

CONȘTIINȚA EMOȚIONALĂ ȘI ESTETICA INTERCULTURALĂ

MIHAELA POP

Emotional Consciousness and Intercultural Aesthetics. This work aims at pointing out some characteristics of the contemporary art and aesthetics – especially the interest paid to the human body and to the emotional consciousness. Philosophers as M. Merleau-Ponty, J. Dewey and R. Shusterman were interested to explore this domain which had been almost omitted by the modern philosophical thought. The intercultural aesthetics offers today a substantial support to a better understanding of these new directions of contemporary art and art criticism. We strongly believe in the benefits of the intercultural aesthetics, especially in this period of cultural globalization.

Key words: contemporary art, aesthetic thought, body, emotional intelligence, body consciousness.

Explorările postbelice în domeniul artelor, dublate de gândirea filosofică fenomenologică și, ulterior, de cea postmodernă, deconstructivistă au scos în evidență arii de investigare noi pe care gândirea europeană le uitase în cursul lungilor secole de dominare de către raționalism și gândirea conceptuală.

Treptat, se deschideau universuri precum acela al inconștientului (cu ajutorul psihanalizei), explorat de la dadaști și suprarealiști până astăzi dar și, mai ales, universul emoțional, al trăirii, propus de Nietzsche. La acesta aderă și abordarea fenomenologică a lui Merleau-Ponty preocupată de dezvăluirea rolului corpului în modul nostru de raportare la lume. Pentru gânditorul francez, percepția nu este doar o re-prezentare în subiectivitate, ea este de fapt, modul uman de a fi în lume. Percepția rezultă din relația care se stabilește între corpul nostru, lucruri și ceilalți. Astfel corpul este condiția fundamentală de cunoaștere a lumii. Fiind în continuă relație cu lumea, el nu numai că ne ajută să o percepem dar ni se dezvăluie el însuși. Astfel putem constata existența unei conștiințe a corpului însuși, o conștiință „mută” spune Merleau-Ponty pe care fenomenologia sa caută să o dezvăluie.

În estetica actuală se vorbește tot mai mult despre *teoria omului emoțional*, teorie care caută să înțeleagă modul în care viața este resimțită nemijlocit fiind trăită fără intermediere conceptuală. Howard Gardner¹ lansează conceptul de ”inteligente multiple” ale *eu-lui*, una dintre acestea fiind „inteligenta emoțională”. Pentru acest gânditor este clar că nu mai funcționează opoziția rațional / irațional (înțeles ca emoțional). Emoția,

¹ Howard Gardner, *Inteligente multiple. Noi orizonturi*, Editura Sigma, București, 2006.

trăirea este ceva ce aparține conștiinței gânditoare care *știe* ce anume simte. Aceasta își găsește explicația în faptul că emoția (trăirea) este intențională și astfel, este resimțită în conștiință. Nu există o stare emoțională în sine, ea este trăită în raport cu obiectul ei și fiecare *știm* ce trăim. Astfel că între conștiința gânditoare și cea trăitoare nu există un clivaj, o ruptură netă, dimpotrivă, ele se află una în prelungirea celeilalte și împreună formează o unitate. Tocmai de aceea, orice act perceptiv nu este o „privire” în sine ci el este o interpretare nemijlocită a lumii „privite” căci unitatea ființei umane este prezentă în acea percepție. Astfel percepția este una culturală nu pur și simplu naturală. Obiectul privit prilejuiește emoția dar nu este cauza ei. Ca obiect-valoare, el generează stări emoționale căci este purtător de înțelegeri și este perceput ca simbol așa cum observase Ernst Cassirer. Obiectul este investit de către ființa umană cu semnificații iar emoția este a noastră, ne aparține. Putem vorbi astfel de un *eu* multiplu: unul gânditor, altul emoțional, altul visător... În orice act al percepției noastre se împletesc toate aceste *eu*-ri multiple care fac ca obiectele percepute să fie de fapt reconstrucții ale noastre. Proprietățile lor sunt, de fapt, ceea ce noi atribuim acelor obiecte. Ca urmare, „vederea” perceptivă este una încărcată cultural iar realitatea devine o fațetă a aparenței. Este ceea ce afirmase și Merleau-Ponty: „aparența este realitate”².

