmiot ukazywany w przypadku mojej twórczości może być kwestą sporną, formalnie jest to portret. Tak jak w przypadku innych portretów, dążenie do podobieństwa jest zrównoważone z ograniczeniami reprezentacji, które mogą oferować jedynie częściowe, ogólne lub wyidealizowane spojrzenie na modela. Malarstwo portretowe to gatunek, w którym intencją jest przedstawienie konkretnego ludzkiego tematu. Ja skupiłam się na obrazowaniu zapamiętanego wizerunku konkretnej osoby. Dlatego postać zajmować będzie centralną część każdej mojej pracy. Tło jest dopełnieniem, które czasem zawiera zarys przestrzeni stanowiący sugestię miejsca, czasem jest zredukowane do dwuwymiarowych płaszczyzn. Szczególnie w cyklu *Pomnit*, przestrzeń za postacią wydaje się spłaszczona, a plany zlewają się w jeden.

#### 4.3.2. sposoby porządkowania form

Korzystając z uogólnień, przedstawię najczęstsze i najistotniejsze elementy formalne prac. Przystudiowanie powierzchni obrazów zacznę od kompozycji. W *Portretach Pamięci* posłużyłam się schematami kompozycyjnymi, czyli stałym układem elementów. Pole obrazowe jest w kształcie pionowego prostokąta. Poza nielicznymi wyjątkami prace posiadają kompozycję zwartą, o układzie centralnym. Przeważnie kompozycja rozbudowana jest w kierunku pionowym. Najczęściej wybierałam kompozycję jednoplanową lub kompozycję z mocno wyodrębnionym

---

147 S. West, *Portraiture, Oxford History of Art*, wydaw. Oxford University Press, Oxford 2004, s.21-41.

pierwszym planem. Centrum kompozycyjne jest środkiem geometrycznym i równocześnie centrum treściowym. Środek każdego obrazu wypełnia postać. W kilku przykładach ich ekspresja została wzmocniona poprzez zatrzymanie ruchu, czyli ujęcie, które jedynie sugeruje dynamizm. Postaci wyglądają jak „zamrożone”: skręcony tułów w obrazie *Reminiscencja IV*, zastygła twarz w konkretnej mimice w obrazie *Reminiscencja III*, układ nóg sugerujący wstawanie w obrazie *Brzezina VII*.

#### 4.3.3. opis koloru i światła kreowanego w realizacjach

Patrzcie na realizacje w kontekście kolorystyki pozwala przyznać, że zastosowana przeze mnie gama barwna jest szeroka. Jednak dokonując analizy poszczególnych prac albo wyodrębnionych cykli prac - sprawa się komplikuje. W cyklu *Wzpomnieć* posłużyłam się kompozycją monochromatyczną. W cyklu *Pomnit* użyłam gamy barwnej przejawiającej tendencję do monochromatyzmu - zawężonej do brązów, szarości i bieli. Powierzchnie obrazów we wskazanych cyklach, wydają się wyblakłe. W pozostałych cyklach tj. *Brzezynie*, *Tolić* i *Reminiscencje*, paleta barw jest rozszerzona, jednak występuje punktowo, lub w gamie mocno zawężonej, lub w odcieniach o małym nasyceniu. Odnajdziemy tu przykłady prac bogatych w kontrasty walorowe lub temperaturowe, jednak dotyczyć będą pewnych obszarów, a nie całej przestrzeni. W obrazie *Reminiscencja II* i *Tolić III* mocno nasycone barwy występują jedynie w centralnej części pracy. Z kolei tła we wszystkich realizacjach zdominowane są przez szarości, od barw popielatych przez srebrne po ciemno-grafitowe.

W realizacjach dominują barwy stonowane, o niższym nasyceniu, tak aby oddać sugestię badaczy, którzy porównują wizualne obrazy umysłowe do słabo lub mało kontrastowych bodźców percepcyjnych<sup>148</sup>. Barwy o większym nasyceniu przeznaczone są dla fragmentów, które wyraźniej zachowały się w mojej pamięci, co również zgodne jest z przedstawionymi wcześniej badaniami.

W każdej z realizacji źródło światła znajduje się poza obrazem. Nie można jednoznacznie wskazać czy jest to światło naturalne, czy sztuczne. Jego charakter, tak jak kierunek, bywa zróżnicowany. Przykładowo, w obrazie *Brzezina VII*, źródło światła znajduje się z lewej i prawej strony obrazu, ale wyznacza odmienny modelunek dla różnych partii ciał. W *Portretach Pamięci* występują miejsca o zintensyfikowanym świetle, które odcinają od siebie poszczególne elementy obrazu oraz te o modelunku miękkim. Często, w celu *wydobycia efektu trójwymiarowości*, fragmenty ukazanych ciał mają światłocien zbliżony do naturalnego. Światłocien uwydatnia wówczas realizm ciała. Z kolei, sceny, które powstały z połączenia dwóch różnych perspektyw, są także zróżnicowane kierunkiem i/lub natężeniem światła.

---

148 S. M. Kosslyn, J. Pearson i in., *Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications*, w: „Trends in Cognitive Sciences”, t. 19, nr 10, 2015, s.590-602, <https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.08.003> [dostęp: 2022-07-01].

#### 4.3.4. zmiany położenia względem płaszczyzny obrazu, na przykładzie cyklu *Brzezina*

W moich obrazach linia horyzontu jest niezwykle zróżnicowana. Stosowałam zarówno obniżony, jak i podwyższony horyzont, a w niektórych realizacjach, przykładowo na obrazie *Brzezina VII* - zastosowałam oba. Czasem linia horyzontu jest zatarta, sugerowana przez układ ciał lub przemieszana. Wybór linii horyzontu bezpośrednio odnosi się do perspektywy pierwszej i trzeciej osoby, występującej we wspomnieniach autobiograficznych. W przypadkach, gdy perspektywa doświadczana podczas pobierania wspomnienia zmieniała się w ciągu jednej próby odzyskania, na obrazie odmalowywałam obie.

