

Aleksandra Jasielska

Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (144), 205-221

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Aleksandra JASIELSKA

Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki

Wstęp

W świetle współczesnych studiów, zarówno w dziedzinie sztuki, literaturoznawstwa, jak i psychologii, stwierdzenie, że istnieje związek między przeżyciami emocjonalnymi i dziełem sztuki jest truizmem. Lakonicznie ujętą zależność „sztuka – emocja” analizuje się pod kątem emocji twórcy, emocji odbiorcy oraz reprezentacji emocji w dziełach sztuki¹. Emocje artysty ujmowane są w kontekście założenia, że funkcją sztuki jest wyrażanie emocji, a akt tworzenia uznaje się za dostępny twórcy sposób ekspresji emocji². Z drugiej jednak strony za naiwną uznaje się koncepcję zakładającą, że stworzony przez malarza obraz wzbudzi u oglądającego te same emocje, które towarzyszą jego powstawaniu³. Z kolei taksonomia emocji

-
- ¹ A. Jasielska *Ekspresja emocji w dziełach sztuki oraz emocjonalna impresja odbiorcy w perspektywie psychologicznej*, w: *Emocja – subiektywne doświadczenie czy zdarzenie interpersonalne?*, red. K. Kaliszewska, O. Sakson-Obada, M. Zielona-Jenek, J. Zinzuk, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2004.
 - ² R.P. Jolley, G.V. Thomas *The development of sensitivity to metaphorical expression of moods in abstract art*, „Educational Psychology” 1994 nr 14, s. 437-450; C.H. Espinel *Depression, physical illness, and the faces of Rembrandt*, „Lancet” 1999 nr 354, s. 262-263; J.U. Postma *Did Rembrandt suffer from depressive periods? A photo-analytic study of his self-portraits*, „European Journal of Psychiatry” 1993 nr 7/3, s. 180-184; J.J. Schildkraut, A.Otero *Depression and the spiritual in modern art: homage to Miró*, John Wiley, New York 1996.
 - ³ E.H. Gombrich *Obraz wizualny*, w: *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 312-338.

odbiorcy obejmuje trzy niezależne klasy przeżyć. Pierwsza kategoria wiąże się z traktowaniem sztuki jako medium realizującego wartość piękną i budzącego doznania estetyczne⁴. Z perspektywy funkcjonalistycznej wyrasta myślenie o sztuce jako o medium sprzyjającym realizacji wartości wyższych. Zgodnie z tym ujęciem obcowanie z dziełem „artystycznym” sprzyja „autopsychoterapii”⁵ przez katartyczne, ponowne doświadczanie (re-experiencing) emocji, która została stłumiona bądź wyparta⁶. Trzeci rodzaj emocji wynika z uznawania sztuki za instrument propagowania wartości pozaestetycznych i obejmuje emocje, które powstają równoległe z procesem zrozumienia treści dzieła⁷. Wnikliwego opisu emocji pojawiających się u odbiorcy w konsekwencji kontaktu z dziełem sztuki dostarczają prace interdyscyplinarne, np. z zakresu literaturoznawstwa i psychologii⁸. Rodzaj emocji widza zależy od jego wkładu do danego dzieła z własnego doświadczenia osobistego⁹ i od „dystansu estetycznego”, czyli relacji, jaka powstanie między odbiorcą i bohaterem dzieła¹⁰. Istnieją dwie drogi wzbudzania emocji u odbiorcy zależne od tego, czy pozostaje on na zewnątrz dzieła, czy „wnika” w świat przedstawiony. W sytuacji, kiedy odbiorca pozostaje na zewnątrz świata przedstawionego, emocje powstają na drodze konfrontacji odbiorcy z danym dziełem. Są to: przyjemność, satysfakcja, ciekawość czy zaskoczenie (por. reakcje odbiorcy na wytwór twórczy¹¹).

⁴ G.C. Cupchik *Emotion in aesthetics: Reactive and reflective models*, „Poetics” 1994 nr 23, s. 177-188; J. Fizer *Psychologizm i psychoestetyka*, PWN, Warszawa 1991; R. Ingarden *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966; M. Gołaszewska *Uroki smutku. Szkic z pogranicza estetyki i filozofii człowieka*, Wydawnictwo PAN, Kraków 1992.

⁵ B.A. McClure, E. Merrill i T.R. Russo *Seeing clients with an artist's eye: perceptual simulation exercise*, „Simulation and Gaming” 1994 nr 25/1, s. 51-60; M. Szyszkowska *Sztuka i jej znaczenie dla zdrowia psychicznego*, w: *Zdrowie psychiczne*, red. K. Dąbrowski, PWN, Warszawa 1985, s. 395-422.

⁶ T.J. Scheff *Catharsis in healing, ritual and drama*, University of California Press, Berkeley and CA 1979.

⁷ L. Brogowski *Sztuka i człowiek. Sztuka jako praca nad sobą*, WSiP, Warszawa 1998; K. Olbrycht *Wzory zachowań wobec sztuki a sytuacje, w jakich realizuje się kontakt ze sztuką*, w: *Podstawy teoretyczne badań nad odbiorem sztuki*, red. K. Olbrycht, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1982, s. 62-86. R. Wittkower *Interpretacja symboli wizualnych*, w: *Symbolie i symbolika*, s. 339-356.

⁸ G.C. Cupchik, K. Oatley, P. Vorderer *Emotional effects of reading excerpts from short stories by James Joyce*, „Poetics” 1998 nr 25, s. 363-377; K. Dijkstra, R.A. Zwaan, A.C. Graesser, J.P. Magliano *Character and reader emotions in literary texts*, „Poetics” 1994 nr 23, s. 139-157; K. Oatley *A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative*, „Poetics” 1994 nr 23, s. 53-74.

⁹ E.H. Gombrich *Obraz wizualny*.

¹⁰ G.C. Cupchik, K. Oatley, P. Vorderer *Emotional effects of reading...*

¹¹ E. Nęcka *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk 2001, s. 33.

Natomiast obecność jednostki wewnątrz świata przedstawionego warunkuje pojawienie się emocji w konsekwencji takich procesów jak: współodczuwanie¹², wspomnienie emocji¹³ oraz identyfikacja emocjonalna. Emocje powstające w efekcie skrócenia „dystansu estetycznego” są wywoływane za sprawą tematu dzieła lub przygody bohatera.