Dar percepția se realizează prin intermediul corpului uman ceea ce face ca ea să fie condiționată de capacitatea corporalului nostru. Se recuperează astfel dimensiunea existențială a cunoașterii și se încurajează meditația asupra sensului cunoașterii ca formă de viață după alte reguli decât cele ale sistematizărilor cu caracter logic-abstract, după cum afirmă Constantin Aslam³.

Interesul pentru experiența directă, nemijlocită, pentru implicarea corpului în această experiență a crescut odată cu avangardele, în special prin intermediul Dadasimului și al Suprerealismului și a continuat ulterior în anii 1960-1970 cu mișcarea Fluxus și toate formele de *action art* (*performance art*, *body painting*, muzică, dans contemporan). În aceste explorări, cupă cum știm, se renunță la produsul finit al actului creației artistice – opera de artă. Rămâne actul propriu-zis al creației, performat de artist cu propriul trup, de cele mai multe ori. Asistăm astfel la o schimbare de paradigmă în gândirea estetică și artistică. Nume precum John Cage și lucrările sale de debut (*zgomotele cotidianului*, sau tăcerea armoniilor muzicale „bine temperate” pentru a elibera imediatul, cotidianul) dar și Merce Cunningham care propune eliminarea părții muzicale a dansului pentru ca acesta să fie impus doar de ritmul propriu și de impulsurile corpului, sunt doar câteva dintre posibilele exemple lămuritoare. Tina Bausch va prelua la rândul ei ideile lui Merce Cunningham. Ea a fost convinsă că dansul scoate în evidență *mișcarea* iar aceasta se încarcă de semnificații căci corpul are intenționalitate prezentă în percepțiile sale. El este punctul de întâlnire cu lumea și maniera autentică de raportare la aceasta. Tocmai de aceea, cei doi dansatori celebri ai secolului XX consideră că dansul nu mai trebuie să fie considerat o reprezentare a unei idei, a unei narațiuni, a unui metatext ci el însuși trebuie să dezvăluie mișcarea, să devină conștient de propria sa mișcare.

² M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, Aion, Oradea, 1999, pp.99-123.

³ C. Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 47-49.

Ideea aceasta își găsește interpretare filosofică în gândirea lui Richard Shusterman care propune o nouă abordare a esteticii pe care o numește *somaestetică*⁴. Aceasta este gândită ca o disciplină centrată asupra corpului. Shusterman atrage atenția asupra faptului că somaestetica nu este complet nouă, ea își are originea în gândirea antică și în conceptul *kalokagathia*. Spre deosebire de filosofia modernă europeană care se prelungește până azi și care este interesată doar de gândirea abstractă, rațională, *somaestetica* își propune să reînvie semnificațiile antice în care filosofia era considerată un mod de viață, o înțelepciune a vieții. În *Timaios*, Platon susține necesitatea menținerii unui echilibru între rolul acordat corpului și cel acordat gândirii raționale. Socrate însuși își menținea trupul sănătos făcând mereu gimnastică și interesându-se de tot ceea ce îi asigura sănătatea corporală. Exemplele de acest fel sunt numeroase pentru lumea antică atât cea presocratică dar și cea post-platonică. Shusterman observă totodată că această atitudine care afirmă necesitatea echilibrului trup – suflet nu este doar apanajul gândirii grecești ci ea este prezentă și în lumea asiatică. Propriu-zis, marile filosofii asiatice milenare precum confucianismul, daoismul, budismul, practicile yoga, zen, sunt intens preocupate de acest aspect.

