

CODRUȚA HAINIC

WHAT EMOTIONS ARE AND HOW THEY OPERATE WITHIN THE AESTHETIC EXPERIENCE

Codruța Hainic

Babes-Bolyai University, Faculty of History and Philosophy, Department of
Philosophy, Cluj, Romania.

Email: codruta.hainic@ubbcluj.ro

Abstract: An attempt to answer the question announced in the title, namely what emotions are and what relevance they have for the aesthetic experience, leads us to a more general framework of the spectrum in which the emotional reactions we can have in front of a deeply meaningful experience for us can be seen. Of the myriad of experiences that we have every day, only a part proves to be important enough to remain in our memory, and that part contains a wide range of emotions and feelings and relates to those situations that are personally meaningful to us. This paper follows, from the perspective of pragmatist philosophy, the relationship between aesthetics and the embodied mind thesis, with the aim of clarifying how mind and body interact to shape our emotions. After a brief introduction to the theory of emotion, where I will emphasize the dominant cognitivist perspective, I will try to highlight the role that emotions play in an aesthetic experience, and then see how these emotions differ from the emotions involved in other types of experiences.

Keywords: aesthetic experience, emotion, embodied mind, cognition, sign, meaning.

CE SUNT EMOȚIILE ȘI CUM OPEREAZĂ ELE ÎN CADRUL EXPERIENȚEI ESTETICE

Rezumat: O încercare de răspuns la problema anunțată deja în titlu, anume ce sunt emoțiile și ce relevanță au ele pentru experiența estetică, ne conduce la un cadru mai general al spectrului în care pot fi privite reacțiile emoționale pe care le putem avea în fața unei experiențe profund semnificative pentru noi. Din puzderia de experiențe pe care le trăim zilnic, doar o parte se dovedește a fi suficient de importantă încât să ne rămână în memorie, iar acea parte conține o paletă largă de emoții și sentimente și se leagă de acele situații care ne sunt personal semnificative. Lucrarea de față urmărește din perspectiva filosofiei pragmatiste, relația dintre estetică și teza minții întrupate, cu scopul de clarifica felul în care interacționează mintea și corpul pentru a ne modela emoțiile. După o scurtă introducere în teoria emoției, unde voi accentua perspectiva dominantă, anume cea cognitivistă, voi încerca să subliniez rolul pe care-l joacă emoțiile în cadrul unei experiențe estetice, pentru ca a apoi să văd în ce fel se deosebesc aceste emoții de emoțiile care intervin în alte tipuri de experiențe.

Cuvinte-cheie: experiență estetică, emoție, minte întrupată, cogniție, semn, sens.

1. Cadrul general al discuției

Lucrarea mea își propune să aducă unele clarificări conceptuale privind dimensiunea evaluativă a esteticului, pornind de la ideea că proprietățile estetice se constituie ca un rezultat cultural și sunt întrupate fizic. Această perspectivă se opune conceperii esteticii într-o manieră subiectivistă despre care a vorbit și Gadamer și care se înscrie într-o tradiție kantiană¹ potrivit căreia experimentarea frumosului, necesită o formă de judecată dezinteresată, care suspendă angajamentele practice, etice și politice și care leagă finalmente estetica de o teorie a judecării bazate pe sentimente, unde sentimentele sunt văzute ca non-raționale și non-cognitive. Concepute în acest fel, judecățile estetice contrastează cu judecățile cognitive și conceptuale care pot genera cunoaștere.

Spre deosebire de această linie de gândire, lucrarea mea urmărește tradiția filosofiei pragmatiste care urcă până la Ch. S. Peirce și, în special, J. Dewey, care sesizează pe deplin capacitatea pe care o are arta în modelarea identității unei persoane. În măsura în care arta este o formă exemplară a experienței noastre care reflectă nevoia noastră de sens, Dewey va acorda artei un loc central în dezvoltarea sinelui. Dacă conectăm ideea că arta ne afectează în primul rând percepțiile și emoțiile noastre, cu ideea că identitatea sinelui se bazează pe capacitatea sa de a raționa, putem să înțelegem mai bine felul în care arta poate avea sens pentru noi și cum poate ea modela înțelegerea de sine. Desigur că acest demers ia în considerare o extindere a domeniului esteticii, care nu este văzută doar ca teorie a artei, cât mai ales ca un domeniu mai larg de cercetare a felului în care oamenii pot avea experiențe cu sens. Sensul, ca problemă centrală a filosofiei, este un concept multidimensional, care beneficiază de un spațiu larg de manevră semantică și cel mai adesea a fost abordat de tradiția formalistă și logicistă din filosofia analitică americană, cu deosebire, lingvistica lui Noam Chomsky, ca fiind un fenomen pur și simplu lingvistic, deci, o chestiune ce ține de filosofia limbajului și de lingvistică. În această perspectivă de înțelegere, aspectele corporale

sunt irelevante pentru studiul gândirii și a limbajului, care poate fi deci studiat doar cu ajutorul metodelor formale și pur logice². Sensul ajunge, în acest fel, să implice condițiile de adevăr ale unei propoziții, iar arta este privită doar ca o formă de limbaj.