W psychologii emocji dzieła sztuki jednoznacznie klasyfikuje się jako symboliczną reprezentację emocji¹⁴. Zgodnie z tym ujęciem dzieło sztuki, podobnie jak słowo, denotuje znaczenie emocjonalne, ale nie musi spełniać zasad arbitralności językowej. Dzieło zatem, będąc abstrakcyjną reprezentacją emocji, jest wypowiedzią drugiego stopnia, bazującą na systemie prymarnym. Oznacza to, że znaki użyte w tej reprezentacji nawiązują, na drodze procesu desymbolizacji¹⁵, do reprezentacji w kodzie doświadczeniowym. Do takiego sposobu rozumienia związku „emocja – sztuka” nawiązuje niniejsze opracowanie, którego nadrzędnym celem jest odnalezienie współczesnych psychologicznych modeli emocji w dziełach sztuki. Dla zilustrowania tej zależności posłużę się pracami angielskiego artysty Damiena Hirsta. Dokonując wyboru artysty, kierowałam się przekonaniem, że realizacje Hirsta są komplementarne wobec zjawisk obecnych we współczesnej psychologii. Jego dzieła nawiązują między innymi do wyłaniającej się aktualnie ponowoczesnej tożsamości¹⁶ czy terapii prowokatywnej¹⁷. Pierwsze zagadnienie dotyczy obserwowanej w konstytucji Ja oscylacji między narcystyczną koncentracją na sobie, której towarzyszą intensywne wahania nastroju od euforycznego samouwielbienia po drenujące poczucie niższości, a osobowością pogranicza (*borderline*), w której dominuje dysregulacja emocjonalna połączona z impulsywnością, lękiem i odczuwaniem złości. Z kolei nurt terapii prowokatywnej polega na takiej pracy z klientem, która wykorzystuje przewrotne techniki interwencji psychoterapeutycznej, takie jak absurd, ironia czy szyderstwo, by doprowadzić do zmian w jego spetryfikowanych i nieproduktywnych, zarówno antyspołecznych, jak i autodestrukcyjnych postawach i zachowaniach. Ponadto prace Hirsta są bar-

¹² E.S. Tan *Film induced affect as a witness emotion*, „Poetics” 1994 nr 23, s. 7-32.

¹³ T.J. Scheff *Catharsis in healing, ritual and drama*.

¹⁴ R. Buck *Social and emotional functions in facial expression and communication: the readout hypothesis*, „Biological Psychology” 1994 nr 38, s. 95-115; J. Reykowski *Eksperymentalna psychologia emocji*, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa 1969, s. 115.

¹⁵ T. Maruszewski, E. Ścigała *Emocje – aleksytymia – poznanie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 78.

¹⁶ K. Drat-Ruszczak *Narcyzm i borderline: zaburzenia osobowości czy ponowoczesna tożsamość?*, Wystąpienie na I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Zaburzenia osobowości – uwarunkowania i mechanizmy”, Poznań 14 czerwca 2013 roku.

¹⁷ F. Farrelly, J. Brandsma *Terapia prowokatywna*, Wydawnictwo METAamorfoza, Wrocław, 2004.

dzo kontrowersyjne, przez co wywołują niezwykle intensywne, sprzeczne i ambiwalentne, tzw. „słodko-gorzkie” emocje (*bittersweet emotions*¹⁸). Tak bogaty repertuar doznań afektywnych towarzyszących odbiorowi rzeźb czy instalacji artysty pozwala uchwycić obecność i działanie emocji o różnym statusie psychologicznym. Wszystkie cztery dzieła dobrano tak, by jak najadekwatniej ilustrowały założenia poszczególnych modeli emocji i stanowiły pretekst do ich pojawienia się u potencjalnego widza. W żaden jednak sposób tak specyficzne przywołanie poszczególnych dzieł nie aspiruje do analizy ich wartości artystycznych, a wręcz przeciwnie – interpretację uprawianą na gruncie krytyki artystycznej wykorzystuje w sposób odpryskowy.

Teorie emocji i ich egzemplifikacja w sztuce

Aktualnie na gruncie psychologii przedmiotem studiów są cztery modelowe ujęcia emocji¹⁹: model emocji podstawowych, model oceny poznawczej, model konstrukcji psychicznej i model konstrukcji społeczno-kulturowej. Zaproponowany konceptualny podział jest umowny i opiera się na różnicach w zakresie konstytucji emocji. Zasadniczymi wymiarami porządkującymi myślenie i zaproponowaną taksonomię są – biologia *vs* kultura oraz indywidualizm *vs* kolektywizm. Odniesienie emocji reprezentowanych w dziełach sztuki do tych czterech modeli nie jest propozycją, która powstała w próżni studiów nad recepcją dzieł sztuki czy innych symbolicznych wytworów człowieka. Zbliżony charakter ma np. analiza utworów literackich i dzieł malarskich, w której wyróżnia się trzy poziomy reprezentacji emocji. Tam także zasadą organizującą jest kontinuum od biologicznie zaprogramowanych wzorców ekspresji emocji po wypracowane kulturowo, ograniczone konwencją społeczną, zunifikowane incydentalne przeżycia emocjonalne²⁰.

Reprezentacja w modelu emocji podstawowych

Model emocji podstawowych (*basic emotion model*)²¹ zakłada, że określenia „złość”, „smutek”, „strach” itp. oznaczają unikalny mechanizm, który powstaje

18 C. Magai *Long-lived emotions. A life course perspective on emotional development*, w: *The handbook of emotion*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, L.F. Barrett, Guilford, New York 2008, s. 376-392.

19 M. Gendron, L. Feldman Barrett *Reconstructing the past: A century of ideas about emotion in psychology*, „*Emotion Review*” 2009 nr 1/4, s. 316-339; J.J. Gross, L. Feldman Barrett *Emotion generation and emotion regulation: one or two depends on your point of view*, „*Emotion Review*” 2011 nr 3, s. 8-16.

20 J.M. van Meel *Representing emotions in literature and paintings: A comparative analysis*, „*Poetics*” 1994 nr 23, s. 159-176.

21 P. Ekman *Universal and cultural differences in facial expressions of emotions*, w: *Nebraska symposium on motivation*, red. J.K. Cole, University of Nebraska Press, Lincoln 1972,

w wyniku unikalnych stanów mentalnych prowadzących do unikalnych, mierzalnych skutków. W podejściu tym istnieje skończona liczba zdeterminowanych biologicznie, podstawowych procesów emocjonalnych, które ze względu na swoją specyficzną formę, funkcję i przyczynę odróżniają się od procesów mentalnych, takich jak poznanie czy percepcja. Każda zatem domniemana emocja podstawowa jest spójnym, dystynktywnym elementem umysłu, który nie może być zdekomponowany. W większości modeli każdej emocji podstawowej jest przypisany dedykowany, autonomiczny i neuroendokrynnny mechanizm mózgowy²², którego uruchomienie produkuje skoordynowany zestaw afektywny obejmujący specyficzne doznanie, program behawioralny i ekspresyjny. Zgodnie z tym modelem dzieło sztuki reprezentuje emocje na drodze „dosłownej imitacji”. Chodzi tu o wykorzystanie w dziele elementów czy przedstawień, które na drodze predyspozycji biologicznych wywołują szybkie i bezpośrednie pozytywne lub negatywne reakcje emocjonalne. Lista takich „emotogennych” bodźców jest dostępna i eksploatowana np. w ramach wzornictwa emocjonalnego²³. Lista „pozytywna” zawiera między innymi: ciepłe i wygodne miejsca, słodki smak i zapach, jasny, lekko nasycony odcień, „uspokajające” dźwięki, proste i harmoniczne melodie, pieśnyczoty, uśmiechnięte twarze, rytmiczne uderzenia, „atrakcyjnych” ludzi, obiekty symetryczne, okrągłe i gładkie. Z kolei czynniki wywołujące negatywny afekt to: wysokość, nagły, nieoczekiwany, głośny dźwięk, rażąco jasne światło, „zamazane” obiekty, ekstremalne gorąco lub zimno, ciemność, pusty płaski teren, tłumy ludzi, zgniły zapach i spleśniałe jedzenie, gorzki smak, ostre obiekty, chrapliwy, ostry, nieharmonijny dźwięk, zdeformowane ludzkie ciała, węże i pająki. Podobnie uwarunkowane biologicznie jest dziecięce umiłowanie kiczu²⁴, jak i ciepłe uczucia żywione wobec wizerunku dzieci. Dziecięce proporcje ciała i kształt twarzy składają się na znany w psychologii schemat dziecięcości²⁵. Innym przykładem artystycznej formy reprezentacji emocji zgodnej z modelem podstawowym jest przedstawienie konkretnych ekspresji emocji (np. namalowa-

s. 207-283; C.E. Izard *Four systems for emotion activation: Cognitive and noncognitive processes*, „Psychological Review” 1993 nr 100, s. 68-90; A.R. Damasio *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*, Harcourt Brace, New York 1999; R.W. Levenson *Funkcjonalne podejście do ludzkich emocji*, w: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, GWP, Gdańsk 1998, s. 112-115.