Filosoful japonez Yuaso Yasuo insistă asupra noțiunii de „cultivare personală” (*shugyo o* – echivalentul japonez pentru „a avea grijă de sine”). El consideră că această atitudine este temeiul filosofic al gândirii Răsăritului. Căci „adevărata cunoaștere nu poate fi obținută doar prin gândirea teoretică abstractă ci prin realizarea ei cu ajutorul corpului (*tainin, taitoku*). Confucianismul și daoismul chinez accentuează și ele nevoia de cunoaștere a propriului corp. „celui care-și iubește trupul mai mult decât un imperiu i se poate da guvernarea unui imperiu”. Sau: „dacă ești împlinit trupește, ești împlinit și spiritual; a fi împlinit spiritual aceasta este calea înțelepciunii”⁵.

Potrivit convingerii lui Shusterman, un continuator european al acestei gândiri bazată pe echilibrul corp – suflet sau trup – minte a fost Al. Baumgarten, întemeietorul recunoscut al esteticii moderne. El a căutat să susțină existența unei cunoașteri senzoriale bazată pe percepția sensibilă (*aisthesis*). Ea ar trebui conectată la gândirea abstractă pentru a se asigura o cunoaștere completă. Pentru Baumgarten, percepția era o formă de cunoaștere și contribuia la o viață mai bună. Și-a numit estetica, arta de a gândi bine afirmând că este știința cunoașterii sensitive, sensibile, emoționale. Shusterman observă totuși că Baumgarten nu a inclus în această abordare și cercetarea trupului și nevoia de modelare culturală a acestuia. Baumgarten a menținut astfel concepția occidentală modernă potrivit căreia trupul era doar un mecanism nu adevăratul centru al percepției. În concepția lui Shusterman, somaestetica ar trebui să fie „un studiu critic al experienței și ar

⁴ Sunt mai multe texte scrise de R. Shusterman în care putem găsi abordări cu privire la această viziune. Iată câteva dintre ele: „*Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*”, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 57, no.3, 1999, pp.299-313; *Estetica pragmatistă*, Institutul European, Iași, 2004, mai ales pp. 266-301; *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008.

⁵ „He who loves his body more than a dominion over the empire can be given the custody of the empire”; „Being complete in body, he is complete in spirit; and to be complete in spirit is the Way of the sage”. Cf. R. Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 18-19.

trebuie să considere corpul ca un *locus* al aprecierii sensori-estetice (*aisthesis*) și a șlefuirii (modelării) creative personale. Este dedicată cunoașterii, discursurilor, practicilor și disciplinelor ce studiază corpul și care structurează (ordonează) grija pentru somatic sau pot să o amelioreze.”⁶ El menționează că orice cunoaștere este bazată pe percepție și aceasta este asigurată de corp. Or percepțiile sunt produse doar în strânsă relație cu condiția noastră de ființe care există în lume *în* și *prin* corpul lor așa cum a demonstrat Merleau-Ponty în lucrările sale.⁷ O mai bună cunoaștere a corpului, a modului cum realizăm percepțiile noastre și continua exersare a corpului pentru ameliorarea capacităților noastre perceptivă ar putea spori capacitățile noastre corporale de conectare cu realitatea, de implicare în propria noastră viață. Acest tip de cunoaștere este o auto-cunoaștere și ea a fost scopul filosofic începând cu Socrate și imperativul apolinic – *cunoaște-te pe tine însuși*. Potrivit lui Shusterman aceasta presupune cunoaștere întemeiată pe experiență personală trăită nemijlocit și care se bazează pe o continuă dorință de conștientizare a comportamentului nostru fizic, a obiceiurilor și gesturilor noastre corporale.

Mai mult decât atât, o asemenea cunoaștere a propriului corp ne-ar putea ajuta să ne îndeplinim dorințele într-o manieră mai adecvată. Cunoscând mai bine capacitățile trupului nostru ne putem orienta mai bine dorințele și voința.