Însă în ultimii treizeci de ani, a luat naștere o nouă orientare și în cadrul lingvisticii care o leagă pe aceasta din urmă de dezvoltările din cadrul științelor cognitive. Turnura lingvistică ce avusese loc prin ani '60 este iarăși răsturnată, așa încât limbajul este reevaluat și conceput ca o combinație specifică de competențe cognitive și pre-lingvistice. Teza principală a noii perspective se remarcă prin insistența asupra motivației corporale a structurilor semantice, cognitive și lingvistice. Despre aceste structuri se spune că sunt întrupate³ (*embodied*). Conceptul de *embodiment* a reprezentat subiectul mai multor și variate analize din diverse discipline conexe, consecința fiind că o serie de concepte precum *embodied cognition*, *embodied action*, *embodied mind* etc. sunt adesea folosite prin juxtapunere, astfel încât conceptul de *embodiment* a ajuns să denumească noua paradigmă dominantă din științele cognitive⁴. Toate aceste demersuri ne pot lăsa impresia că avem un consens și o noțiune clară asupra proceselor cognitive și asupra conceptului central de *embodied cognition*. Departe de acest lucru, căci încă nu am ajuns în punctul de a construi un domeniu de cercetare unitar, iar tezele propuse pot părea uneori diferite și chiar contradictorii în privința chiar a conceptelor de bază. Totuși, în ciuda acestei diversități de abordare există și ceva comun: această gândire care începe și se termină cu creierul ignoră ceva important și anume, structura și modul de operare a cogniției umane este intrinsec legată și dependentă de experiențele subiective ale faptului de a fi în corp, de a avea un corp, sau de a fi întrupat într-un corp uman. În consecință, arhitectura specifică a corpului și creierului se dovedește a fi fundamentală pentru gândire și limbaj. Aceasta este de altfel și teza tratatului scris de M. Johnson și G. Lakoff în 1999, *Philosophy in the flesh*⁵. Anterior, ei au publicat o colecție de studii⁶ care demonstau că multe metafore sau expresii lingvistice comune au un fel de senzație universală fizică legată de ele. Nu este acum locul potrivit pentru a insista asupra acestei idei, însă pentru scopul lucrării de față este important de specificat concluzia la care ajung Lakoff și

Johnson și anume că fizicalitatea metaforelor nu este o chestiune abstractă și ciudată ce ține de domeniul limbajului, ci reprezintă chiar un cadru pentru felul în care noi ne construim ideile.

Pentru a oferi o primă imagine concludivă, voi spune că recursul la autoritatea metodologică a conceptului de *embodiment*, care chiar dacă încă se cere a fi elaborat, se vede din ce în ce mai justificat. Iar ultimii treizeci de ani au adus corpului o poziția paradigmatică centrală, atât în cadrul științelor cognitive, cât și în perspectiva studiilor culturale, unde, chiar dacă corpul era tratat în mod semiotic, ca un corp generator de sens, corpul fenomenal, corpul aflat în lume și care furnizează condiția de posibilitate a înțelegerii și de investigare a corpului ca sursă a procesului de simbolizare și produs al înscrierilor culturale, a fost însă ignorat. Această ignorare a corpului în filosofie s-a sfârșit o dată cu turnura din ultimele decenii care a accentuat ideea de întrupare și care a produs noi perspective asupra unor interese mai vechi. Este vorba în tradiția filosofiei analitice de revalorificarea conceptului de experiență în semiotica lui Ch. S. Peirce, dar și de o reorientare în funcție de noile tendințe venite dinspre filosofia biologiei, cu deosebire, biosemiotica⁷.

2. Experiența estetică

În articolul său "Aesthetic experience, art and artists", Noel Carroll explorează emergența istorică a unei concepții standard a experienței estetice și cum a fost aceasta influențată de caracterizarea făcută experienței frumosului de Francis Hutcheson și în special, de analiza kantiană a judecății estetice. În ambele cazuri, domină conceptul unei „plăceri dezinteresate”, însă cum nu toate experiențele estetice sunt plăcute, în sensul obișnuit al termenului, condiția unei plăceri dezinteresate a fost modificată în sensul acceptării, în mod intrinsec, a experiențelor estetice. Întrucât, pentru Carroll, problema demarcației artei de non-artă a devenit irelevantă, el atacă tocmai această idee că experiența estetică este ceva care ar trebui ea însăși apreciată în mod inerent. Ca atare, conceptul de experiență estetică se

dovedește a fi unul obsolet⁸ și ar trebui înlocuit cu o concepție alternativă de genul unei abordări „orientate pe conținut”.

Pe de altă parte, vedem o serie de încercări de a produce un grup de caracteristici care să poată servi drept bază a unei definiții a experienței estetice, multe dintre acestea concentrându-se pe definirea esteticului prin lentila experienței noastre cu operele de artă și prin încercarea de a diferenția experiențele noastre estetice de alte experiențe ordinare. În ciuda faptului că această varietate și complexitate sfidează încercările de a enunța condițiile esențiale unei experiențe estetice, am decis în această lucrare, să păstrez acest concept pentru că mi se pare potrivit pentru situațiile în care vrem să vedem ce fel de experiențe emoționale au oamenii atunci când interacționează cu un obiect estetic. Desigur, interesul meu aici nu este să văd care sunt condițiile pentru care un obiect sau o acțiune sunt considerate estetice. Este vorba aici, pe linia pragmatistă a filosofiei lui John Dewey, despre o extindere a domeniului esteticului pentru a include obiecte și acțiuni care nu sunt caracterizate în mod tradițional ca aparținând Esteticii sau care, conform teoriilor estetice convenționale nu ar trebui să provoace experiențe estetice. Din această perspectivă, orice obiect sau acțiune poate să genereze o experiență estetică incontestabilă. De asemenea, nici chestiunea relației dintre subiect și obiect, relație care este responsabilă de experiența estetică particulară a unui obiect, nu constituie un obiectiv pentru lucrarea de față.