²² M. Jarymowicz *Dociekania nad naturą emocji. O emocjach poza świadomością i emocjach poza spontanicznością*, „Czasopismo Psychologiczne” 1997 nr 3, 153-170.

²³ D.A. Norman *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*, Basic Books, New York 2004, s. 29-30.

²⁴ K. Podlaszewska, T. Szlendak *Dlaczego dzieci lubią to, co lubią? O psycho-ewolucyjnych argumentach na rzecz hipotezy o wrodzonym zamiłowaniu do kiczu*, „Czasopismo Psychologiczne” 2003 nr 1, s. 79-88.

²⁵ D. Doliński *Psychologiczne mechanizmy reklamy*, GWP, Gdańsk 2003, s. 152-153.

Interpretacje

wany wyraz twarzy czy ton głosu aktora²⁶). Zaobserwowano bowiem, że laicy w dziedzinie sztuki potrafili na podstawie informacji zawartych w namalowanych portretach dokonać bezbłędnej interpretacji emocji podstawowych²⁷.

Odkryto także, że radość i smutek, zaliczane do grona emocji podstawowych, mają interindywidualne reprezentacje graficzne. W przeprowadzonym badaniu osoby, także niewidome, abstrakcyjne słowa, takie jak radość i ciepło, łączyły z piktograficzną figurą koła, natomiast słowa o znaczeniu przeciwnym, smutek i chłód, z kwadratem²⁸. Podobny mechanizm obecny jest w zjawisku symbolizmu fonetycznego²⁹, polegającym na przypisywaniu znaczenia (także emocjonalnego) dźwiękom mowy, które *de facto* „w ramach konwencji językowej znanej użytkownikowi danego języka nie mają znaczenia”³⁰. Dowiedziono m.in., że ludzie intuicyjnie klasyfikują samogłoski jako jasne, barwne, ciepłe i delikatne³¹. Słuchacze, słysząc nonsensowne sylaby, które różniły się tylko samogłoską, osądzali, że sylaba z [a] przywołuje na myśl obiekt duży, ciężki, stabilny i ciemny, a sylaba z [i] – mały, lekki, jasny, delikatny³². Podobnie rzecz się ma ze spółgłoskami. Spółgłoski nosowe [m], [n] są na ogół postrzegane jako ciemne, ciężące ku subiektywizmowi, sprawiające wrażenie śliskości, ciepła, miękkości³³. Z kolei spółgłoski wybuchowe [b],

²⁶ H.G. Wallbott *Bodily expression of emotion*, „European Journal of Social Psychology” 1998 nr 28, s. 879-896; J.M. van Meel *Representing emotions in literature and paintings: A comparative analysis*.

²⁷ L.S. Seifert *Real-world knowledge facilitates interpretation of paintings by naive art observers*, „The Journal of Psychology” 1993 nr 127, s. 573-575.

²⁸ Ch.H. Liu, J.M. Kennedy *Symbolic forms can be mnemonics for recall*, „Psychonomic Bulletin and Review” 1993 nr 4, s. 494-498.

²⁹ L. Hinton, J. Nichols, J.J. Ohala *Introduction: sound-symbolic processes*, w: *Sound symbolism*, red. L. Hinton, J. Nichols, J.J. Ohala, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 1-12; B.F. Kelly, W.R. Leben, R.H. Cohen *The meanings of consonants*, „Proceedings of the Twenty-Ninth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on Phonetic Sources of Phonological Patterns: Synchronic and Diachronic Explanations” 2003, s. 245-253.

³⁰ I. Kurcz *Psycholingwistyka – przegląd problemów badawczych*, PWN, Warszawa 1976, s. 132; J. Sikorski *Fonetyczny wykładnik gniewu*, w: *Anatomia gniewu. Emocje negatywne w językach i kulturach świata*, red. A. Duszak, N. Pawlak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2003, s. 39-55.

³¹ E. Fischer-Jørgensen *Some vowel features, their articulatory correlates, and their explanatory power in phonology*, w: *Phonetic linguistics: essays in honour of Peter Ladefoged*, red. V. Fromkin, Academic Press, New York 1985, s. 79-99.

³² P. Eckert *Affect, sound symbolism, and variation*, „University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics” 2010 nr 15/2, s. 70-80.

³³ S. Makino, M. Tsutsui *Dictionary of basic japanese grammar*, The Japan Times, Tokyo 1994.

[p] są uważane są za twarde i metaliczne, konotują niezawodność, choć [p] konotuje szybkość, smutek i niebezpieczeństwo w przeciwieństwie do [b]³⁴.

Zdolność odczytania przez odbiorcę emocji reprezentowanej w dziele sztuki zgodnie z założeniami modelu emocji podstawowych opiera się na mechanizmie wrodzonym o charakterze uniwersalnym. Ponieważ w ramach tego modelu w dziełach sztuki wykorzystuje się analogowe wobec rzeczywistości reprezentacje obrazowe³⁵, o identyfikacji emocjonalnej decyduje stopień podobieństwa artystycznego przedstawienia rzeczywistości do doświadczanej przez człowieka rzeczywistości. W związku z tym sztuka może osłabiać bądź intensyfikować przekaz afektywny w zależności od tego, na ile zawarty w niej wzorzec emocjonalny jest „pseudorealny”. Potwierdza to wypowiedź Leszka Kołakowskiego:

za maskę w szerokim sensie słowa może uchodzić wszystko, co ma stworzyć u widza wrażenie rzeczywistości – stroje ruchy, dekoracje. Każdy widz wie, że widzi aktora nie zaś Edypa, Fedrę, Makbeta, ale jest gotów poddać się złudzeniu, o którym wie, że jest złudzeniem, by doświadczać emocji wzruszeń litości czy nienawiści, które są w tym sensie prawdziwe, że odczuwane, a mimo to są, by tak rzec, bezpieczne, bo właśnie w przestrzeni wyobrażonej zachodzą.³⁶