Există chiar și o latură socială a acestei cunoașteri corporale. Shusterman menționează studiile lui M. Foucault referitoare la dominarea corporală și controlul corporal în funcție de imperativele unei societăți în anumite perioade istorice. Fiecare etapă istorică a generat o ideologie a dominării exprimată și prin norme referitoare la corp. Devenind conștienți de aceste ideologii și având o bună cunoaștere a propriilor nevoi și funcții corporale putem să ne protejăm mai bine împotriva diverselor metode de subordonare și dominare socială. Shusterman ține totodată să precizeze că Nietzsche și Merleau-Ponty au fost filosofi care au atras atenția asupra dimensiunii ontologice a corpului. El este un criteriu pentru identitatea personală și un temei ontologic pentru descrierea stărilor mentale.

Tuturor acestor abordări, gânditorul amintit le mai adaugă contribuția unor terapii dezvoltate în secolul XX care se bazează pe o strânsă relație între somatic și psihologic. El se referă în mod special la metodele lui F.M. Alexander (de la începutul secolului) și la acelea ale lui M. Feldenkraiss din anii 1970-1980 al căror scop fundamental este sporirea procesului de conștientizare a existenței propriului corp și a existenței umane prin și în corp.

Cât privește arta, această conștientizare își are rolul ei mai ales în procesul creației și realizării efective a operei de artă dar și în reprezentarea pe care și-o face artistul despre creația sa. Ca urmare, estetica ar dobândi o semnificație mai largă. Somaestetica ne poate ajuta să înțelegem mai bine cum să utilizăm mai bine un instrument artistic dar și cât de profund este implicat artistul într-un *performance art*, de pildă. Astfel arta nu mai este considerată ca un domeniu separat de celelalte experiențe ale vieții. Ea se află într-o strânsă continuitate cu acestea așa cum John Dewey a specificat în lucrarea lui *Arta ca*

⁶ R. Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 57, no. 3, 1999, p. 304.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, Editura Aion, Oradea, 1999, pp. 99 – 123.

experiență. Pentru a înțelege lumea artei contemporane ar trebui să abandonăm vechile concepții estetice și să apelăm la experiența directă, nemijlocită, cea de toate zilele. Artă este o copie a obiectelor reale; ea reflectă emoții și idei asociate cu experiențele vieții cotidiene în relație cu obiectele reale.⁸ Shusterman ține să menționeze că Dewey a fost foarte interesat de terapia lui Alexander pe care a practicat-o timp de 20 de ani. Această implicare directă în explorarea relațiilor profunde trup – suflet și a procesului de conștientizare a existenței propriului corp l-au convins pe Dewey asupra necesității de a propune această nouă viziune despre gândirea artistică înțeleasă ca o experiență în continuitate directă cu celelalte experiențe ale vieții.

Putem constata astfel că pentru Shusterman corpul nu mai este un obiect asupra căruia să aplicăm o forță sau o dorință. Devine calea prin care ne sporim capacitățile de gândire și stabilim conexiuni mai bune și mai bogate cu lumea. O mai bună conștientizare a propriului corp duce la deprinderi mai adecvate în toate activitățile noastre. Constatăm astfel că în secolul XX, gândirea occidentală deschide două direcții de înțelegere a artei într-o manieră mult mai cuprinzătoare: recunoaște statutul trăirii, al inteligenței emoționale și perceptive ca fiind în bună continuitate cu gândirea abstractă și extinde universul artei cu mult dincolo de limitele tradiționale. Practic, potrivit lui Arthur Danto, *orice* poate deveni artă. Aceste două modificări în gândirea estetică permit împreună o altă: ele sunt condiții de posibilitate pentru realizarea unei estetici interculturale care răspunde noilor deschideri propuse de fenomenul globalizării. Acesta nu este doar economic și politic, el devine și unul cultural și implicit, artistic.