We wspomnieniach postaci matki czy siostry dominuje perspektywa pierwszej osoby, podwyższająca horyzont. W przedstawieniach, które dotyczą wspomnień własnego ciała, najczęściej dominuje perspektywa z lotu ptaka. Zauważyłam, że w tego typu wspomnieniach mam większą swobodę manipulacji. Z dużą łatwością potrafię skalować, rotować oraz zmienić perspektywę pierwszej osoby na perspektywę trzeciej osoby, by widzieć we wspomnieniu samą siebie. Heather Rice, David Rubin w czasopiśmie *Consciousness and Cognition* wnioskowali, że podczas odzyskiwania wspomnienia, perspektywa (wraz z innymi aspektami zdarzenia) może ulec zmianie<sup>149</sup>. W rozdziale drugim wskazałam czynniki, które wpływają na punkt widzenia. Jednak moje obserwacje prowadzą mnie do jeszcze jednej hipotezy. Przypuszczam, że wpływ na rozróżnienie między wspomnieniami pierwszej i trzeciej osoby jest istotnie powiązane z umiejętnością tworzenia map poznawczych. We wspomnieniach, np. lasku brzoźowego zdaje się, że podgląd sceny wykracza poza trzecioosobowego obserwatora, ponieważ przybiera punkt widzenia lewitującego w powietrzu drona. Skoro obraz mentalny zachowuje przestrzenny układ otoczenia, w szczególności przestrzenne relacje pomiędzy zapisanymi w pamięci obiektami, mniemam, że wpływ na to ma informacja zakodowana w mapie poznawczej danego miejsca.

#### 4.3.5. rola odbitki w atrybucie zapominania, na przykładzie cyklu *Wzpomnieć*

W rozdziale pierwszym wskazałam niezwykle istotny aspekt funkcjonowania pamięci, którym jest proces zapominania. To immanentna cecha naszej pamięci. Aby w moich pracach oddać problem utraty zdolności do odtworzenia lub rozpoznania wspomnień, wykorzystałam proces transformacji rycin wytwarzanych z jednej matrycy. To, co dla innych grafików stanowiłoby mankament, w moich pracach znalazło swoje zastosowanie. Zagadnienie to opiszę na przykładzie cyklu *Wzpomnieć*, który składa się z ośmiu grafik wykonanych w technice przedruku.

Prace o wymiarach 70x50 cm ułożone są w dwóch równych rzędach. Każdy rząd składa się z czterech monochromatycznych odbitek, charakteryzujących się mocnym kontrastem światłocieniowym. Przedstawiają kadry ze zbliżeniem na kobiece ciała. W rzędzie wyższym uchwy-

---

149 H. J. Rice, D. C. Rubin, dz. cyt.

cony jest fragment skulonego ciała, widzianego od przodu. Obnaża klatkę piersiową, prawe kolano i prawą rękę ze zgiętym ramieniem i przymkniętą dłonią. Postać nie jest kontynuowana. Ostra krawędź między płaszczyznami oddziela czarno-biały portret od białego tła, na które wydaje się być naklejona. W drugim, dolnym rzędzie, powielana jest pochylona postać widziana od tyłu, ujęta z perspektywy ptasiej. Kobieta przytrzymuje prawą dłonią włosy, odsłania górną część pleców, okazuje lewe kolano. Postać zajmuje większą część kompozycji, wypełnia ją i za pomocą przejść tonalnych, stara się wtopić w niewielki pas białej przestrzeni na górze. Biała, pusta płaszczyzna jest niejako łącznikiem między dolną i górną ryciną.

Odbitki czytane od lewej do prawej są coraz mniej wyraźne. Pierwsze bliskie są czarno-białym fotografiom. Kolejne płowieją i tracą fragmenty. Każdy rząd odzwierciedla etapy destrukcji jednej matrycy, po moment jej całkowitego zniszczenia. Ograniczenia matrycy wpływały bezpośrednio na wizualny aspekt każdej kolejnej ryciny. Farba nadawana była na coraz to bardziej dewastowany rysunek poddany działaniu wody i kwasu. Rozdarcia, naderwania, zagniecenia, wytrawienia tonera, skutkowały tym, iż odbitki wykonane w tej technice nie są identyczne, nie są jednakowe. Nawet gdy unikałam naderwań i niszczącego działania kwasu, stale zwilżany arkusz pod wpływem wilgoci rozkurczał się i rozszerzał, a co za tym idzie - rozszerzał rysunek. Nawet gdy mowa jest o wielkościach rzędu kilku milimetrów, jest to kolejny faktor sprawiający, iż nie otrzymywałam kopii, lecz imitacje. Ta sama matryca, za każdym razem pozostawia nieco inny ślad. Za pomocą cyklu *Wzpomnieć* udokumentowałam przemiany zachodzące w podatnej na uszkodzenia matrycy.

Obraz uzyskany z matrycy ulegał zmianom dokładnie tak, jak z czasem ulegają zatarciu lub modyfikacji nasze wspomnienia. Rozkład matrycy wydaje się czymś równie naturalnym co rozkład wspomnienia, po które sięgamy. Interferencja oraz zanikanie nieużywanych informacji utrwalonych w postaci śladów pamięciowych przyczyniają się do zapominania<sup>150</sup>. Co ciekawe, poszczególne elementy, zapisane w pamięci autobiograficznej, nie są jednakowo wrażliwe na zapominanie. Długo pamiętamy zdarzenia ogólne, a zapominamy fakty bardzo szczegółowe<sup>151</sup>. Stosownie do tego, kolejne grafiki tracą detal, ale zachowują swą sylwetę.

Po drugie, odwołuję się do rekonsolidacji pamięci, którą opisałam w rozdziale pierwszym. Odzyskiwane wspomnienia podatne są na zmiany, a ich kolejne odzyskanie odwołuje się do zmienionych informacji. Wbrew powszechnym przekonaniom, za każdym razem, gdy przypominamy sobie przeszłe doświadczenie, nie odzyskujemy śladu pierwotnego<sup>152</sup>. Ustawienie przekształconych rycin obok siebie, ma nam unaocznić wpływ procesów zachodzących w pamięci, na zachowane w niej wspomnienie.

Do wyjaśnienia pozostała mi kwestia nazwy cyklu. Wybierając tytuł, sięgnęłam do źródłosłowu „wspomnienia”. Jak podaje Aleksander Brückner w *Słowniku Etymologicznym Języka Polskiego*: *wzpomnieć, wspomniał; dziś wyłącznie używane, zamiast dawniejszego wspomniąć; wspomień* i na koniec sam konkluduje, że: *przeciw etymologii piszemy dziś: wspomnieć*<sup>153</sup>.