Przykładem artystycznej realizacji spełniającej z nawiązką założenia modelu emocji podstawowych jest praca Damiena Hirsta zatytułowana „Tysiąc lat” (*Thousand Years*)³⁷ z 1990 roku. W pracy tej wykorzystano dwa szklane, dwumetrowe, połączone ze sobą sześciiany wzmocnione na krawędziach konstrukcją z czarnej stali. W ich wnętrzu fruwa rój much. W jednym sześciianie umieszczono larwy. Tam lęgą się muchy i jedzą cukier. Przez kilka otworów w ścianie wlatują do wnętrza drugiego sześcianu, ponieważ nęci je leżący tam w kałuży krwi, gnijący bydłęcy łeb. W „pomieszczeniu” tym znajduje się też działająca maszynka owadobójcza (*Insect-O-Cutor*), która zabija wpadające w nią muchy. Sześciiany są szczelnie zamknięte, jedynie przez otwór wentylacyjny w jednej ze ścian wydobywa się mdlący zapach. Ponieważ artysta wykorzystał w instalacji rzeczywiste rekwizyty, a nie ich atrapy, jej oglądanie wywołuje u widza silny wstręt, czyli naturalną, biologicznie uwarunkowaną reakcję organizmu towarzyszącą bliskości lub wchłonięciu odstręczającego obiektu³⁸. Dzieje się tak, ponieważ dla widza odpychające są muchy i ich larwy, gdyż

³⁴ K. Denning, B. Kessler, W.R. Leben *English vocabulary elements*, Oxford University Press, Oxford 2007; N. Hatałska *Parę słów na temat symbolizmu fonetycznego*, „Modern Marketing” 2003 nr 3/4 (31/32), s. 32-34.

³⁵ Określenie obrazowe w psychologii nie ogranicza się tylko do modalności wizualnej, ale dotyczy wszystkich aspektów zmysłowej reprezentacji świata rzeczywistego.

³⁶ L. Kołakowski *O maskach. Mini wykłady o max sprawach*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001, s. 64.

³⁷ Por. www.damienhirst.com (dostęp: 11.11.2012).

³⁸ R. Lazarus *Uniwersalne zdarzenia poprzedzające emocje*, w: *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*, red. P. Ekman, R.J. Davidson, GWP, Gdańsk 1998, s. 146-153; P. Rozin,

Interpretacje

niektóre zwierzęta budzą wstręt, ponieważ w pewnym sensie są podobne do wydzielin ciała, takich jak śluz (na przykład ślimaki), albo mają kontakt z gnijącym ciałem zwierząt, odchodami lub innymi ludzkimi wydalaminami (na przykład muchy, karaluchy, szczury...) ³⁹

Ponadto a wersję budzą zwierzęce szczątki i umierające owady kojarzone ze śmiercią oraz unoszący się w przestrzeni galerii zapach, ponieważ „prototypową wonią wstrętu jest zapach gnicia, który stanowi zapach śmierci” ⁴⁰. Cała zaaranżowana w przestrzeni ekspozycja działa na widza odpychająco, jak sytuacja skażenia. W związku z tym pojawi się u niego odczucie o d r a z y, któremu towarzyszyć będzie chęć zdystansowania się.

Reprezentacja emocji w modelu oceny poznawczej

W modelu oceny poznawczej (*appraisal model*) ⁴¹, podobnie jak w poprzednim, emocje są uznawane za procesy mentalne o unikatowej formie, funkcji i przyczynie. Jednakże dyferencjacja emocji od innych procesów psychicznych opiera się na czynnikach poprzedzających emocję. Przyczyna emocji jest bowiem utożsamiana z oceną poznawczą dokonywaną przez jednostkę. Specyficzna ocena wynika ze znaczenia, jakie dla jednostki ma określona sytuacja. Oceny są zatem podobne do układu elementów spustowych, które ułożone w określony wzór, uruchamiają biologicznie zaprogramowane reakcje. Ocena poznawcza nie jest oddzielona od emocji, ale stanowi jej cechę konstytutywną. Dzięki temu emocje są pojmowane jako luźno skoordynowane tendencje w zachowaniu, konfigurowane przez wewnętrzny kontekst jednostki. Emocja jest formą dyspozycji, gotowością jednostki do zachowania w określony sposób, która nie zawsze dochodzi do urzeczywistnienia. Dokonywanie oceny i treść określonych oszacowań poznawczych ma charakter uniwersalny i stereotypowy (np. doświadczenie nieodwracalnej straty wywołu-

J. Haidt, C. McCauley *Wstręt*, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 798-819.

³⁹ P. Rozin, J. Haidt, C. McCauley *Wstręt*, s. 802.

⁴⁰ Tamże, s. 804.

⁴¹ I.J. Roseman *Appraisal determinants of discrete emotions*, „Cognition and Emotion” 1991 nr 5, s. 161-200; R.S. Lazarus *Emotion and adaptation*, Oxford University Press, New York 1991; N.H. Frijda *Prawa emocji*, „Nowiny Psychologiczne” 1989 nr 2, s. 24-49; K.R. Scherer *Emotion as a multicomponent process: a model and some cross-cultural data*, w: *Review of personality and social psychology*, red. P. Shaver, Sage, Beverly Hills 1984, s. 37-63; C.A. Smith, P.C. Ellsworth *Patterns of cognitive appraisal in emotion*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1985 nr 48, s. 813-838; H. Leventhal *A perceptual-motor theory of emotion*, „Advances in Experimental Social Psychology” 1984 nr 17, s. 117-182; G.L. Clore, A. Ortony *Appraisal theories: how cognition shapes affect into emotion*, w: *Handbook of emotions*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, L.F. Barrett, Guilford, New York 2008, s. 628-642.

je smutek)⁴². Natomiast jednostki różnią się między sobą osobistym znaczeniem, jakie przypisują określonym sytuacjom (np. dla jednych ten sam układ bodźców może być interpretowany jako zniewaga dla innych jako przejaw zainteresowania). Kluczowy w modelu oceny poznawczej jest aspekt funkcjonalny emocji uwzględniający fakt, że poszczególne wydarzenia oceniane są przez pryzmat kryteriów (celów i wartości) jednostki, dzięki którym ustosunkowuje się ona do poszczególnych obiektów i zdarzeń.

Pomocne w zrozumieniu relacji łączącej reprezentowanie emocji w dziełach sztuki z modelem oceny poznawczej może być przywołanie praw emocji sformułowanych przez prominentnego badacza emocji Nico Frijdę⁴³. I tak przykładowo, prawo znaczenia sytuacyjnego mówi o tym, że konkretne emocje zależą od konkretnej sytuacji, i nawiązuje do kwestii obecności pierwotnej i wtórnej oceny poznawczej w odbiorze dzieła sztuki. W konsekwencji zastosowania tego prawa rodzi się przykładowo pytanie, dlaczego odpychające sceny (ocena pierwotna) w obrazach Francisca Bacona jednocześnie fascynują (ocena wtórna) odbiorców?⁴⁴

Przyjmuje się, że w rezultacie dokonania poznawczej oceny dzieła sztuki mogą pojawić się dwa typy emocji. Emocje te odpowiadają ściślemu rozróżnieniu na „odczucie w stosunku do czegoś” i „odczucie czegoś”. I choć pierwotnie podział ten był stosowany do taksonomii emocji wzbudzanych przez teksty literackie⁴⁵, z powodzeniem został wykorzystany także do opisu emocji towarzyszących realizacjom wizualnym⁴⁶. Pierwsza kategoria to emocje „zewnętrzne”, inaczej emocje artefaktowe (emocja A) (*artefact based emotion*), pojawiające się w konsekwencji oceny dzieła jako takiego. Druga – to emocje „wewnętrzne”, nazywane emocjami fikcyjnymi (emocja F) (*fiction based emotion*)⁴⁷, które odnoszą się do wydarzeń

⁴² R. Lazarus *Uniwersalne zdarzenia poprzedzające emocje*, s.148.