Știm că globalizarea nu presupune impunerea unei ierarhii a valorilor și a culturilor ci ne solicită doar capacitatea de a înțelege și a accepta că fiecare cultură își are valorile și realizările ei și că numai printr-un efort de înțelegere reciprocă se poate realiza comunicarea și schimbul intercultural. Estetica interculturală⁹ presupune o revalorizare a ceea ce s-a numit estetica comparativă. Ea nu își propune să impună ca model o anumită artă sau estetică. În schimb ea dorește să ne ajute să înțelegem mai bine gândirea estetică a unui popor și ce atitudine are acesta față de artă. Pentru acest țel estetica interculturală analizează anumite concepții estetice și le situează în contextul culturii și filosofiei aceluia popor. Totodată ea caută să găsească posibile apropieri, asemănări cu gândirea occidentală astfel încât prin acest demers hermeneutic să se poată stabili punți de legătură și de înțelegere reciprocă. De altfel, arta contemporană este o dovadă certă a tendinței de explorare a unor viziuni hibride, post-naționale sau cosmopolite. Convingerea susținătorilor esteticii interculturale constă în faptul că arta și estetica trebuie înțelese într-o manieră trans-culturală și că trebuie asigurată posibilitatea unor noi articulări conceptuale.

⁸ John Dewey, *Art as Experience*, Perigee Books, Putnam's Sons, New York, 1980, mai ales cap. 1: *The live creature*, pp. 3-10.

⁹ Ideile care urmează se bazează preponderent pe studii și articole publicate recent în volumul colectiv, *Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle și Nicole Note (editori), Leo Apostel Center for Interdisciplinary Studies, Brussels Free University, Belgium, vol. 9, Springer, Brussels, 2009.

Un gânditor japonez, Nishitari Keiji, afirmă într-un studiu extins¹⁰ că în gândirea japoneză complementaritatea, întrepătrunderea dintre materie (corp) și minte este considerată temei pentru orice judecată ulterioară. Existența în universul vieții nu poate separa cele două componente. În plus, există o comuniune accentuată între fiecare lucru și lumea vie. În formularea gânditorului japonez „acolo unde există un lucru, lumea «lumește», este generatoare de viață. Atunci când un lucru se află în locul lui *firesc*, adaugă gânditorul japonez, el se află totodată și în locul firesc al tuturor lucrurilor. Aflăm totodată că această manieră de gândire este specifică budismului, atât cel japonez cât și cel hindus.

Relația subiect – obiect este gândită diferit de modalitatea occidentală. Emoția estetică presupune o extindere a trăirii în detrimentul conștiinței de sine, de propria persoană. Dacă ne eliberăm de persoana carteziană, singulară, acel *ego* al gândirii europene moderne, constatăm că în atitudinea morală și estetică, desprinsă de egoism și egotism, frontierele *ego*-ului individual se topesc dezvăluind un spațiu interior împărțit, partajat. Este fenomenul pe care Aristotel, împrumutând o noțiune din domeniul credințelor religioase, l-a numit *catharsis*. Pentru oamenii Orientului îndepărtat noțiuni specifice acestei stări sunt: simpatia, spontaneitatea, ritmul natural¹¹. În gândirea chineză tradițională, *xin* este termenul pentru gândire dar și pentru inimă ceea ce sugerează tocmai această unitate între cele două componente ale vieții umane (raționalul și emoționalul). Știm iarăși că în cultura chineză poezia, caligrafia, pictura au un impact puternic asupra identității culturale. În toate aceste arte se pune un accent special pe caracterul sugestiv-intuitiv. Astfel imaginile din natură, fie ele vizuale fie verbale (poeme) au semnificații plasate dincolo de cuvinte sau de obiectele reprezentate. Cu toate acestea nu se copiază natura, perspectiva se dezvăluie de la o scenă la alta, nu este una liniară ca în Renașterea europeană. Opera de artă trebuie să aibă o *calitate vitală*, ea trebuie să redea sensul vieții, ea trebuie să intre în existență asemenea naturii prin acțiunea misterioasă a lui Dao care este „calea” universală însăși.¹² Astfel, de pildă, mișcarea, dinamica în alb și negru sunt considerate mai interesante estetic decât culoarea statică. În acest mod, prezența perechilor de opuși *yin/yang* dobândesc dimensiuni cosmice și trebuie să se armonizeze reciproc. Un peisaj potrivit acestui principiu ar trebui să reprezinte atât muntele cât și marea pentru a surprinde ordinea cosmică armonioasă și forțele ei.