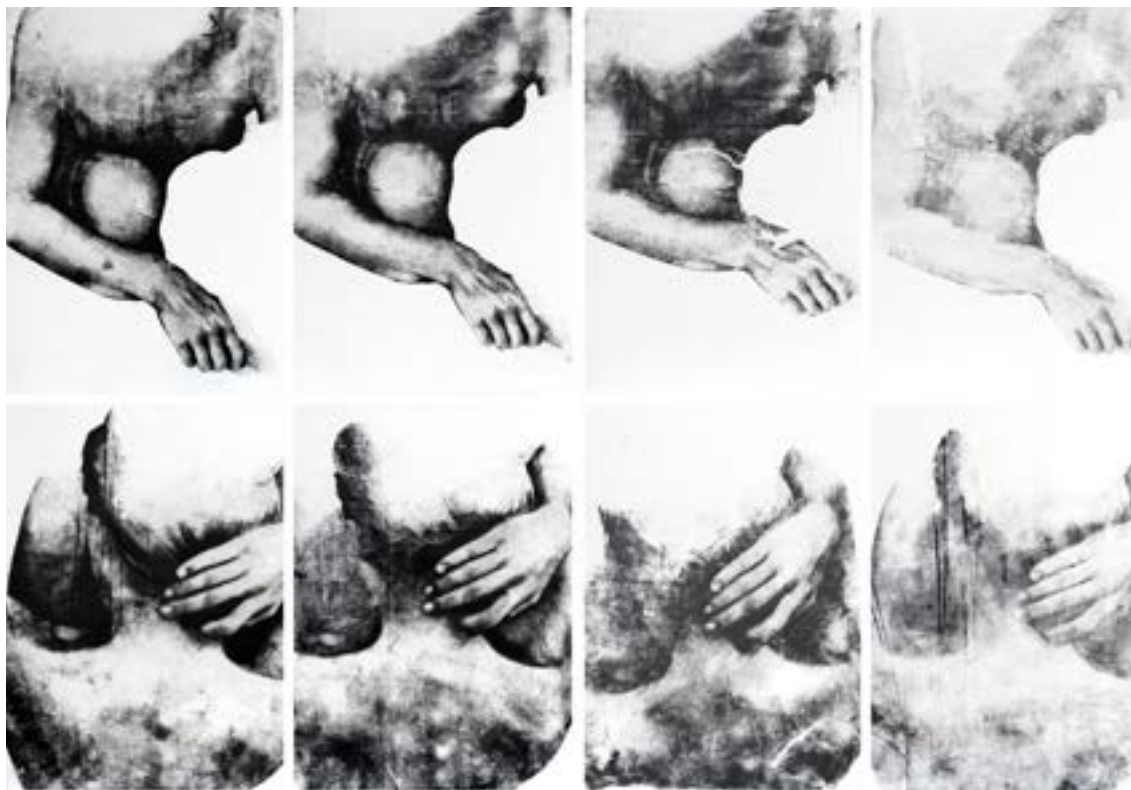
150 Z. Chlewiński i in., dz. cyt., s.228.

151 T. Maruszewski, dz. cyt., s.228.

152 C. M. Alberini, J. E. LeDoux, dz. cyt.

153 A. Brückner, *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*, wydaw. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927, s.635-641.

Zatem także wyraz będący punktem wyjścia dla dalszego rozwoju słowa „wspomnieć”, podobnie jak bywa z samymi wspomnieniami, uległ modyfikacji.



Rys. 16. cykl *Wspomnieć*, przedruk, 50x70 cm x8, 2020

#### 4.3.6. przeinaczenia jako skutek uboczny pamięci, na przykładzie cyklu *Pomnit*

W realizacjach często ilustruję ciała bądź elementy ciał dorosłych kobiet, nawet gdy wspomnienia, które odwzorowuję, dotyczą lat dziecięcych. Przenoszę na płótna przywołane obrazy umysłowe, choć mam świadomość ich niekonsekwencji. Przykładowo, w obrazie *Brzezina V*, zgodna z moim ówczesnym wiekiem jest jedynie fryzura i sweterek. W obrazie *Pomnit V* anatomia ciała w żadnym fragmencie nie wskazuje na faktyczny wiek portretowanych, a jedynie ich ułożenie. Sugestią moich najodleglejszych wspomnień, na obrazach będzie pozycja ciała, gesty, włosy i elementy garderoby. Z kolei, we wspomnieniach matki, siostry czy babki, dodatkową wskazówką będzie żabia perspektywa charakteryzująca niższego obserwatora.

Przypuszczam, że gdyby nie kilka starych fotografii, już dawno utraciłabym wizerunek nie tylko bliskich, ale i samej siebie z wcześniejszych lat. Z uwagi na to, że na co dzień żyję z własnym ciałem, nie zauważam zmian, jakie niesie żmudny efekt starzenia się. Przywołując w umyśle własne odbicie w lustrze, sięgam po te aktualne. Nie przechowuję w pamięci swego wyglądu z każdego dnia do dziś. Gdyby tak było, przy założeniu, że każdego dnia spoglądałabym w lu-

stro tylko raz, musiałabym przechowywać w pamięci ponad 11 840 obrazów. Jednak nie mam dostępu do takiej ilości danych. Jak podaje polski psycholog Edward Nęcka, jest to również powód, dla którego pogląd, który przypisuje spostrzeganiu właściwości aparatu fotograficznego, został obalony. Przekonanie o jego słuszności wynikało z naiwnej koncepcji percepcji, które ignorowały problem przekładu danych zmysłowych na dane umysłowe. Jednak trwałe reprezentowanie w umyśle informacji w postaci odzmysłowej, byłoby zbyt nieekonomiczne<sup>154</sup>. Powtarzające się wizerunki ulegają pewnej schematyzacji. Jako że szczegóły mieszają się ze sobą, trudno mi odtworzyć dokładny obraz całego ciała sprzed lat. Przypominanie wyglądu własnego ciała przysparza sporo kłopotu, na co wskazywałaby również analiza przeprowadzonej przeze mnie ankiety. Wspomnienia najbliższych również podlegają schematyzacji, choć ich rekonstruowanie zdaje się być łatwiejsze. Być może związane jest to z wyższymi wynikami przywołań. Obserwowanie współdomowników nie było zawężone do odbić lustrzanych czy nieruchomych zdjęć, a rejestracja bezpośrednia nie kończyła się wraz z zasięgiem odcinka szyjnego.

Skala wyrazistości umysłowych obrazów moich bliskich jest nierzadko porównywalna z opisami Piotra, które uczynił Jean-Paul Sartre: *Przedmiot jest osiągnięty w sposób wielce niedoskonały: pewnych szczegółów brak, inne są podejrzane, a całość jest nader mglista*<sup>155</sup>. Przypominanie danych obrazowych nie przestrzega zasady identyczności. Wiele z moich Portretów Pamięci zawiera drobne błędy świadczące o niespójności z konkretnym wydarzeniem. W ich wychwyceniu pomocna była samowiedza autobiograficzna, która wspiera rekonstruowanie wcześniejszego doświadczenia<sup>156</sup>. O ile z samowiedzy autobiograficznej korzystałam podczas prób kontrolowanego wydobywania wspomnień, o tyle przywoływane portrety starałam się malować zgodne z przywołanym obrazem umysłowym. Stosowałam tę zasadę, nawet gdy wspomnienia zawierały błędne detale, pozostawały braki, lub gdy wybrane element były niezgodny z czasem. Nie korygowałam pojawiających się błędów, nie uzupełniałam luk, nie walczyłam ze zaktualizowanym obrazem ciała.