⁴³ N.H. Frijda *Prawa emocji*, s. 32.

⁴⁴ Zestaw praw emocji i wynikających z nich reprezentatywnych pytań dotyczących sztuki zainteresowany czytelnik odnajdzie w publikacji E.S.H. Tan *Emocje a sztuka i humanistyka*, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, GWP, Gdańsk 2005, s. 164.

⁴⁵ E.W. Kneepkens, R.A. Zwaan *Emotions and literary text comprehension*, „Poetics” 1994 nr 23, s. 125-138.

⁴⁶ E.S.H. Tan *Film induced affect as a witness emotion*, „Poetics” 1994 nr 23, s. 7-32; E.S.H. Tan, N.H. Frijda *Sentiment in film viewing*, w: *Passionate views: film, cognition, and emotion*, red. C. Plantinga, G. Smith, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, s. 48-64.

⁴⁷ W najnowszym opracowaniu stosuje się nieco odmienną terminologię. Emocje typu F nazywa się emocjami typu R (od ang. *real-emotion*), tłumacząc to faktem, że zarówno emocje odczuwane w stosunku do rzeczywistości przedstawionej, jak i emocje w stosunku do dzieła jako do artefaktu są emocjami fikcyjnymi, E.S.H. Tan *Emocje a sztuka i humanistyka*, s. 163.

w świecie przedstawionym jako do wydarzeń rzeczywistych. Emocje A pojawiają się w wyniku strukturalnych, stylistycznych i kompozycyjnych aspektów dzieła i są wzbudzone przez jego właściwości formalne. Ich intensywność zależy od dotychczasowego doświadczenia wyniesionego z minionych kontaktów z reprezentacjami symbolicznymi, ponieważ doświadczony odbiorca jest bardziej świadomy technicznych aspektów wytworów artystycznych niż laik⁴⁸. Z kolei emocje fikcyjne powstają w efekcie skrócenia „dystansu estetycznego” i zależą od skłonności odbiorcy do zanurzania się w wydarzenia i sytuacje obecne w dziele oraz od stopnia, w jakim widz odczuwa empatię wobec bohaterów utworu. Emocje F możemy podzielić odpowiednio na: pochodne empatii, allocentryczne emocje F(a) (*altercentric emotion*) (np. współczucie, litość, sympatia) oraz pochodne identyfikacji, egocentryczne emocje F(e) (*egocentric emotion*)⁴⁹, kiedy odbiorcy zaangażowani w świat przedstawiony, wyobrażają sobie siebie na miejscu bohatera i tym samym doświadczają podobnych emocji. Emocje artefaktowe i fikcyjne są ze sobą powiązane w trakcie kontaktu z dziełem sztuki. Odbiorca może doświadczać strachu będącego konsekwencją wydarzeń w świecie przedstawionym [emocja F(e)] i podziwu dla warsztatu autora w kreowaniu napięcia (emocja A). Ponadto emocje A pomniejszają doświadczenie bycia w świecie fikcji i przeżywania emocji, co oznacza, że odgrywają znaczącą rolę w kontrolowaniu emocji F. Badania wykazują, że osoby po pewnym czasie od kontaktu z dziełem lepiej pamiętają ogólny stosunek do niego (z udziałem emocji typu A) niż konkretne emocje przez nie wywoływane⁵⁰. Dotarcie do reprezentacji emocji w modelu oceny poznawczej wymaga operacji intelektualnej zorganizowanej na zasadach procesu abstrakcji negatywnej. Chodzi przede wszystkim o pominięcie elementów stylizacyjnych, które mają na celu podnieść wartość estetyczną dzieła, by dokonać identyfikacji emocji na podstawie uzyskanych podstawowych cech dynamicznych⁵¹.

Przykładem reprezentacji emocji w dziele sztuki, zgodnie z modelem oceny poznawczej, jest kolejna praca Hirsta, z roku 2007 i zatytułowana „Matka i dziecko rozdzielone” (*Mother and Child Divided*). Instalacja składa się z czteroelementowego zestawu wypełnionych formaliną akwariów, w których zanurzone są wypreparowane fragmenty zwierząt. W dwóch większych akwariach znajduje się przepołowiona krowa, a w dwóch mniejszych przecięte na pół cielę. Akwaria są zwrócone przeciętymi połowami zwierząt do siebie i ustawione w takiej odległości, żeby oglądający pracę mogli wejść między nie, jakby wchodząc do wnętrza martwych zwierząt. Dopiero wówczas widać, że prawidłowy układ narządów wewnętrznych

48 K. Dijkstra, R.A. Zwaan, A.C. Graesser, J.P. Magliano *Character and reader emotions in literary texts*, s. 142.

49 E.W. Kneepkens, R.A. Zwaan *Emotions and literary text comprehension*, s. 24.

50 Tamże.

51 J.M. van Meel *Representing emotions in literature and paintings: A comparative analysis*, s. 161.

został pieczołowicie odtworzony z zegarmistrzowską wręcz precyzją. Praca budzi sprzeczne emocje. Widz, który znajdzie się w galerii, może odczuwać zainteresowanie. W związku z tym pojawiają się emocje typu F(e), takie jak fascynacja i podniecenie jak podczas zwiedzania ekspozycji w Muzeum Historii Naturalnej. Jednak to, co widzi, to przecież coś więcej niż tylko zakonserwowany roztworem formaldehydu anatomiczny preparat zwierzęcy. Rozmiar i rozmach pracy mogą spowodować, że poczuje się przytłoczony i przybity, to także emocje F(e). Nasuwają się skojarzenia z ubojem bydła, zabijaniem, przemocą, cierpieniem, jak sam Hirst powiedział: z emocjonalnymi zjawiskami, z którymi radzimy sobie w brutalny i pozbawiony emocji sposób⁵². W związku z tym u odbiorcy mogą pojawić się współczucie i ubolewanie – emocje F(a), a także poczucie winy – emocja F(e). Szok i wstrząs, emocje F(e), towarzyszące odbiorowi dzieła może eskalować fakt, że przecięta krowa była ciężarna i można zobaczyć także przekrój słabo rozwiniętego płodu. Mimo swojej ohydny praca jest niezwykle estetyczna i czysta. Pewien rodzaj aseptyczności i higieniczności wykracza poza dosłowność i nabiera charakteru formalnego. Precyzyjna aranżacja, sterylność i misterny porządek wywołują wrażenie naturalności, a wypłowiałe, pozbawione koloru szczątki, jakby utrwalone w sepii, komponują się z błękitem formaliny. Te atrybuty instalacji mogą prowadzić do odczucia typu A – zachwytu i uznania dla warsztatu artysty.