Mă interesează în schimb, celebra noțiune de experiență estetică transformatoare a lui John Dewey expusă în cunoscuta sa lucrare *Art as Experience*⁹, cum că toate experiențele noastre au un potențial estetic și că sinele, deoarece este în mod intrinsec întrupat și legat de mediul său, poate fi dramatic influențat de artă. Prin urmare, procesele fiziologice care intervin în cadrul experienței estetice nu se limitează doar la cele care privesc interacțiunea cu operele de artă, ci le includ și pe cele care se referă la orice tip de obiecte și de medii. Rezultă de aici, conform observației pertinente a lui Mark Johnson¹⁰, că ceea ce numim minte și ceea ce numim corp nu sunt două lucruri distincte, ci aspecte ale unuia și același proces organic, astfel încât toate gândurile noastre, limbajul și sensurile pe care le conferim, decurg dintr-o dimensiune

estetică a experiențelor noastre de zi cu zi, văzute ca întrupate. Termenul de *embodiment* nu este utilizat aici în sensul că ceva îmbracă mintea cu corpul, sau dă formă concretă ideilor, sau ca ceva care poate reprezenta o expresie a ideilor, pentru că aceste sintagme par să sugereze că avem de-a face cu două lumi diferite: o lume mentală a ideilor care se află în opoziție cu lumea fizică a corpurilor. Prin contrast, *embodiment* înseamnă chiar procesul de a aduce aceste două lumi laolaltă, altfel spus, orice activitatea culturală am avea, aceasta nu poate fi concepută ca fiind separată de corp, pentru că mintea este întotdeauna întrupată. Prin noțiunea de dimensiune estetică sunt vizate în special emoțiile și procesele senzoriale, dar și diverse imagini, calități și patternuri, prin intermediul cărora sensul se poate insera în orice aspect al vieții noastre.

Deci, dincolo de disputele legate de ce anume este experiența estetică, cu siguranță că ea este conectată de fenomenul emoțional. Însă, în ciuda faptului că și în mediile actuale filosofice se vorbește despre un *embodiment turn* – și nu mă refer doar la corpul generator de sens, sau căruia îi poate fi atribuit un sens, adică corpul privit ca un text care se cere a fi decriptat, decodificat, ci și la corpul fenomenal, corpul aflat în lume (*the bodily being-in-the-world of human beings*) și care furnizează condiția de posibilitate a înțelegerii a corpului ca sursă a procesului de simbolizare – avem rareori discuții elaborate despre tipurile de emoții implicate în cadrul unei experiențe estetice. Poate că un motiv pentru care emoțiile sunt așa puțin analizate în conexiune cu experiența estetică se datorează faptului că paleta emoțiilor obișnuite, a celor pe care le putem numi, este prea restrânsă sau insuficientă prin raportare la emoțiile care intervin în cadrul unei experiențe estetice, sau aceste emoții cotidiene să le zicem, par mult mai simple în comparație cu fluxul emoțional pe care îl implică o experiență estetică.

Iată un exemplu în acest sens: mi-a atras atenția coperta lucrării lui Gerald C. Cupchik¹¹ după un tablou al pictorului canadian Tony Scherman. Lucrarea se numește *Poseloidon* și pare, la o primă vedere, că ne înfățișează un Poseidon furios, însă la o contemplare mai atentă putem vedea și tristețe și alte emoții încorporate în expresia facială a acestui personaj mitologic complex al cărui fiu a fost ucis de Ulise. Acesta a fost un exemplu la îndemână care cred că va confirma și

premia de plecare a lucrării mele cum că explorarea episoadelor de creație sau de receptare artistică poate oferi o perspectivă și o înțelegere mai profundă a experiențelor noastre emoționale. În felul acesta putem aprecia rolul experienței estetice ca activitate fundamental corporală și emoțională în interacțiunile cu mediul.

3. Teoria emoției. Ce sunt emoțiile?

Revenind la legătura strânsă dintre artă și emoții, observată încă de la începutul filosofiei, putem spune că, până de curând, a existat puțin consens asupra ceea ce sunt emoțiile și a felului în care ele operează. În ultimii treizeci de ani sau cam așa ceva, a existat o creștere a cercetării asupra emoțiilor în discipline la fel de diverse precum psihologia experimentală și clinică, neuro-biologie, antropologie, sociologie și filosofie. Așa încât acum avem o idee mult mai clară despre ce sunt emoțiile. Nu că ar exista un consens departe de asta, teoriile concurente fiind puternic răspândite. În orice caz, interesul pentru felul în care emoțiile funcționează în cadrul unei experiențe estetice a crescut foarte mult. Avem întrebări legate de reacțiile emoționale față de artă, adică se pune problema dacă pentru a putea înțelege un poem, un tablou, film etc. trebuie să avem o reacție emoțională față de acestea? Pot operele de artă să ne educe într-un fel emoțional despre viață? Adică, este emoția este un mod specific de a înțelege lumea, cum spunea și J-P. Sartre? Și dacă da, în ce fel?

Noel Carroll abordând această chestiune¹², oferă o taxonomie a patru abordări recente pentru experiența estetică, dintre care una pe care el o numește abordarea orientată către afect. Dar emoția pe care el o ia cel mai mult în considerare este plăcerea, iar atunci când ia în considerare alte afecte, o face prin referire la unele sentimente nespecifice, precum tonul afectiv și *qualia* și nu emoția cu drepturi depline. Și Jerrold Levinson¹³ observă că deși esteticul implică planul emoțional, totuși rolul și conținutul unei astfel de experiențe estetice par a fi tratate în mod confuz chiar și în lucrările mai actuale, iar diversitatea abordărilor pare să sugereze că într-adevăr, în cazul emoțiilor estetice persistă încă o serie de neclarități.