---

154 E. Nęcka i in., dz. cyt., s.262-263.

155 J. P. Sartre, *Wyobrażenie, Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, wydaw. Aletheia, Warszawa 2012, s.39.

156 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.432-434.





Rys. 17. *Pomnik V*, malarstwo olejne, 152x91 cm, 2020

#### 4.3.7. interferencje obrazów, na przykładzie instalacji

Polski filozof, Bartosz Brożek, zwraca uwagę na to, że symulacje umysłowe z reguły są multimodalne, więc kontemplowanie w wyobraźni statycznego obrazu jest wyjątkiem, a nie normą. Oczywiście, podczas eksperymentalnych badań wyobraźni wzrokowej potrafimy wyobrazić sobie statyczny obraz lub obracać w umyśle stożek o dziewięćdziesiąt stopni. Jednak w pozalaboratoryjnych warunkach, nasz umysł raczej skłania się do symulowania prawdziwych, ruchomych sytuacji. Wyobrażenia, korzystając z tych samych mechanizmów co percepcja, również jest procesem dynamicznym<sup>157</sup>. Ów dynamizm przejawiający się w moich wspomnieniach został oddany za pomocą różnych środków plastycznych. W obrazach umysłowych, w których przywołany portret był niewyraźny bądź zanikał szybciej, niż zdołałam go zarejestrować - wykorzystałam rozmycia, miękkie przejścia i blaknięcie barw. W obrazach umysłowych niepełnych, pozbawio-

---

157 B. Brożek, *Myślenie, Podręcznik użytkownika*, wydaw. Copernikus Center Press, Kraków 2019, s.83-84.

nych mniejszych bądź większych fragmentów, zgodnie z obrazem, pozostawiałam pustą przestrzeń, czasem kontynuującą tło.

Gdy podczas jednego przywołania w moim umyśle rywalizowały dwa obrazy umysłowe - poddawałam je defragmentacji i malowałam co wyraźniejsze urywki każdego z nich. Tę sytuację opiszę na przykładzie obrazu *Reminiscencja I*. Podczas oglądu przywołanego w moim umyśle portretu matki, zdałam sobie sprawę, że w przywołanym wspomnieniu ma tyle samo lat, co aktualnie moja siostra. Wówczas „ukazał się” wizerunek mojej siostry, który starałam się porzucić. Jednak do momentu utraty wspomnienia, obraz matki rywalizował z obrazem siostry. Tworząc szkic tego wspomnienia, zaznaczyłam tę własność i skonstruowałam portret niemożliwy, z pogranicza snu i jawy.

Podobna sytuacja często miała miejsce przy zmianie perspektywy z pierwszoosobowego na trzecioosobowego obserwatora. Tę sytuację wyraźnie oddaje *Brzezina VIII*, w której widok dłoni widzianych z góry, przenika sylwetkę siedzącej postaci, widzianej na wprost. To działanie koresponduje z założeniami kubizmu analitycznego, który uwzględniając prawa postrzegania opartego na ciągłej zmianie kierunku i kąta patrzenia, ukazuje jednocześnie wszystkie widoki przedmiotu<sup>158</sup>.

W moich obrazach fragmenty kilku przedstawień mieszają się ze sobą. Tworzone na zasadzie palimpsestu, przenikają bądź zakrywają zeszłe obrazy. Taką samą rolę spełniają będą szklane formy lub witraże wykorzystane w poszczególnych instalacjach. W realizacji *Pomnit* dopełniającym elementem jest witraż ukazujący monstere oraz oddzielne, szklane liście dziurawej rośliny. Ustawiony z przodu witraż przesłania prawą część obrazu olejnego, na którego tle namalowany jest ten sam wizerunek monstery. Centralnie usytuowana postać na obrazie, zasłania lewą część rośliny. Zatem szkło, które przesłania obraz, odtwarza to, co na obrazie przesłania ciało.

Z jednej strony skupienie wzroku na szkle, wiąże się ze stratą ostrości elementów ułożonych dalej. Wystawienie szklanych form przed obraz może wymuszać u odbiorcy przekierowanie uwagi z obrazu na szkło, przy jednoczesnym gubieniu ostrości raz jednego, raz drugiego. W konsekwencji takie działanie będzie identyfikowało obrazy umysłowe jako reprezentacje przestrzenne. Z drugiej strony, witraż nie uniemożliwia dostrzeżenia tego, co jest za nim. W witrażach wielokrotnie wykorzystywałam szkła o dużej przejrzystości i przezierności, nie tylko ze względów estetycznych, ale również z uwagi na możliwość rozpoznania kształtów po drugiej stronie.

W ten sposób zmaterializowałam rywalizację dwóch reprezentacji obrazowych w moim umyśle. Zatrzymałam pojawianie się raz jednego, raz drugiego obrazu podczas przypominania. Wymagałam interferencji, która przesłania, ale nie zasłania, która słabnie lub nasila się proporcjonalnie do uwagi, jaką jej poświęcimy i która wpłynąć może na odbiór obrazu, na który się nakłada.

---

158 P. Szubert, *Picasso i Kubiści*, w: „Sztuka Świata”, t. 9, wydaw. Arkady, Warszawa 1996, s.77-88.



Rys. 18. *Pomnit*, malarstwo olejne, 100x80 cm, 2018 | *Monstera*, witraż, 101x47 cm, 2019

#### 4.3.8. wpływ pozawzrokowej modalności na pamięć obrazową, na przykładzie cyklu *Tolić*

Zdarzało się, że przywołana w umyśle postać, jawiła się formie, której nie mogłam wyjaśnić żadnym z poniższych powodów: a) zanikaniem, wywołanym zbyt krótkim czasem, b) aktualizowaniem danych, c) brakiem dostępu do nich, d) interferencją dwóch powiązanych ze sobą wspomnień. Ostatnim aspektem wpływającym na sposób ukazywania *Portretów Pamięci* będzie wpływ pozawzrokowej modalności na pamięć obrazową, konkretniej wpływ modalności dotykowej i motorycznej. Zespolecie rzeczywistego zdarzenia oraz wyobraźni dopowiadającej elementy raczej odczuwane niż postrzegane - reprezentuje cykl *Tolić*.