În plus, arta trebuie să se caracterizeze prin naturalețe și regularitate (o altă pereche de contrarii). În versurile din timpul dinastiei Tang (secolele VII-X) sunt menționate reguli poetice foarte stricte dar impresia pe care o lasă versurile în timpul lecturii este aceea de naturalețe, firesc și produc o stare de eliberare totală față de orice norme. Cum se poate realiza așa ceva? Printr-un proces de interiorizare care apoi devine și pare

¹⁰ „Wherever a thing *is*, then the world *worlds*. And this, in turn, means that each thing by being in its home-ground is in the home-ground of all beings”, Nishitari Keiji, *Religion and Nothingness*, cf. Grazia Marchiano, *An Intercultural Approach to a World Aesthetics*, *Ibidem*, pp. 12-13.

¹¹ *Ibidem*, pp. 11-19.

¹² Karl-Heinz Pohl, *Identity and Hybridity. Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, în *op. cit.*, p. 91.

natural. Potrivit autorului, descoperim aici cum funcționează noțiunea *kung fu* care înseamnă atingerea excelenței, a perfecțiunii în orice acțiune, după un efort susținut. Vedem astfel că această noțiune era utilizată nu numai în practicile marțiale ci și în atingerea perfecțiunii creativității artistice.

În cultura japoneză nu există o strictă categorizare a stilurilor și domeniilor artistice: stampe, sculpturi, ceramică tradițională, săbii, teatrul *Noh*, *Kabuki*, muzica de curte, ceremonialuri, romane, versuri (*haiku*, *renga*, *wako*): nu există o separare clară între meșteșugar și artist. În arta tradițională afirmarea individuală nu a fost un deziderat. Estetizarea este un fenomen general vizibil foarte clar de pildă în ceremonialul ceaiului dar și în aranjamentele florale (*ikebana*), în caligrafie, cultivarea copăceilor (*bonsai*) sau în artele marțiale. Estetizarea lumii presupune intenția de a o face să pară mai naturală.

Astfel, arta japoneză tradițională nu este interesată de nou și nici de categoriile estetice occidentale (frumos, sublim, etc.) Mai mult chiar, frumosul nu se întemeiază pe armonie ci pe imperfecțiune potrivit afirmațiilor argumentate ale lui Henk Oosterling¹³. Aceasta pentru că în Japonia se consideră că viața naturală necesită o permanentă ajustare prin miniaturizare până la măsuri proporționale cu cele ale naturii. Tocmai de aceea estetica japoneză se întemeiază pe *preferința pentru sugestiv*, nu pentru explicit. Ca urmare, discursul artistic trebuie să dezvăluie relația dintre aparență și ceea ce este diferit, mereu diferit. Rezultă astfel că esteticul și spiritualul, emoționalul și reflexivul sunt greu de separat în gândirea extrem-orientală. În această ordine de semnificații, termenul *kire* (tăietură), folosit în teatrul *Noh*, presupune o discontinuitate continuă asemenea respirației. *Kire* exprimă tensiunea dintre viață și moarte. Or această tăietură continuă (asemenea respirației) este prezentă în orice manifestare a artei japoneze tradiționale. Arta *ikebana* se bazează pe *kire* căci ea exprimă naturalul ca o permanentă actualizare - stilizare prin secționare (separare, diferență).

Iată acum câteva aspecte ale gândirii estetice sud-sahariene. Ca și în spațiul Orientului Îndepărtat, arta africană tradițională nu este autonomă și este prezentă în toate domeniile vieții, inclusiv în comportamentul moral. O viziune comună întâlnită la majoritatea populațiilor se întemeiază pe conceptul de *viață și de forță a vieții*. Știm că pentru multe populații africane și lucrurile sunt vii căci pot fi locuite de spirite. Ca urmare și obiectele artistice au viață. Sunetul este considerat model pentru toate felurile de realități. A înțelege realitatea înseamnă a înțelege structurile sonore. Sunetul are rolul de a-l determina pe ascultător să se miște într-un anumit ritm care este acela al universului.¹⁴ Constatăm astfel că muzica ar fi arta dominantă în lumea africană.