În ceea ce privește domeniul psihologiei, și aici se ia în considerare varietatea emoțiilor, deși dezbateră despre ce anume sunt de fapt emoțiile este încă în toi: sunt ele evenimente care au loc în creier, trăirile care însoțesc aceste evenimente, interpretarea cognitivă a trăirilor unei persoane, sau o combinație a acestor factori? Oricum ar fi, emoțiile sunt tratate de majoritatea psihologilor ca niște evenimente de scurtă durată. Consecința este, după cum subliniază și Kathleen Higginscă emoțiile mai rafinate care intervin și în cazul unei experiențe estetice sunt văzute tot ca niște șiruri de atomi emoționali: „dar o experiență estetică implică, de obicei, un curs temporal extins al emoției, adesea cu un ton afectiv schimbător. Modelul episodic al emoției este nepotrivit pentru a descrie ceea ce se întâmplă în stările estetice”¹⁴. De aceea, Higgins propune să ne concentrăm atenția în cazul unei experiențe estetice asupra emoțiilor mai rafinate, care se dezvoltă, de obicei mai lent decât emoțiile grosiere, ordinare și care sunt intense și apar rapid.

Apropo de îndemnul lui Kathleen Higgins de a ne concentra asupra emoțiilor mai rafinate în cadrul experienței estetice, am găsit la Gerald C. Cupchik, o analiză interesantă a experiențelor emoționale pe care le au oamenii în fața picturilor, când se uită la filme sau când citesc. Ce mi se pare interesant la Cupchik este că el nu se încadrează nici în: (1) teoriile care privesc emoția ca pe ceva real (perspective naturaliste, fenomenologice, romanticismul german, unde se insistă asupra ideii că lupta cu emoțiile nerezolvate este cheia pentru dezvoltarea unui sentiment unificat de sine și de identitate personală); (2) nici în teoriile care consideră emoția ca produs al unui proces non-emoțional și care sunt în mod fundamental motivaționale – emoțiile apar atunci când schimbările importante ale stărilor corporale de plăcere sunt atribuite unor cauze situaționale și etichetate în moduri care pot varia de la o cultură la alta. Aici se includ și teoriile interesate de procesul de evaluare care se concentrează pe analize pragmatice ale situațiilor care conduc la acțiuni care rezolvă provocările și realizează obiective. Aceste teorii, punctează Cupchik, sunt în general behavioriste și cognitiviste și își găsesc sursa în Iluminismul britanic de secol al 18-lea care a pus accent pe raționalitate și pe centralitatea

creierului, în special pe ideea că activitatea creierului stă la baza proceselor mentale.

Cupchik încearcă să creeze un cadru în care ambele perspective se pot încadra și pentru aceasta propune o teorie a fazelor emoționale - *Emotional Phase Theory* (EPT) și care examinează interrelațiile dintre afecte, sentimente și emoții aranjate într-o ierarhie. La baza ierarhiei sunt afecte extrem de concrete care se află la interfața dintre stările corporale și experiențele mentale. În acest sens, el dă exemplul sentimentului de singurătate, care se manifestă în diverse stări fantastice sau senzația de foame însoțită de imaginația unor festinuri. Urmează apoi sentimentele care sunt intermediare și care intervin în două feluri: fie ca ceva care dublează o cogniție – în teoriile orientate spre acțiune, fie ca o conștientizare a formei reacțiilor emoționale. În fine, emoțiile se află la apogeu ca sentimente pline de sens, legate de sine în contexte sociale, reale sau imaginare. Emoțiile reprezintă așadar fenomene emergente care se dezvoltă din fondul stărilor corporale în situații evocatoare și sunt neutralizate din nou cu timpul (cel puțin la suprafață) sau prin eforturi de autoreglare.

Înainte de a continua discuția în această direcție aș vrea să zăbovim puțin asupra ceea ce sunt emoțiile, pentru că înainte de a vedea cum funcționează ele, e bine să ne facem o idee despre ce anume sunt ele. Adică, emoția este un fel de sentiment, de comportament, de simptom fiziologic sau este o judecată? Și aici, observăm că există o varietate de posibile răspunsuri, de la cele care insistă asupra laturii fiziologice a emoțiilor, la cele care propun ca emoțiile să fie analizate ca părți ale unui comportament sau ca dispoziție de a te comporta într-un anume fel, până la cele care consideră emoția sub forma unei cogniții. Trebuie spus că la ora actuală cea mai influentă perspectivă pare a fi cea construită într-o tradiție cognitivă, altfel spus, perspectivele teoriei cognitive se dovedesc a fi păstrate în orice teorie satisfăcătoare asupra emoției. Din acest motiv, am ales să mă concentrez asupra teoriei cognitive a emoției ce poate fi găsită în semiotica lui Peirce¹⁵, pentru că ea s-a dovedit a fi deosebit de fertilă pentru generațiile următoare, dar și pentru că la Peirce, ea joacă un rol central în aprecierea unei experiențe estetice. În această privință, dintre cele trei mari figuri clasice ale pragmatismului, probabil ca

Peirce este cel care rămâne într-o oarecare măsură neglijat față de ceilalți doi mari reprezentanți, J. Dewey și W. James. Cu toate acestea, el are încă multe de oferit, după cum observă și R. Shusterman, în special pentru dimensiunea întrupată a gândirii, dar și pentru propriul său proiect, somaestetica¹⁶.