„Tolić”, jak i „tulić”<sup>159</sup> znaczy obejmować, przygarniać, chronić zasłaniając. Podczas powitalnego bądź pożegnalnego uścisku z matką, w mojej wyobraźni pojawiały się obrazy powiązane z dotykiem. Podczas uścisku widziałam swą rękę, która otula ramię matki. Ale tę dłoń zaciśniętą na ramieniu „widziałam” również od wewnątrz - „widziałam” wewnętrzną stronę dłoni jak gdyby ciało matki było ze szkła. Podczas trzymania w uścisku siostry, pod dłonią czułam ma-

159 A. Krasnowolski, W. Niedźwiedzki, Słownik Staropolski, *Tolić*, wydaw. M. Arcta, Warszawa 1920, s.637.

teriał jej bluzki i wyobrażałam sobie jej całościowy krój. Te wykreowane przez moją pamięć wyobrażenia twórcze, bywały włączane do umysłowych reprezentacji tych spotkań. „Widzianą” w umyśle zewnętrzną scenę spotkania wzbogaciły widoki jej wewnętrznych ujęć. Elementy ukazane w sposób z zasady uniemożliwiający im bycie postrzeganym były reprezentacją wiedzy o całym obiekcie (postaci/ciele).

Pozawzrokowe wpływy przyczyniające się do zniekształceń w przypominaniu przeszłych obrazów są dowodem tego, że *reprezentacje pamięciowe powstają w efekcie złożonych procesów przetwarzania informacji podczas percepcji i kodowania*<sup>160</sup>. Powyższy aspekt potwierdza, jak trudnym zadaniem była próba wydzielenia czysto wizualnych aspektów przypominanych scen w celu ich namalowania.

---

160 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.328-329.

## 5. podsumowanie

Celem powyższej dysertacji doktorskiej było przybliżenie problematyki związanej z wizualnym aspektem przypominanych wizerunków bliskich mi osób (umysłowych obrazów) oraz rozróżnienie nowej kategorii portretu. Uznałam, że bycie malarzem predestynuje mnie do zajęcia się tym tematem w kontekście obrazu. Zakresem zainteresowań objęłam pamięć autobiograficzną, ponieważ jak pisał David Rubin, jest ona *szczególnie bogata w dane obrazowe*<sup>161</sup>. Spośród zachowanych wspomnień, wybrałam pamięć obrazową najbliższych mi osób jako temat realizacji artystycznych. Problem polegał na tym, że fenomenologii nie da się zaobserwować publicznie, a co za tym idzie, nie jest dobrym punktem wyjścia do badań naukowych.

Aby zrealizować moje zamierzenie, dokonałam analizy obszarów wiedzy niezbędnych do zrozumienia tematu z zakresu psychologii poznawczej oraz neuronauki, w tym badań stosowanych i eksperymentalnych, neurologicznych oraz badań obrazowania mózgu. Dokonałam analizy danych opisowych, zarówno badań behawioralnych, jak i wyników badań z przeprowadzonej przeze mnie ankiety. Wykorzystałam podejście racjonalistyczne, by logicznie wydedukować najbardziej prawdopodobny opis reprezentacji obrazowych u ludzi.

Dzisiejsze rozumienie pamięci odległe jest od traktowania jej jako *przechowywalni zdarzeń przeszłości, niezmiennego archiwum, do którego możemy zaglądać i odwoływać się i z którego możemy wyjmować zakonserwowane dane dotyczące przeszłości*<sup>162</sup>. Ludzka pamięć nie jest urządzeniem kopiującym. Odległa jest od fotograficznego zatrzymywania kadrów. Ma skłonność do zniekształceń i niedokładności<sup>163</sup>. Powracając do zapamiętanych epizodów z życia, poddajemy je ciągłemu odświeżaniu, a zarazem możliwemu przekształcaniu, bo *każde wydobywanie z pamięci jest okazją do modyfikacji wspomnienia*<sup>164</sup>. Jak wnioskował brytyjski psycholog Frederic Bartlett, prowadzący badania nad myśleniem i pamięcią: *dokładność reprodukcji, w sensie dosłownym, jest rzadkim wyjątkiem, a nie regułą*<sup>165</sup>. Nadto nasza pamięć autobiograficzna jest osadzona w kontekście emocjonalnym, społeczno-kulturowym i historycznym<sup>166</sup>. Jak zatem, w tak nieidealnych warunkach „wyglądają” zapamiętane obrazy?

Wyniki badań, na które się powołuję, dostarczają dowodów na to, że wiele obszarów mózgu funkcjonuje podobnie zarówno podczas obrazowania, jak i percepcji<sup>167</sup>. Zatem można wnioskować, że obrazy umysłowe i postrzegane bodźce mogą być przedstawiane w podobny

---

161 D. C. Rubin, *Remembering our past*, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1996, s.1-15, cyt. za: T. Maruszewski, dz.cyt., s.214.

162 S. Wróbel, *Wprowadzenie: Reprezentacje w świecie fizycznym, biologicznym i mentalnym*, w: R. Pilat, M. Walczak, S. Wróbel (red.), „Formy reprezentacji umysłowych”, wydaw. Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2006, s.18.

163 M. Jagodzińska, dz.cyt., s.251-257.

164 Tamże, s.288.

165 F. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1995, s.93.

166 C. R. Barclay, *Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves*, w: D. C. Rubin, „Remembering Our Past, Studies in Autobiographical Memory”, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1995, s.94-125, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527913.004> [dostęp: 2022-09-09].

167 G. Borst, S. M. Kosslyn, dz. cyt.

sposób. Jednak „podobny”, nie oznacza taki sam. Po analizie wszystkich przedstawionych źródeł wnioskuję, że *portrety pamięci* charakteryzuje analogowy charakter i odpowiedniość reprezentacji w stosunku do obiektu. Umysłowe portrety wydają się zawierać informacje o rzeczywistych zakresach przestrzennych i odległościach metrycznych. Wyobrażane postaci mają pewną wielkość i położenie w przestrzeni oraz przyjmują pewną pozycję. Nadto, zawierają te same informacje sensoryczne, co postrzegane obiekty, takie jak: kształt, orientacja, tekstura i luminancja. Z uwagi na to, że dobrowolne wyobrażenia działają na ogół jak słabe lub niskoenergetyczne bodźce wzrokowe<sup>168</sup>, dominują w nich barwy stonowane, o niższym nasyceniu, zaś barwy o większym nasyceniu przeznaczone są dla fragmentów, które wyraźniej zachowały się w naszej pamięci. Wyższa skala nasycenia, ale także lepsza ostrość obrazu, cechować będzie te elementy ciała przypominanego portretu, które są dla niej charakterystyczne, takie jak: fryzura, twarz, ułożenie rąk. Z reguły, najlepszą ostrość mają obszary centralne, co skutkuje stratą ostrości elementów peryferyjnych. Podczas przywołań konkretnego portretu, postać jawi się na jasnym, nieokreślonym tle. Przypominana postać może być „ogłędana” z własnej, pierwszoosobowej perspektywy lub z pozycji widza, a także może ulec zmianie w czasie jednego przywołania, co będzie miało bezpośrednie przełożenie na linie horyzontu *portretów pamięci*. Rezultatem mniejszej dokładności i mniejszej wyrazistości przywoływanego w umyśle portretu, może być niepełny, pozbawiony mniejszych, bądź większych fragmentów obraz.