Dansul este considerat ca mișcare a corpului uman în ritmul impus de sunetele universului. Sculptura în lemn este la rândul ei considerată expresia sunetului universal. Artistul creează o structură sonoră sau care este capabilă să rezoneze cu forța vitală a naturii. Prin bătăile tobei sunetul devine „cuvânt”, se raționalizează.

¹³ Henk Oosterling, *Living – in between – Cultures. Downscaling Intercultural Aesthetic to Daily Life*, în *op. cit.*, p. 19-43.

¹⁴ Heinz Kimmerle, *Living (with) Art: the African Aesthetic Worldview as an Inspiration for the western Philosophy of Art*, în *op. cit.*, pp. 43-53.

Un alt aspect semnificativ impus de arta africană este *jocul*. El delectează, place dar are în același timp un rol profund spiritual căci el impune colaborarea tuturor forțelor vitale și cosmice totodată. Fiecare participant este și actor și spectator în același timp așa cum se întâmplă uneori și în *performance art*.

În Ghana de Vest, la tribul Akan, există o relație strânsă între estetic și moral. O acțiune bună trebuie să fie și frumoasă. Iar frumusețea se află în mișcare, în mișcarea corpului. Exersând frumusețea mișcării individul obține și un caracter bun. Se realizează astfel unitatea trupului cu sufletul.

Constatăm astfel că gândirea tradițională din alte culturi este mult diferită de cea occidentală dar că există o anume trăsătură comună care favorizează o concepție estetică centrată pe trăire afectivă și pe corporalitate în strânsă legătură cu spiritualul. Or aceste aspecte sunt specifice artei contemporane occidentale ceea ce permite gândirea unor punți de comunicare între culturi atât de diferite.

Vom da în final, exemplul unor lucrări realizate de Marina Abramowicz și Ulay (F. Uwe Layseipen) pentru a vedea cum devine funcțională, în cazul artei occidentale contemporane, această întâlnire. Ea duce la explorări interesante artistic și estetic. Cei doi artiști au lucrat împreună o perioadă mai lungă de timp (anii 1970-1980) după care s-au separat. În timpul colaborării lor au căutat să exploreze limitele trupului, posibilitățile minții dar și ideea unei a treia identități care s-ar afla undeva în straturile profunde ale emoționalului și conștiinței intuitive umane și care nu se activează decât în urma unor îndelungi procese de conștientizare a ei. Aceste explorări presupun conștientizarea propriei identități apoi a celei diferite, a partenerului și de abia în al treilea rând s-ar putea ajunge la această aprofundare care pare a fi asemănătoare celei menționate în cazul gândirii japoneze în care se realizează o depășire a *ego*-ului personal spre un nivel de partajare a experienței emoțional-intuitive cu celălalt. Cei doi numeau această conștiință, o „ființă colectivă” și o numeau „corpul cu două capete”¹⁵. Pentru a atinge acest nivel abisal al comuniunii cu celălalt până la constituirea unei ființe fantomatice unice, cei doi se îmbrăcau și se comportau ca gemeni și au reușit să dezvolte o relație de încredere deplină. Au explorat stări extreme de conștiință și modul cum îi influențează conștientizarea celei de a treia identități. În anii 1976-1980, Marina și Ulay au realizat mai multe evenimente *performance* intitulate sugestiv *Relation Works* și care își propuneau să exploreze limitele sinelui și ideea de relație. Aceste limite devin accesibile numai printr-un proces de îndepărtare de exterior, de abstragere care se realizează, în cazul celor doi, prin atingerea unei stări de inaccesibilitate – lipsă de comunicare cu exteriorul. Cei doi au realizat aceasta printr-o concentrare profundă care a presupus un proces de introspecție exersată îndelung. Iată ce spunea Marina Abramowicz: „când ești concentrat pe *aici* și *acum*, oamenii (spectatorii) cred că ești absent”¹⁶.