4. Experiența estetică la Ch. S. Peirce și teoria sa cognitivă a emoției

Includerea lui Peirce, care se considera logician, într-o discuție privitoare la emoții și rolul acestora într-o experiență estetică, poate fi surprinzătoare la o primă vedere. Un survol rapid asupra operei sale, ne poate lăsa impresia că el a scris puțin pe marginea subiectelor legate de estetică. Această impresie este confirmată atât de bibliografia restrânsă ce-l abordează pe Peirce din perspectiva esteticii, cât și de propria lui mărturisire „Nu sunt foarte familiarizat cu această știință”¹⁷ (C.P. 1.191). Lipsa scrierilor lui Peirce pe marginea esteticii a fost justificată în mai multe feluri: (1) prima explicație este că el nu a avut idei originale în acest domeniu. Ceea ce afirmă aici și colo, total fragmentar, vine ca reacție sau în continuarea tradiției filosofice europene, în special Kant, Hegel și Schiller (vezi *Scrisori despre educația estetică a omului* a lui Schiller); (2) a doua explicație este că Peirce s-a considerat mult prea mult un logician pentru a fi și estetician în același timp; (3) o a treia explicație este că în cazul filosofilor pragmatisti americani putem vorbi despre o specializare a lor în câmpul esteticii, iar John Dewey prin lucrarea sa, *Art as Experience*, ar fi primul și cel mai îndreptățit la care ar trebui să se facă trimitere în acest sens. Într-o altă lucrare pe care am scris-o pe marginea acestui subiect¹⁸, am arătat că putem vorbi totuși despre un loc pe care-l ocupă estetica în gândirea lui Peirce, chiar dacă el nu a dezvoltat o teorie explicită asupra ei și chiar dacă nu a dovedit o atenție specială asupra așa-numitului *semn estetic*. De fapt, acest concept îi aparține lui Ch. Morris, care-l va folosi câțiva ani mai târziu atunci când va vorbi despre o estetică semiotică. Ceea ce vreau să spun este că, în concepția lui Peirce, arta deține o importanță capitală

pentru înțelegerea condiției umane, teza mea fiind că putem găsi în semiotica lui o teorie a experienței estetice, concepută ca parte a unei teorii generale a experienței, care la rândul ei constituie o parte a unei teorii generale a cunoașterii.

Locul privilegiat pe care Peirce îl acordă esteticii transpare din clasificarea pe care el o face științelor. Atât în paragrafele 1.180 – 192 cât și 1.203 – 282 (care sunt numite în ediția îngrijită de Justus Buchler, *Filosofia și științele: o clasificare*), Peirce încearcă să traseze o hartă a relațiilor ce se stabilesc între diferitele științe. Aici găsim o distincție foarte precisă între estetică în calitate de „știință normativă” (pe lângă Etică și Logică, toate trei fiind subsumate Filosofiei) și Critica de artă. Este evident deci, că Peirce nu face o confuzie între interpretarea unei opere de artă și plăcerea estetică, ambele cu privire atât la o lucrare de artă cât și la un fenomen natural. În timp ce critica de artă are ca obiectiv descrierea unui fenomen particular, adică, opera de artă, estetica este știința care determină ce fel de relație se creează atunci când un subiect și un obiect interacționează într-o experiență estetică. Faptul că Peirce nu face confuzie între cele două discipline, este sesizat și de către exegeți. Spre exemplu, G. Deledalle¹⁹, pornind de la clasificarea semnelor făcută de Peirce, crede că putem vorbi despre un semn estetic și care poate fi găsit în ceea ce Peirce numește *Primitate* (*Firstness*) și care este capabil să prezinte anumite calități sau emoții trăite de interpret. Cu alte cuvinte, ceea ce este „în mod obiectiv de admirat” depinde de unele proprietăți ale fenomenului (obiectului) transformat în procesul de semioză într-un semn.

Pe de altă parte, se poate vedea și o schemă logică a pașilor sau a felului în care experiența estetică poate avea loc: (1) obiectul estetic este un icon; (2) valoarea obiectului estetic depinde de armonia intrinsecă a calităților sale; (3) interpretul reacționează printr-un sentiment sau emoție; (4) atunci când sentimentul sau emoția se repetă, putem vorbi despre simț al frumosului. Aș dori să fac aici o clarificare în ceea ce privește iconicitatea. Ea este cea care conferă calitatea de a fi semn unui obiect. În acest mod se constituie interpretantul, care este un semn mai dezvoltat, sau sentimentul. Vedem deci, că sentimentul corespunde calităților obiective ale fenomenului. Iconicitatea nu este totuna cu o similaritate fizică (mimesisul din

filosofia greacă) a realității: ea este mai degrabă o formă de imaginație sau felul în care interpretul se raportează la datele senzoriale ce rezultă în urma interacțiunii cu obiectul lumii exterioare. Dacă ar fi să evidențiez pe pași procesul experienței estetice, dinamica sa, atunci aș spune așa: (1) prima dată avem un obiect; (2) acesta este perceput ca un icon; (3) ca icon el are anumite calități; (4) dacă aceste calități sunt în armonie atunci (5) acest icon are o valoare estetică; (6) interpretul se raportează la el prin intermediul interpretantului (care este o emoție); (7) dacă acest sentiment se repetă atunci numim obiectul ca fiind frumos.

Voi merge mai departe în cazul analizei mele, arătând că pentru Peirce, experiența estetică reprezintă o cogniție sau o formă de raționament. Într-adevăr, pe de o parte putem găsi o atitudine de argumentare a legilor pornind de la cazuri particulare și pe de altă parte, ajungem la cazuri particulare (rezultate) pornind de la legi (inducția și deducția). Însă atunci când vorbește despre experiența estetică, Peirce pare să sugereze o a treia atitudine, pe care o leagă de abducție. Adică, spune el, estetica, ce se leagă de crearea frumosului, implică cele două tipuri de inferență; ea este atât o căutare de legi cât și de cazuri particulare. Concret, noi credim ceva ca fiind frumos în urma interacțiunii cu un obiect, fie considerând asta un caz concret din care încercăm să ajungem la o lege, fie pornind de la o lege din care derivăm apoi cazuri particulare. Altfel spus, experiența estetică este fie o formalizare care începe de la percepția individuală, fie o ocurență individuală pornind de la legi generale. Acest lucru devine și mai clar dacă luăm în considerare și articolul lui Peirce, *Câteva consecințe a patru incapacități*, (C.P. 5.264 -317) și fragmentele adunate în ediția lui Buchler sub numele de *Principii ale fenomenologiei*. Ceea ce iese în evidență de aici nu este aspectul iconic al simțului frumosului, care este doar o consecință printre tezele lui Peirce, ci tocmai faptul că simțul frumosului este o manifestare a *Primității (Firstness)*.