Na „wizualny” aspekt przypominanego portretu, wpływ mają elementy pozaobrazowe, takie jak wiedza lub emocje. Naładowani bolesnymi, negatywnymi emocjami, przywołujemy inne obrazy, niż gdy jesteśmy w radosnym nastroju. Przypominane wówczas postacie mają nieprzyjemny lub smutny wyraz twarzy, zamkniętą postawę i umiejscowione są na ciemniejszym, mroczniejszym tle. Z drugiej strony, emocjonalnie istotne bodźce kodujemy w bardziej szczegółowy sposób, co umożliwi tworzenie wyraźniejszych obrazów mentalnych<sup>169</sup>.

Na obrazową formę przypominanego portretu, wpływa także zmienność i niestałość obrazu. Przywołany z pamięci długotrwałej obraz umysłowy musi być aktywnie podtrzymywany w roboczej części pamięci - w pamięci krótkotrwałej. Jednak przywołane wspomnienie *wygasa stopniowo, podobnie jak powidok w systemie wzrokowym*<sup>170</sup>. Obrazy umysłowe mają jeszcze jedną wspólną cechę ze zjawiskami optycznymi, jakimi są powidoki - obserwator nie może podzielić się z innymi, bezpośrednim i konkretnym „spojrzeniem” na zjawisko. Próba ich uchwycenia polega na „zatrzymaniu” fenomenologicznego zjawiska, przy ograniczonym czasie jego „podglądu”. Realizm, z jakim zmagał się Strzemiński w cyklu *Powidoki*, nie polegał na naśladownictwie form świata zewnętrznego, ale przede wszystkim był *realizmem widzenia*<sup>171</sup>. Mój realizm polegał na ukazywaniu zapamiętanego portretu, w sposób jak najbardziej zbliżony do umysłowej reprezentacji jego spostrzeżenia.

---

168 S. Chang, D. E. Lewis, J. Pearson, dz. cyt.

169 B. Nanay, *Mental imagery*, w: E. N. Zalta (red.), „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, Stanford University, 2021, <https://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery> [dostęp: 2022-05-05].

170 M. Jagodzińska, dz. cyt., s.218.

171 L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i Teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, wydaw. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001, s.55-56.

Pracę artystyczną nad cyklem wykonałam w oparciu o specjalistyczną literaturę przedmiotu z zakresu funkcjonowania pamięci i obrazów umysłowych. Wyniki badań narzucały sposoby obrazowania i zagospodarowania płaszczyzny. Wybrane środki stylistyczne oraz techniki służyły jak najwierniejszemu oddaniu „wizualnej” formy umysłowego portretu. Wyniki badań dyktowały potrzebę poszukiwania nowych form wyrazu w realizacjach *Portretów Pamięci*, jednocześnie doprowadziły mnie do wykreowania odrębnych cech nowego typu portretu. Stworzyłam portret, który zarówno naśladuje, podrabia, jak i wydobywa na zewnątrz, wyjawia<sup>172</sup>. Stworzyłam portret, w którym portretuje się pamięć o portretowanym, czyli *portret pamięci*.

---

172 Stefano Zuffi i in., *Historia Portretu, Przez sztukę do wieczności*. Wydaw. Arkady, Warszawa 2001, s.7.

## Bibliografia

1. Alberini C. M., LeDoux J. E., *Memory reconsolidation*, *Current Biology*, t. 23, nr 17, 2013, <https://doi.org/10.1016/j.cub.2013.06.046> [dostęp: 2022-10-10].
2. Anadol Refik Studio, *Melting Memories*. <https://refikanadol.com/works/melting-memories/> [dostęp: 2022-10-16].
3. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Psychologia twórczego oka, przeł. Mach J., wydaw. Oficyna, Łódź 2019.
4. Barclay C. R., *Autobiographical remembering: Narrative constraints on objectified selves*, w: D. C. Rubin, „Remembering Our Past, *Studies in Autobiographical Memory*”, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1995 <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527913.004> [dostęp: 2022-09-09].
5. Bartlett F., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1995, s.63-94.
6. Beahrs J., *Spontaneous Hypnosis in the Forensic Context*, w: „Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law Online”, 1989, [https://www.academia.edu/47516437/Spontaneous\\_Hypnosis\\_in\\_the\\_Forensic\\_Context](https://www.academia.edu/47516437/Spontaneous_Hypnosis_in_the_Forensic_Context) [dostęp: 2022-09-09].
7. Berger J., *Sposoby widzenia*, przeł. Bryl M., Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
8. Bergson, *Materia i pamięć, O stosunku ciała do ducha*, przeł. Filewicz W., wydaw. Vis-a-vis Etiuda, Kraków 2021.
9. Borst G., Kosslyn S. M., *Visual mental imagery and visual perception: structural equivalence revealed by scanning processes*, w: „Memory & Cognition”, t. 36, nr 4, 2008 <http://dx.doi.org/10.3758/MC.36.4.849> [dostęp: 2022-05-05].
10. Bouyeure A., Noulhiane M., *Memory: Normative development of memory systems*, w: „Handbook of Clinical Neurology”, t. 173, wydaw. Elsevier B.V, 2020 [https://www.academia.edu/45458510/Normative\\_development\\_of\\_memory\\_systems](https://www.academia.edu/45458510/Normative_development_of_memory_systems) [dostęp: 2022-03-13].
11. Bower G. H., *Mood Memory*, w: „American Psychologist”, t. 36, nr 2, 1981 <https://doi.org/10.1037/0003-066X.36.2.129> [dostęp: 2022-02-20].
12. Bradley R. J., Moulin C., Kvavilashvili L., *Involuntary autobiographical memories*, w: „The British Psychological Society”, t. 26, nr 3, 2013 <https://www.bps.org.uk/psychologist/involuntary-autobiographical-memories> [dostęp: 2022-05-05].
13. Brewin C. R., Gregory J. D., M. Lipton, Burgess N., *Intrusive Images in Psychological Disorders: Characteristics, Neural Mechanisms, and Treatment Implications*, w: „Psychological Review”, t. 117, nr 1, 2010 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2834572/#c116> [dostęp 2022-05-05].
14. De Brigard F., *Memory and Imagination*, w: Berneckera S., Michaelian K. (red.), „The Routledge Handbook of Philosophy of Memory”, Londyn 2017.