Reprezentacja emocji w modelu konstrukcji psychicznej

W modelu psychicznej konstrukcji emocji (*psychological construction*)⁵³ emocje nie są traktowane jako stany różniące się w zakresie formy, funkcji czy przyczyny od innych stanów mentalnych, takich jak poznanie czy percepcja. Przeciwnie, dla wszystkich tych stanów bazą jest permanentnie obecny w doświadczeniu jednostki stan pobudzenia o określonej walencji. Ten rdzeń doświadczenia zgodnie z modelem konstrukcji psychicznej zostaje zinterpretowany na podstawie semantycznej wiedzy pojęciowej jednostki. Emocje są zatem traktowane jako kategorie potoczne i produkt konceptualnego, synergicznego scalenia poszczególnych części: rdzennego pobudzenia o znaku pozytywnym lub negatywnym i osobistego, wcześniejszego doświadczenia jednostki.

⁵² D. Hirst *I want to spend the rest of my life everywhere, with everyone, one to one, always, forever, now*, Booth-Clibborn Editions, Londyn, 2005, s. 299; M. D'Argenzio *Like people, like flies: Damien Hirst interviewed. The agony and the ecstasy: selected works from 1989-2004*, Electa Napoli, Neapol 2004, s. 14.

⁵³ L.F. Barrett *The future of psychology: Connecting mind to brain*, „Perspectives in Psychological Science” 2009 nr 4, s. 326-339; G. Mandler *Mind and emotion*, Wiley, New York, 1975; S. Schachter, J.E. Singer *Cognitive, social and physiological determinants of emotional state*, „Psychological Review” 1962 nr 69, s. 379-399; J.A. Russell *Core affect and the psychological construction of emotion*, „Psychological Review” 2003 nr 110, s. 145-172.

Model konstrukcji psychicznej emocji w dziełach sztuki wykorzystuje reprezentację emocji w dwójnasób. Po pierwsze, wiąże się z zastosowaniem symboli autorских, czyli indywidualnych kreacji artystycznych silnie związanych z autobiografią czy konkretnym doświadczeniem jednostki (por. symbol akcydentalny⁵⁴). Tworzenie symboli indywidualnych prowadzi do wypowiedzi metaforycznej. Symbol bowiem tym różni się od metafory, że reprezentuje zbiór, z którego został wzięty (całokształt kulturowy), natomiast metafora bazuje na chwilowej, dostępnej twórcy analogii⁵⁵. Posługiwanie się metaforami charakteryzuje: niski poziom konwencjonalizmu i duża arbitralność oraz nasycenie indywidualną i subiektywną interpretacją procesu czy zdarzenia. Warunkiem tworzenia metafor jest wykrycie podobieństwa strukturalnego między dziedzinami odnoszącymi się do nośnika (konkretnego – realizacja artystyczna) i tematu (abstrakcyjnego – emocja). Metafora, mimo że jest zjawiskiem pierwotnie językowym, nie musi mieć wyłącznie takiego charakteru⁵⁶. Zależność ta jest z powodzeniem wykorzystywana w artystycznej metaforyce emocji⁵⁷. Z drugiej strony interpretacja przez odbiorcę takiej formy reprezentacji emocji, w ramach modelu konstrukcji psychicznej emocji, wymaga procesu desymbolizacji⁵⁸. Desymbolizacja rozumiana jest, w psychicznej reprezentacji emocji, jako proces interpretacji komunikatów abstrakcyjnych w konwencji kodów obrazowych. Przy czym nie chodzi tu o pozaintelektualne rozumienie, ale np. o subiektywne wzruszenie, które towarzyszy jednostce (np. płacz) podczas kontaktu z dziełem sztuki (np. utwór muzyczny). Zdaniem Aliny Kolańczyk⁵⁹ można użyć gradacji metaforycznych znaczeń – od tych, które są podobnie rozumiane przez różnych ludzi aż po skrajnie „osobiste”, używające zmysłowo-afektywnego tła dla porównywania. Proces desymbolizacji odnosi się tutaj także do interpretacji własnego funkcjonowania psychicznego. Jednostka, która koduje własne doznania emocjonalne w formie metafor, może mieć tendencje do dostrzegania metafory indywidualnej nawet tam, gdzie jej nie ma, na poziomie konwencji i w konsekwencji do odkrycia dokonanej wcześniej w swoim życiu transakcji metaforycznej⁶⁰.

54 E. Fromm *Zapomniany język*, PIW, Warszawa, 1977.

55 S. Wyśłołuch *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa 1994.

56 E. Nęcka, J. Orzechowski, A. Słabosz, B. Szymura *Trening twórczości*, GWP, Gdańsk, 2012; M. Porębski *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980 nr 6, s. 61-78; S. Wyśłołuch *Literatura a sztuki wizualne*, s. 93.

57 Akcydentalną symbolizację emocji wykorzystuje także terapia przez sztukę, której celem jest m.in. wyrażenie emocji przez pacjentów, por. E. Galińska „*Cialo*”, „*emocje*”, „*myślenie*” w obrazie *Ja pacjentek anorektycznych w muzykoterapii*, „Gestalt” 1994 nr 14, s. 28-31; M. Tyszkiewicz *Psychopatologia ekspresji: stymulacja twórczości pacjentów psychiatrycznych*, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1994.

58 T. Maruszewski, E. Ściagała *Emocje – aleksytymia – poznanie*, s. 78.

59 A. Kolańczyk *Czuję – myślę – jestem*, GWP, Gdańsk 1999, s. 72.

60 F.J. Paul-Cavallier *Wizualizacja*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 1992.

Model konstrukcji psychicznej emocji w dziele sztuki realizuje instalacja Damiena Hirsta z 1992 roku, zatytułowana „Apteka” (*Pharmacy*). Zainspirowany zbieraniem opakowań po lekarstwach swojej babci autor zorganizował we wnętrzu galerii naturalnych rozmiarów zaplecze apteczne. W pomieszczeniu o białych ścianach, znajdują się stojące rzędem na kontuarze cztery kolby laboratoryjne wypełnione kolorową cieczą, symbolizujące cztery żywioły. Ponadto, wzdłuż wszystkich ścian stoją szklane szafki. W szafkach tych, na dziesiątkach półek wyeksponowano setki lekarstw i farmaceutyków. Znaleźć tam można zarówno działający teratogennie Talidomid, jak i środki antyretrowirusowe wspomagające zwalczanie wirusa HIV. Stosując zaproponowaną powyżej gradację interpretacji metaforycznych prowadzących do określonych doznań emocjonalnych, można zobaczyć, że widz, który znajdzie się na zaaranżowanym w galerii aptecznym zapleczu i dostrzeże w pracy tylko specyficzną pasję kolekcjonerską, pozostanie o b o j e t n y. Natomiast widz, który zorientuje się, że na półkach znajdują się leki, które nigdy nie istniały, wraz z dokonaniem odkrycia może odczuwać z d z i w i e n i e, a wskazywanie kolejnych fałszyfikatów przyniesie mu s a t y s f a k c j ę. Kolejny stopień konstruowania doznań wiąże się z doświadczaniem przez widza powtarzalności, serialności i porządku obecnego na niekończących się rzędach półek, które niosą ze sobą u l g ę na podobieństwo emocji towarzyszących zażywaniu farmaceutyków, które niwelują dolegliwości. Jednak widz bardziej wyrafinowany dostrzeże dwuznaczność tej sytuacji. Zrozumie, że ta artystyczna aranżacja to symbol współczesnego niewolnictwa, statystyki codzienności obliczonej na męczący harmonogram dawkowania oraz ćwiczenia pamięci prospektywnej. Przy takiej interpretacji odczuje s m u t e k i r o z c z a r o w a n i e, a być może nawet rodzaj metaemocji, czyli p o g a r d ę wobec chorobliwej ekscytacji kulturą leków, które często mają działanie jatrogenne⁶¹.