Acum putem înțelege mai bine că emoțiile sunt în mod evident reacții ale subiectului aflat în fața unui obiect, sub forma unor anumite impresii. Subiectul este cel care mediază între impresii (pe care le putem numi cu conceptul de *aisthêsis* din etimologia grecească) și anumite ipoteze despre acesta. Spre exemplu, eu percep pe retina mea o

serie de stimuli și pot să emit ipoteza că percep roșu. Deci, sentimentul este ceva care ține de posibilitate, un potențial al obiectului pornind de la ipoteza pe care subiectul și-o face despre obiect. Simțul frumosului este un sentiment particular complex, pentru că apare ca o ipoteză ce privește un imens set de impresii care vin dinspre obiect. În acest fel este evident că Peirce leagă experiența estetică de un mod de raționare, pentru că o consideră o construcție după legile de inferență.

Alăturarea celor doi termeni, emoția și ceea ce aparține domeniului logicii, raționalitatea, poate părea la o primă vedere contradictorie, pentru că, de regulă, în istoria filosofiei, cei doi termeni trimit la domenii complet separate. Mai cu seamă în domeniul logicii ne gândim că construcția unui argument logic nu admite prezența unei emoții, însă am văzut că Ch. S. Peirce construiește o serie de idei pentru a arăta că emoțiile și domeniul rațiunii sunt intim conectate. De aceea, putem spune că el a dezvoltat o teorie cognitivă a emoției care se construiește pe ideea că emoțiile și rațiunea nu sunt separate *a priori*. Acest lucru este vizibil mai cu seamă în elaborarea unui argument logic, care poate fi și este adesea însoțit de diverse emoții.

Dar emoțiile sunt în legătură și cu reacțiile fiziologice, în sensul că ele sunt în mod clar percepute ca niște reacții fiziologice. Însă pentru a avea o înțelegere exhaustivă a fenomenului emoției, pe lângă reacția fiziologică, trebuie să luăm în considerare și aspectul psihologic. Teza lui V. Colapietro²⁰ din recentul său dialog cu Winfried Noth pe marginea acestui subiect legat de problema emoției în semiotica lui Peirce, este că emoțiile sunt într-o anumită măsură cognitive, în timp ce cogniția este în mod inerent, semiotică. Dincolo însă de ceea ce este o emoție, ea nu poate fi considerată doar la nivelul unei pure reacții fiziologice, după cum nu este nici doar un simplu fenomen psihologic. Colapietro arată cum pentru Peirce, emoția este înainte de toate o cogniție, oprindu-se asupra acestui citat din Peirce: “Plăcerea și durerea nu pot fi recunoscute ca atare decât în cadrul unei judecăți; ele sunt predicate generale care sunt atașate sentimentelor și nu adevărate sentimente. [...] Fiecare emoție, fiecare izbucnire de pasiune, fiecare exercițiu de voință, este ca o cunoaștere” (CP 1.376). Aceasta înseamnă că emoția este o formă de raționament, cel mai adesea conjuncturală. În manifestarea sa inițială, emoția este resimțită

somatic, sau este o judecată articulată corporal, sau cum spune Colapietro, corpul se constituie ca mediu al acestei articulări. În această primă manifestare, emoția nu este deci verbalizată. Gesturile noastre și expresiile corporale spontane sunt un bun indicator pentru această capacitate a corpului. Frica este, spre exemplu, un șir de reacții fiziologice, dar este simultan și o succesiune de „interpretanți” logici în care obiectele întâlnite prin experiență, sunt dezvăluite sau prezentate într-un anume fel, de regulă amenințătoare. Acest lucru înseamnă că corpul, independent de limbaj, produce judecăți care pot sau nu să fie ulterior, articulate lingvistic. Desigur, aici nu e vorba de niciun dualism minte-corp. Nu e ca și cum emoția ar fi o judecată somatică și apoi urmează formularea ei lingvistică. Emoția presupune o unificare sau este un continuum între expresia somatică și cea lingvistică.

Cu toate acestea, cei care apară teoria emoției ca judecată, sunt de acord cu faptul că pentru a avea o emoție, este necesară o judecată evaluativă: fără judecată nu poate exista emoție. Însă tipul de evaluare care este atât de important pentru emoție este o evaluare a mediului în ceea ce privește propriile interese, dorințe, scopuri și așa mai departe. Cum poate să-mi fie frică fără să evaluez ceva ca pe o amenințare sau cum poate să-mi fie rușine fără să-mi evaluez faptele ca fiind greșite din punct de vedere moral?

În acest punct este esențială schimbarea de perspectivă asupra cogniției pe care o regăsim la a doua generație cognitivistă și unde putem sesiza cu ușurință influența ideilor lui Peirce. Această perspectivă ia în considerare corpul ca întreg și nu doar datele neurofiziologice. Mișcarea cognitiv-semantică inițiată de filosoful Mark Johnson și de lingvistul George Lakoff și care mai este cunoscută sub numele de experiențialism, este exemplară pentru conceperea ideii de întrupare (*embodiment*) a structurilor cognitive, sau că cogniția trebuie înțeleasă și examinată ca o activitate întrupată, sau că mintea este întotdeauna întrupată.. Problema centrală dezbătută aici este dacă nu cumva întreaga structură a gândirii umane, de la abstract și calcul matematic, la ideologie, la emoții și limbaj, este puternic dependentă de experiențele subiective ale faptului-de-a-fi-fizic-în-lume, având un corp uman.