15. Brogowski L., *Powidoki i po... Unizm i Teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, wydaw. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001.
16. Brożek B., *Myślenie, Podręcznik użytkownika*, wydaw. Copernikus Center Press, Kraków 2019.
17. Brückner A., *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*, wydaw. Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1927.
18. Buehler R., Ross M., *Creative remembering*, w: U. Neisser, R. Fivush, „The remembering self: Construction and accuracy in the self-narrative”, wydaw: Cambridge University Press, Cambridge 1994 <https://doi.org/10.1017/CBO9780511752858.013> [dostęp: 2022-04-04].
19. Campbell A., *The Designer's Lexicon*. Chronicle Books, San Francisco, 2000, cyt. za: <https://en.wikipedia.org/wiki/Halftone> [dostęp: 2022-05-22].
20. Chang S., Lewis D. E., Pearson J., *The functional effects of color perception and color imagery*, w: „Journal of Vision”, t. 13, nr 4, 2013, <https://doi.org/10.1167/13.10.4> [dostęp 2022-10-10].
21. Chlewiński Z. i in., *Leksykon Omegi, Psychologia pamięci*, wydaw. Wiedza Powszechna, Warszawa 1997.
22. Christopher T., *Autostereogram*, w: „Scholarpedia”, t. 9, nr 4, 2014, <http://www.scholarpedia.org/article/Autostereogram> [dostęp: 2022-05-22].
23. Elkins G. R. i in. *Advancing research and practice: The revised APA Division 30 definition of hypnosis*, w: „International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis”, t. 63, 2014, <https://doi.org/10.1080/00207144.2014.961870> [dostęp 2022-02-14].
24. Farah M. J., *Is visual imagery really visual? Overlooked evidence from neuropsychology*, w: „Psychological Review”, t. 95, nr 3, 1988 <https://doi.org/10.1037/0033-295X.95.3.307> [dostęp: 2022-04-22].
25. Finke R. A., *Principles of Mental Imagery*, The MIT Press, Cambridge 1993.
26. Fredrickson B. L., Huebner D. M., *Gender differences in memory perspectives: Evidence for self-objectification in women*, w: „Sex Roles”, t. 41, nr 5-6, 1999.
27. Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, Wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2005.
28. Galton F., *Statistics of mental Imagery*, w: „Mind: A Quarterly Review of Psychology and Philosophy”, nr 19, 1880 <https://doi.org/10.1093/mind/os-V.19.301> [dostęp: 2022-10-10].
29. Henkel L. A., *Point-and-Shoot Memories: The Influence of Taking Photos on Memory for a Museum Tour*, w: „Psychological Science”, t. 25, nr 2, 2014 <https://doi.org/10.1177/0956797613504438> [dostęp 2022-10-10].
30. Hewson A., Szpola Z., *Stephen Wiltshire biography*, Londyn, <https://www.stephenwiltshire.co.uk/biography> [dostęp: 2022-04-04].
31. Hinton G., *Some Demonstrations of the Effects of Structural Descriptions in Mental Imagery*, w: „Cognitive Science”, t. 3, nr 3, 1979 [https://doi.org/10.1207/s15516709cog0303\\_3](https://doi.org/10.1207/s15516709cog0303_3) [dostęp: 2022-04-22].

32. Jagodzińska M., *Obraz w procesach poznania i uczenia się: specyfika informacyjna, operacyjna i mnemiczna*, 1991, cyt. za: Jagodzińska M., *Psychologia pamięci, Badania, Teorie, Zastosowania*, wydaw. Helion, Gliwice 2008, s.218.
33. Jagodzińska M., *Psychologia pamięci, Badania, Teorie, Zastosowania*, wydaw. Helion, Gliwice 2008.
34. Jakimowicz I., *Witkacy, Chwistek, Strzeмиński*. Wydaw. Arkady, Warszawa 1978.
35. Kanwisher N., O'Craven K. M., *Mental Imagery of Faces and Places Activates Corresponding Stimulus-Specific Brain Regions*, w: „Journal of Cognitive Neuroscience”, t. 12, nr 6, 2000 <https://web.mit.edu/bcs/nklab/media/pdfs/OCravenKanwisherJOCN00.pdf> [dostęp: 2022-02-02].
36. Keogh R., Pearson J., *The blind mind: No sensory visual imagery in aphantasia*, w: „Cortex”, t. 105, s.53-60, 2018 <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2017.10.012> [dostęp: 2022-10-10].
37. Kind A., *Imaginative Vividness*, w: „Journal of the American Philosophical Association”, t. 3, 2017 <https://doi.org/10.1017/apa.2017.10> [dostęp: 2022-06-06].
38. Kosslyn S. M., Pearson J. i in., *Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications*, w: „Trends in Cognitive Sciences”, t. 19, nr 10, 2015 <https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.08.003> [dostęp: 2022-07-01].
39. Kosslyn S., Reiser B. J., Ball B. J., *Visual Images Preserve Metric Spatial Information: Evidence from Studies of Image Scanning*, w: „Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance” tom. 4, nr 1, 1978 <https://doi.org/10.1037/0096-1523.4.1.47> [dostęp 2022-04-22].
40. Kossut M., *Neuroplastyczność – podstawowe mechanizmy*, w: „Neuropsychiatria i Neuropsychologia”, t. 14, nr 1–2, 2019 <https://doi.org/10.5114/nan.2019.87727> [dostęp: 2022-10-10].
41. Kourken M., Sutton J., *Memory*, w: Zalta E. (red.), „The Stanford Encyclopedia of Philosophy”, 2017, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/memory/> [dostęp: 2022-10-10].
42. Krasnowolski A., Niedźwiedzki W., *Słownik Staropolski, Tolić*, wydaw. M. Arcta, Warszawa 1920.
43. Kubalska-Sulkiewicz K. (red.), *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, wydaw. Naukowe PWN, Warszawa 2007.
44. Lewis C., Short C., *A new Latin Dictionary*, wydaw. At The Clarendon Press, Oxford 1891, s.1561.
45. Lindsay H., Norman D. A., *Procesy przetwarzania informacji u człowieka*, wydaw. Naukowe PWN, Warszawa, 1991.
46. Lynn S. J. i in., *Grounding Hypnosis in Science: The “New” APA Division30 Definition of Hypnosis as a Step Backward*, w: „American Journal of Clinical Hypnosis”, nr 57, 2015 <https://doi.org/10.1080/00029157.2015.1011472> [dostęp 2022-02-14].
47. Mace J. H., *Involuntary memory: Concept and theory*, w: J. H. Mace (red.), „*Involuntary memory*”. 2007 <https://doi.org/10.1002/9780470774069.ch1> [dostęp 2022-10-10].
48. Marecka Małgorzata, Witośławska Irena, *Techniki zdobienia szkła - Sitodruk pośredni (kalkomania)*, w: „Świat Szkła”, nr 5, 2005 <https://www.swiat-szkla.pl/component/content/article/1951> [dostęp: 2021-10-10].