Reprezentacja emocji w modelu konstrukcji społeczno-kulturowej

W modelu konstruktywizmu społecznego (*social construction model*)⁶² emocje są rozumiane jako społeczne lub kulturowe artefakty. To inaczej określone formy zachowania, które zostały ukonstytuowane przez społeczno-kulturowe czynniki, wymuszone przez grupowe role, jak i przez kontekst społeczny. Identyfikowana

⁶¹ Przywołane pojęcie metaemocji oznacza odczucia i myśli żywione wobec emocji, por. L.F. Katz, E.C. Hunter *Maternal meta-emotion philosophy and adolescent depressive symptomatology*, „Social Development” 2007 nr 16, s. 343-360.

⁶² R.C. Solomon *Not passion's slave: Emotions and choice*, Oxford University Press, New York 2003; B. Mesquita *Emoting: a contextualized process*, w: *The mind in context*, ed. B. Mesquita, L.F. Barrett, E. Smith, Guilford, New York 2010, s. 83-104; J.R. Averill *A constructionist view of emotion*, w: *Emotion: theory, research, and experience*, ed. R. Plutchik, H. Kellerman, Academic Press, New York 1980, s. 305-339; R. Harré *The social constructionist viewpoint*, w: *The social construction of emotions*, ed. R. Harré, Blackwell, Oxford 1986, s. 2-14.

przez jednostkę społeczno-kulturowa konfiguracja jest utożsamiana z wyzwaniem podstawowych reakcji emocjonalnych, na podobieństwo ocen poznawczych opisanych we wcześniejszym modelu. Jednakże tutaj emocje stanowią produkt społeczno-kulturowy, a nie stan mentalny, i są konstituowane przez kontekst, a nie przez ludzi czy naturę. Stopień, w jakim społeczne wydarzenie zostanie uznane za emocję (zjawisko odrębne wobec innych stanów psychicznych), zależy od sieci społecznych powiązań, które tworzą. Proces transmisji społeczno-kulturowych oczekiwań i wymagań jest raczej wyuczony niż nadany przez naturę. W związku z tym różni się międzykulturowo. Zarówno wewnętrzne przeżycie, jak i tendencje behawioralne towarzyszące emocji są traktowane jak funkcja lokalnego znaczenia społecznego i są analizowane przede wszystkim ze względu na swoją funkcję społeczną.

Zgodnie z modelem konstrukcji społecznej relację między sztuką i reprezentacją emocji można analizować w dwóch ujęciach. W pierwszym chodzi o arbitralne symbolizacje emocji ustalone konkretną konwencją kulturową (por. symbol konwencjonalny i symbol uniwersalny⁶³). Zgodnie z tym podejściem emocje wywoływane przez dzieło sztuki są konsekwencją nie tyle odbioru jego powierzchniowego przekazu, ale wynikają z głębszych znaczeń społeczno-kulturowych, do których nawiązują. Poszczególne konwencjonalne przedstawienia mogą być zrozumiałe tylko dla jednostek wyedukowanych wewnątrz określonej tradycji. W związku z tym identyfikacja tej formy reprezentacji jest niedostępna odbiorcy, który nie ma odpowiedniej wiedzy na temat utrwalonych kulturowo symboli emocji⁶⁴. Symbole na tym poziomie nie są podatne na zmianę, gdyż po prostu wiążą się ze stałością i wewnętrzną spójnością społeczeństwa, w którym zostały wygenerowane. Prawdopodobnie im większy stopień społecznej i duchowej emancypacji, tym większa będzie różnorodność osobistych skojarzeń i znaczeń, ale to zasadnicza moda czy tradycja wyznaczają w nowoczesnym społeczeństwie kierunki reakcji emocjonalnej. Patrząc z drugiej perspektywy, chodzi o traktowanie sztuki jako metafory społecznej⁶⁵. Zgodnie z tym podejściem realizacje artystyczne włączają się w dyskurs na temat ważkich społecznie spraw. Dzieło sztuki reprezentuje emocje, których celem jest wzmocnienie przekazu społecznego dzieła. Przy takim zastosowaniu dzieła jego artystyczna wartość stanowi wartość wtórną wobec przekazu społecznego, który niesie.

W dorobku artystycznym Damiena Hirsta zasady konstruktywizmu społecznego emocji realizuje praca z 2007 roku zatytułowana „Na miłość boską” (*For the Love of God*). Zaprezentowana na wernisażu w galerii *White Cube* w Londynie praca przedstawia platynowy odlew czaszki, do którego wstawiono prawdziwe zęby.

⁶³ E. Fromm *Zapomniany język*.

⁶⁴ R. Wittkower *Interpretacja symboli wizualnych*; R. Frith *Jednostkowe symbole a publiczne reakcje*, w: *Symbole i symbolika*, s. 216-264.

⁶⁵ T. Anderson *Interpreting works of art as social metaphor*, „Visual Arts Research” 1989 nr 2/30, s. 42-51.

Hirsta do wykonania pracy zainspirowała aztecka czaszka wysadzana turkusami z kolekcji British Muzeum. Odlew został wykonany przez firmę jubilerską na podstawie zakupionej przez artystę XVIII-wiecznej czaszki. Czaszka jest w całości inkrustowana 8601 drobnymi diamentami, z jednym wielkim umieszczonym na czole. Wszystkie diamenty mają 1106 karatów, a największy z nich, umieszczony centrycznie ornament – 52 karaty. Swoistym finisażem ekspozycji jest fakt, że sam Hirst wycenił rzeźbę, której wykonanie kosztowało 14 milionów funtów, na 50 milionów funtów i za taką cenę ją sprzedał. I podobnie jak w modelu konstrukcji psychicznej praca ta może wywołać u widza różne emocje w zależności od poziomu rozumienia społeczno-kulturowej konwencji. Jeżeli odbiorca odczyta klasyczne motywy *vanitas*, obecne w połączeniu symboli luksusu i przemijania, to może przywołać u niego refleksję dotyczącą śmiertelności i wyzwolić tzw. potencjał *trwogi*, czyli egzystencjalny lęk przed śmiercią. Uwzględniwszy zaś symbolikę konwencjonalną i uznając największy kamień szlachetny – różowy diament, umieszczony na czole, za symbol oka opatrności, czyli Boga sprawującego opiekę nad ludźmi⁶⁶, widz, zgodnie z teorią opanowywania trwogi (*terror management theory*)⁶⁷ może odczuć spokój i beztruskę. Podobne odczucia mogą pojawić się, gdy widz potraktuje dekorowanie za metaforyczny sposób radzenia sobie z myślą o śmierci⁶⁸. Trwoga zostaje w ten sposób pozbawiona turpistycznej formy i występuje w wersji *glamour*, co na podobieństwo terapeutycznych metod usuwania lęku⁶⁹ może prowadzić do odczucia ulgi. Kiedy natomiast odbiorca uzna dzieło Hirsta za wyraz pychy, która jest pozbawiona związku ze sztuką i została skalibrowana na materialny zysk, może to wzbudzić u niego rodzaj moralnego *niemaska* czy *oburzenia*. Z kolei rozumiejąc, że z perspektywy metafory społecznej czaszka ze względu na użyty kruszec stanowi wartość samą w sobie i że jest to przewrotna współczesna relikwia, której autorski pomysł i wykonanie stanowią wartość dodatkową, wówczas autorski fortel może wzbudzić *uznanie i rozbawienie*. Jak pisze Dorota Jarecka:

Hirst, wytwarzając tę czaszkę, zniszczył w zarodku element rynkowej niewiadomej otaczającej dzieło sztuki. Hirst dokonał muzealnej prowokacji – stworzył dzieło, które można z punktu wycenić, jak nieruchomość. Sprawa jest klarowna i przez to każde wystawienie czaszki jest jednocześnie wystawieniem jej na sprzedaż.⁷⁰

⁶⁶ H.U. Obrist *Beyond Belief*, „Other Criteria/White Cube” 2008, s. 30-31.