Conceptia lor de bază este că gândirea utilizează, într-o mare măsură, competențe ale sistemului senzorio-motor, ceea ce implică și posibilitatea inferențelor de natură senzori-motoare: structuri care fac parte din diverse regiuni ale creierului, facilitează gândirea care este determinată de proprietăți spațiale ale fenomenelor care au fost vizate. Această idee este exemplificată în două ipoteze de bază ale semanticii cognitive: este vorba despre dependența limbajului și a gândirii de două niveluri fundamentale, unul referitor la conceptele de bază (*basic-level concepts*) și altul la, ceea ce Johnson și Lakoff numesc „*kinesthetic image_schemata*”. Amândouă nivelurile constituie de fapt niște entități cognitive încărcate cu sens și care se formează datorită interacțiunii noastre la nivel corporal cu mediul înconjurător. Ca atare, ele nu sunt vulnerabile la problemele fundamentale referitoare la simboluri, referința unui semn și sensul acestuia, deoarece ele sunt deja și întotdeauna încărcate cu sens. Aceste *image-schemata* sunt de fapt niște forme (*gestalt*) întrupate, fie că sunt explicite sau nu, și care sunt folosite în actul de percepție și cel de judecare. Noi le cunoaștem la modul tacit, cunoaștem structura lor și inferențele pe care le susțin, din activitatea noastră corporală. Adică ele constituie părți esențiale ale faptului de a avea un corp uman.

Implicația profundă a acestei înțelegeri este disoluția, sau cel puțin relativizarea, limitelor dintre percepție și conceptualizare: conceptele sunt motivate, dar nu determinate exhaustiv, de structuri aflate în percepții și acțiuni. Astfel, experiențele noastre corporale de bază reprezintă punctul de pornire pentru activități mentale mai sofisticate. Gândirea abstractă se consideră că apare din proiecțiile metaforice ale acestor structuri din domeniul corporal în alte domenii mai îndepărtate de orice activitate senzorială.

5. Concluzie

Cercetarea propusă în cadrul acestei lucrări este una interdisciplinară, însă mai important de atât este faptul că aici sunt aduse laolaltă cele două mari culturi, cea a științelor umane și a științelor sociale, cu deosebire, psihologia și neuroștiințele. Această alăturare

cred că se dovedește deosebit de fertilă pentru înțelegerea fenomenului emoției implicat într-o experiență estetică. Prinși în cotidianitatea vieții lor, oamenii se confruntă cu totul felul de situații în care sunt angajați profund emoțional la care, cel mai adesea, ei răspund într-un mod narativ, împărtășindu-le celorlalți. Însă, artiștii nu vorbesc pur și simplu despre niște evenimente sociale, ci o fac într-un fel care reflectă perspective unice, care modelează experiențe și cresc conștientizarea. La un nivel mai de suprafață ei pot induce sau modela sentimente de plăcere sau încântare care să ne atragă atenția, dar la un nivel mai profund ei încorporează în lucrările lor, straturi de sens care necesită mai mult efort interpretativ din partea noastră și oferă o bază pentru atașamentul durabil față de lucrările care prezintă sens pentru noi.

Un rezultat la care am ajuns pe parcursul cercetării este că emoția din cadrul unei experiențe estetice este diferită de restul emoțiilor prin faptul că ea implică înțelegerea procesului estetic și ne poate ajuta să ne înțelegem mai bine experiențele emoționale. Acest lucru se poate face în două feluri: în primul rând, este vorba despre menirea esențială a unui spațiu artistic de a aduce împreună artiștii și publicul receptor, deopotrivă, iar apoi, conținutul semnificativ al unei opere de artă, care o și distinge de celelalte, se află față în față cu impresiile senzoriale pe care le produce. Și tocmai aici intervine diferența dintre o emoție obișnuită din viața de zi cu zi și o emoție artistică. Într-o percepție obișnuită, noi de regulă ignorăm fundalul și căutăm diverse detalii specifice, dar în creația și receptarea estetică, fundalul se dovedește a fi esențial, de aceea, putem spune că experiențele estetice pot reprezenta placa turnantă pentru o viață emoțională complexă. Și tocmai în acest punct poate fi de folos reevaluarea relației minte-corp din a doua generație cognitivă despre care am vorbit mai devreme, pentru că eu cred că se poate face o analogie între interacțiunile minții și corpului în viața de zi cu zi și relațiile dintre subiect și stil în artă.

Înțelegerea acestor procese ne poate ajuta să trecem într-un mod fluent de la stările orientate spre acțiune la reacțiile emoționale în diferite scenarii de viață. În esență, este vorba despre două moduri complementare de a fi lume: dacă unii oameni se lasă cuprinși de un lanț fără sfârșit de interpretări subiective ale momentelor succesive de

viață prin care au trecut, alții se dovedesc a fi mai pragmatici, fiind într-o continuă stare de proiect. În funcție de caz, unii pot ignora conținutul emoțional, în timp ce ceilalți au dificultăți în a se opri la o decizie. De aceea, prin punerea în relație a teoriilor orientate către acțiune și reacție, pe de o parte, și experiențele cotidiene estetice, pe de altă parte, se poate obține o atenție mai mare către procesele devenite automate în viața de zi cu zi. Marele câștig constă într-o trecere fluidă între cele două moduri de a fi-în-lume: acționând fără să te lași distras de lunga listă de proiecte și reacționând, dar fără a ne lăsa copleșiți de vârtejul interpretării evenimentelor.

Acknowledgements

The publication of this article was supported by the 2022 Development Fund of the UBB.