49. Marecka M., Witosławska I., *Techniki Zdobienia Szkła. Sitodruk Bezpośredni*, w: „Świat Szkła”, nr 7-8, 2005 <https://www.swiat-szkla.pl/aktualnoci/133-wydanie-7-8-2005/1912-techniki-zdobienia-szkla-sitodruk-bezposredni.html> [dostęp: 2021-02-22].
50. Maruszewski T., *Psychologia poznawcza*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2001.
51. Maruszewski T., Ścigała E., *Emocje, aleksytymia, poznanie*, wydaw. Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
52. Nanay B., *Mental imagery*, w: Zalta E. N. (red.), „Stanford Encyclopedia of Philosophy”, Stanford University, 2021, <https://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery> [dostęp: 2022-05-05].
53. Nowotny W., *Zdobienie szkła*, Arkady, Warszawa 1964.
54. Nairne J. S., Neath I., *Sensory and working memory*, w: I. Weiner (red.), „Handbook of Psychology: Experimental Psychology”, t. 4, Wydaw. John Wiley & Sons, 2013.
55. Neisser U., G. Nigro, *Point Of View In Personal Memories*, w: „Cognitive Psychology”, t. 15, nr 4, 1983.
56. Nęcka E. i in., *Psychologia poznawcza*, wydaw. Naukowe PWN SA, Warszawa 2020.
57. Niedźwieńska A., *Pamięć Autobiograficzna*, w: Gałdowa A. (red.), „Tożsamość Człowieka”, Wydaw. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
58. Pearson J., *Ludzka wyobraźnia: obrazy umysłowe i afantazja*, 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=TpDuXNLW\\_Cc&t=797s&ab\\_channel=Copernicus](https://www.youtube.com/watch?v=TpDuXNLW_Cc&t=797s&ab_channel=Copernicus) [dostęp: 2022-10-10].
59. Pearson J., Radmaker R., Tong F., *Evaluating the Mind's Eye: The Metacognition of Visual Imagery*, w: Psychological Science, t. 22, nr 12 <https://doi.org/10.1177/0956797611417134> [dostęp: 2022-10-10].
60. Pinker S., *Oko wyobraźni*, w: Pinker S., „Jak działa umysł”, przeł. Koraszewska M., wydaw. Książka i Wiedza, Warszawa 1997.
61. Reber A. S., Reber E. S., *Słownik Psychologii*, wydaw. Naukowe Scholar, Warszawa 2000.
62. Rice H. J., Rubin D. C., *I Can See It Both Ways: First- And Third-person Visual Perspectives At Retrieval*, w: „Consciousness and Cognition”, t. 18, nr 4, 2009 <https://doi.org/10.1016/j.concog.2009.07.004> [Dotę: 2022-04-22].
63. Ricoeur P., *Pamięć, Historia, Zapomnienie*, przeł. Margański J., wydaw. Universitas, Kraków 2012.
64. Rubin D. C., *Introduction*, w: Rubin D. C. (red.) „Remembering Our Past: Studies in Autobiographical Memory”, wydaw. Cambridge University Press, Cambridge 1996.
65. Rubin D.C., Talarico J. M., *Confidence, not consistency, characterizes flashbulb memories*, w: „Psychological Science”, 2003, [https://www.academia.edu/314498/confidence\\_not\\_consistency\\_characterizes\\_flashbulb\\_memories](https://www.academia.edu/314498/confidence_not_consistency_characterizes_flashbulb_memories) [dostęp: 2022-02-02].
66. Sartre J. P., *Wyobrażenie, Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, wydaw. Aletheia, Warszawa 2012.

67. Schwitzgebel E., *How Well Do We Know Our Own Conscious Experience? The Case of Visual Imagery*, w: „Journal of Consciousness Studies”, t. 9, nr 5-6, 2002 <http://www.faculty.u-cr.edu/~eschwitz/SchwitzPapers/Imagery.pdf> [dostęp: 2022-04-04].
68. Shaw J., *Oszustwa pamięci*, wydaw. Amber, Warszawa 2018.
69. Sontag S., *O fotografii*, przeł. Magala S., wydaw. Karakter, Kraków 2009.
70. Sternberg R. J., *Psychologia poznawcza*, wydaw. WSiP, Warszawa 2001.
71. Szubert P., *Picasso i Kubiści*, w: „Sztuka Świata”, t. 9, wydaw. Arkady, Warszawa 1996.
72. Tarsa M., *Czas – pamięć – fotografia próba fenomenologicznej refleksji nad fotografią*, w: „Estetyka i krytyka” t. 7/8, 2005 [https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072853/eik\\_7-8\\_12.pdf/1eabefd7-e5b5-4a10-9862-b036f09725ca](https://pjaesthetics.uj.edu.pl/documents/138618288/139072853/eik_7-8_12.pdf/1eabefd7-e5b5-4a10-9862-b036f09725ca) [dostęp: 2022-02-02].
73. Tikkanen A., *Stereoskopia*, w: „Encyclopædia Britannica”, 2013, <https://www.britannica.com/technology/stereoscopy> [dostęp: 2022-05-22].
74. Tversky B., *Distortions in Memory for Maps*, w: „Cognitive Psychology”, t. 13, 1981.
75. Tulving E., *Episodic and semantic memory*, w: Tulving E., W. Donaldson, „Organization of memory”, wydaw. Academic Press, 1972.
76. Warzywoda W., *Przedruk anastatyczny*, 2002, <https://witoldwarzywoda.eu/dydaktyka/przedruk.htm> [dostęp: 2022-05-05].
77. West S., *What Is a Portrait?*, w: West S., „Portraiture, Oxford History of Art”, wydaw. Oxford University Press, Oxford 2004.
78. Winter I., *What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East*, w: „Proceedings of the American Philosophical Society”, t. 153, nr 3, 2009.
79. Wróbel S., *Wprowadzenie: Reprezentacje w świecie fizycznym, biologicznym i mentalnym*, w: Pilat R., Walczak M., Wróbel S. (red.), „Formy reprezentacji umysłowych”, wydaw. Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2006.
80. Ziółkowska A. M., *Czy wspomnienia fleszowe są szczególnym rodzajem pamięci autobiograficznej?*, w: „Przegląd psychologiczny”, t. 49, nr 2, 2006 [https://www.kul.pl/files/714/nowy\\_folder/PP\\_2.49.2006\\_art.3.pdf](https://www.kul.pl/files/714/nowy_folder/PP_2.49.2006_art.3.pdf) [dostęp: 2022-02-02].
81. Zuffi S. i in., *Historia Portretu, Przez sztukę do wieczności*. Wydaw. Arkady, Warszawa 2001.