⁶⁷ Sh. Solomon, J. Greenberg, T. Pyszczynski *A terror management theory of social behavior: The psychological functions of esteem and cultural worldviews*, „Advances in experimental social psychology” 1991 nr 24, s. 93-159.

⁶⁸ G. Burn *Beautiful inside my head forever*, „Sotheby” 2008, s. 2.

⁶⁹ E. Foa, M. Kozak *Emotional processing of fear*, „Psychological Bulletin” 1986 nr 99, s. 20-35.

⁷⁰ D. Jarecka *Trumna dla Hirsta*, „Gazeta Wyborcza” 6 kwietnia 2012 r., http://wyborcza.pl/1,76842,11491983,Trumna_dla_Hirsta.html, (dostęp: 11.11.2012).

Podsumowanie

Czytając niniejszy tekst, można odnieść wrażenie, że mówi on o emocjach bez emocji⁷¹. I w pewnym stopniu tak jest, ponieważ chcąc spełnić wymaganie oszczędności naukowej⁷² postulujące, by w jak najprostszy i najpełniejszy zarazem sposób ujmować badane zjawisko, konieczny był sztuczny zabieg odłączenia faktu przeżywania emocji od ich opisu. Ta dekompozycja była niezbędna do precyzyjnego przedstawienia podjętej problematyki. Jednak należy pamiętać, że warunkiem koniecznym w procesie reprezentowania emocji jest pierwotna obecność charakterystycznego dla człowieka fenomenu wewnętrznych przeżyć. Ponadto, wbrew zaproponowanej segmentacji wszystkie przedstawione poziomy reprezentowania emocji w dziełach sztuki są obecne w poszczególnych pracach i w sytuacji odbioru dzieła sztuki prawie niemożliwe jest oddzielenie jednego poziomu od drugiego. W finalnym wytworze artystycznym emocje są obecne w sposób synergiczny i dostępne w jednym, zintegrowanym akcie percepcji. Tak jak w teorii percepcji Gestalt, gdzie nadrzędnym celem odbioru jest wyodrębnienie z tła, na prawach pragmatyki, stabilnej całości⁷³. Przykładowo, patrząc na stworzony z płynnej czekolady w roku 1997 przez Vika Muniza portret Zygmunta Freuda („*Sigmund*” from the *Pictures of Chocolate series*), można odnaleźć zarówno dosłowną przyjemność kojarzoną ze słodyczą, jak i symboliczną stymulację oralną nawiązującą do psychoanalitycznego rozwoju psychoseksualnego. Ponadto, widzenie reprezentacji emocji w dziele sztuki jako spójnej całości nawiązuje do potocznych teorii emocji. W ramach tych teorii dopiero umysłowa reprezentacja emocji⁷⁴ będąca zapisem emocji w odmiennym niż macierzysty system znaków, daje jednostce możliwość nadawania znaczenia własnemu życiu emocjonalnemu. Dzięki czemu potoczne teorie emocji zawierają uporządkowaną wiedzę poszczególnych jednostek o tym, czym jest emocja i jak działa⁷⁵. Wiedza ta pochodzi z trzech źródeł: ewolucyjnego, indy-

71 D. Szumska *O emocjach bez emocji*, „Język a Kultura” 2000 nr 14, s. 199-208; A. Duszak *O emocjach bez emocji. Gniew w perspektywie lingwistycznej*, w: *Anatomia gniewu. Emocje negatywne w językach i kulturach świata*, red. A. Duszak, N. Pawlak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2003, s. 13-23.

72 R. Sternberg *Wprowadzenie do psychologii*, WSiP, Warszawa 1999, s. 20-21.

73 R. Sternberg *Psychologia poznawcza*, WSiP, Warszawa 2001, s. 105; W. Razmus *Marka w świetle teorii Gestalt*, „Marketing przy kawie” 20.04.2010, <http://www.marketing-news.pl/theme.php?art=1047> (dostęp: 22.11.2012).

74 B. Parkinson *Ideas and realities of emotion*, Routledge, London 1995.

75 I. Nowakowska-Kempna *Język ciała czy ciało w umyśle, czyli o metaforyce uczuć*, „Język a Kultura” 2000 nr 14, s. 25-58; K. Smith *Social psychological perspectives on laypersons' theories of emotion* w: *Everyday conceptions of emotion: an introduction to the psychology, anthropology, and linguistic of emotion*, ed. J.A. Russell, J.-M. Fernandez-Dols, A.S.R. Manstead, J.C. Wellenkamp, Kluwer, Dordrecht 1995, s. 399-414.

widualnego i społeczno-kulturowego⁷⁶. W krytycznym dla niniejszego opracowania aspekcie szczególnie interesujące jest źródło społeczno-kulturowe, w którym akcentuje się rolę komunikatów symbolicznych w formach wypracowanych kulturowo, jak sztuka czy media. W przedstawionym opracowaniu dla zobrazowania opisanych zasad posiłkowałam się ikonami sztuki współczesnej, natomiast każdą realizację artystyczną można poddać analizie ze względu na sposób reprezentowania emocji. Liczę zatem, że zainspirowany Czytelnik, odnajdując kolejne egzemplifikacje, będzie dla własnych potrzeb rozbudowywał zaproponowany system, dostrzegając jednocześnie słabości tego opracowania.

Abstract

Aleksandra JASIELSKA
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Representation of Contemporary Models of Emotions in Work of Art

The analysis of the relationship of emotions and art is of crucial importance for the humanities. The interest concentrates both on the emotions of the artist and the viewer as well as symbolic forms of representation of emotions present in works of art. Most recently psychology has defined and employed four independent theoretical models of emotions. The article is an attempt at exploring various kinds of the representation of emotions in works of art in the context of these models. It offers new modes of interpretation of a work of art as a medium of emotional content that exceeds the most basic aesthetic feelings, organised from biologically conditioned responses to culturally worked out symbols. These interdependencies were illustrated by the works of a British artist, Damien Hirst.

⁷⁶ J.M. Haviland-Jones, P. Kahlbaugh *Emocje a tożsamość*, w: *Psychologia emocji*, red. M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, GWP, Gdańsk 2005, s. 376-39; B. Parkinson *Ideas and realities of emotion*, s. 249-254.