Note:

¹ Vezi Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981), unde Kant încearcă să vadă cum anumite tipuri de judecăți, judecățile estetice – judecăți bazate pe sentimente - pot revendica valabilitate universală. Referindu-se la judecățile estetice ale gustului (judecăți privind frumusețea în natură și artă), Kant insistă că acestea sunt non-cognitive și de aceea, ele nu pot pretinde niciodată statutul de cunoaștere sau de cunoștințe conceptuale.

² O faimoasă versiune a acestei asumții este vechea ipoteză funcționalistă a lui H. Putnam care echivala mintea și creierul cu partea de software, respectiv cea de hardware a unui computer.

³ Este vorba aici despre o posibilă traducere în limba română a conceptului de *embodiment*, prin care se ia în considerare baza corporală și senzorio-motorie a unor fenomene precum sensul, mintea, cogniția și limbajul. În lipsa unei traduceri consacrate a termenului în limba română, voi păstra și utilizarea versiunii englezești a termenului.

⁴ Vezi în special, Francisco J. Varela, Evan Thompson and Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA:

MIT Press, 1991). Andy Clark, *Being There - Putting Brain, Body and World Together Again* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997).

⁵ George Lakoff și Mark Johnson, *Philosophy in the Flash: The Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* (New York: Basic Books, 1999).

⁶ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors we live by* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980).

Vezi și George Lakoff and Mark Johnson, “Conceptual Metaphor in Everyday Language” în *The Journal of Philosophy*, Volume 77, Issue 8 (Aug. 1908), 453-486

⁷ Surse ale acestei noi direcții de gândire se găsesc și tradiția continentală a filosofiei, mai precis, în fenomenologia lui Maurice Merleau-Ponty și în conceptul său de carne (*chair*) din lucrările din perioada sa târzie. În mod special, este vorba despre teza sa referitoare la conceptul de intenționalitate pre-reflexivă privitoare la corp - ideea că lumea pre-reflexivă se insinuează la nivelul esențelor eidetice, teză folosită ulterior de mai multe filosofii pentru a evita dualismul steril minte-materie (corp).

⁸ Noel Carroll, “Aesthetic experience, art and artists” în *Aesthetic Experience*, editată de Richard Shusterman și Adele Tomlin (Routledge, 2008) 145.

⁹ John Dewey, *Art as Experience* (Carbondale IL: Southern Illinois University Press, 1987).

¹⁰ Vezi în special Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago, The University of Chicago Press, 2007).

¹¹ Gerald C. Cupchik, *The Aesthetics of Emotion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

¹² Noel Carroll, „Aesthetic Experience: A Question of Content,” în *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran (Oxford: Blackwell, 2006), 71–76.

¹³ Jerrold Levinson, “Emotion in response to art: a survey of the terrain, în *Emotion and the arts*, ed. M. Hjort and S. Laver (New York: Oxford University Press, 1997), 20-34

¹⁴ Kathleen Higgins, “Refined emotion in aesthetic experience: A cross-cultural comparison” în *Aesthetic Experience*, Edited by Richard Shusterman and Adele Tomlin (New York: Routledge, 2008), 106.

¹⁵ Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

¹⁶ Richard Shusterman, „Somaesthetics and C. S. Peirce” în *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Volume 23, Number 1, 2009, 10.

¹⁷ *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [C.P.], 8 volumes: Vols. 1-6 edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, 1931-1935, Cambridge, MA: Harvard University

Press, and Vols. 7-8 edited by Arthur W. Burks (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958).

¹⁸ Vezi Codruța Hainic, „Aesthetic Experience in the Semiotics of Charles S. Peirce”, în *Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences*, Volume 10, Issue 2, 2019, 19-32.

¹⁹ G. Deledalle, *Charles S. Peirce's philosophy of signs: essays in comparative semiotics* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000).

²⁰ V. Colapietro, Winfried Noth, „Why sentiments can be logical”, *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n.24, jul./dez. 2021, p. 221-239.

Bibliografie:

Carroll, Noel. 2006. “Aesthetic Experience: A Question of Content,” în *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. Matthew Kieran (Oxford: Blackwell).

Carroll, Noel. 2008. “Aesthetic experience, art and artists”. În *Aesthetic Experience*. Eds. Richard Shusterman și Adele Tomlin. (New York: Routledge).

Clark, Andy. 1997. *Being There - Putting Brain, Body and World Together Again* (Cambridge, MA: MIT Press).

Colapietro, V., Winfried Noth. 2021 „Why sentiments can be logical”. *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n.24, jul./dez. 2021: 221-239.

Deledalle, G. 2000. *Charles S. Peirce's philosophy of signs: essays in comparative semiotics* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press).

Hainic, Codruța. 2019. „Aesthetic Experience in the Semiotics of Charles S. Peirce”. *Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences*. Volume 10, Issue 2:19-32.

Johnson, Mark. 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding* (Chicago: The University of Chicago Press).

Johnson, Mark. 2018 *The Aesthetics of Meaning and Thought* (Chicago: The University of Chicago Press).

Kant, Immanuel. 1981. *Critica facultății de judecare* (București: Editura Științifică și Enciclopedică).

Lakoff, George, Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by* (Chicago: The University of Chicago Press).

Lakoff, George, Mark Johnson. 1980. "Conceptual Metaphor in Everyday Language". *The Journal of Philosophy* Volume 77, Issue 8 Aug.: 453-486.

Lakoff, George și Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* (New York: Basic Books).

Levinson, Jerrold. 1997. "Emotion in response to art: a survey of the terrain". In *Emotion and the arts*. Ed. M. Hjort and S. Laver (New York: Oxford University Press): 20-34.

Nussbaum, Martha. 2003. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press).

Shusterman, Richard. 2009. „Somaesthetics and C. S. Peirce”. *The Journal of Speculative Philosophy*. New Series, Volume 23, Number 1: 8-27.

Varela, Francisco, J., Evan Thompson, Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press).