Una dintre aceste lucrări s-a intitulat *Relația în spațiu* (1976) în care, cei doi aleargă separat într-o încăpere sugerând prin întâlnirile sau separările celor două trupuri

¹⁵ „a two-headed body”, www.Wikipedia/Marina Abramowicz – accesat la 8 sept. 2014, 16:40.

¹⁶ Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p. 157 („When you are focused on the here and now, people get the impression that you are absent”).

amestecul de energie feminină și masculină și dezvăluind astfel sugestiv acel *sine* dual aflat într-o continuă dinamică. În lucrarea *Inspirație / Expirație (Breathing In / Breathing Out)* cei doi și-au unit gurile timp de aproape 17 minute. În acest răstimp au inspirat expirația celuilalt până când s-a consumat tot oxigenul din plămâni lor. Apoi au căzut amândoi inconștienți¹⁷.



Într-o altă lucrare, *Relație în timp*, din 1977, au stat în picioare, unul cu spatele la celălalt pe o durată foarte lungă de timp, legați fiind prin propriul păr. Au reușit astfel să-și dezvolte o conștiință foarte clară nu numai asupra propriului trup dar și asupra trupului celuilalt reușind apoi să gândească împreună fără să comunice verbal. Metoda presupunea o concentrare profundă asupra propriului corp, asupra limitelor gândirii proprii dar și o conștientizare foarte clară a trupului și gândirii celuilalt. În acest proces de introspecție își creau o lume interioară în care spectatorul nu putea să pătrundă. Cei doi au recunoscut că în timpul acestor performance reușeau să evadeze spre lumi exotice și în același timp, să extindă limitele sinelui. În anii 1980-1981, cei doi artiști au petrecut lungi perioade de timp în deșertul australian încercând să comunice doar prin conștiința emoțională, fără să apeleze la limbajul verbal și nici la semne. Scopul a fost tocmai această ameliorare a sensibilității emoționale comune. Au exersat și o practică indiană, *sadhus*¹⁸ și au reușit să realizeze un fel de „picturi imobile” cu propriile lor trupuri. În 1981, au dus la bun sfârșit încă un experiment reușind să nu vorbească și să nu mănânce perioade lungi de timp deși erau împreună. „Este desigur logic că am mers în deșert datorită experiențelor anterioare comune și datorită lucrărilor pe care le făceam. Noi miniaturizăm, reducem la minim ... și încercăm să facem asta cu trupul și cu energia lui pură”¹⁹ - spunea Marina Abramovic într-un interviu. Iar în jurnalul ei din 1981 însemna: „experiențe fără să mâncăm și să vorbim pentru lungi perioade de timp/ Întâlnirea cu tibetani/ să fii tăcut, imobil și solitar/ Lumea se va rostogoli în extaz la picioarele tale/ să

¹⁷ Menționăm că imaginile sunt preluate, fără excepție, de pe motorul de căutare [www.Google/images/ Marina Abramovic](http://www.Google/images/Marina%20Abramovic)

¹⁸ În hinduism un *sadhu* (om bun, om sfânt) este un ascet sau sfânt. Majoritatea sunt yogini dar nu toți sunt *sadhu*. Acesta se pregătește să realizeze *moksa* (eliberarea) adică cea de a patra și ultima treaptă a vieții (*asrama*) prin meditație și contemplare. Această manieră de a trăi este permisă și femeilor. [www. Wikipedia/sadhu/](http://www.Wikipedia/sadhu/) accesat 8 sept. 2014, ora 17.44.

¹⁹ „it is quite logical that we went to the desert because of our kind of background and the work we do. We minimize ... and we try to realize with pure body and energy” în Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p. 159.

mănânci miere, furnici, și greieri/ *anima mundi*/ oamenii șarpelui rănit/ bumerangul absent/ mișcare lentă”²⁰

În 1988 cei doi au decis să se separe dar într-un mod artistic, în continuarea practicilor pe care le exploraseră împreună timp de atâția ani. Fiecare a parcurs drumul Marelui Zid chinezesc. Marina a pornit dinspre Marea Glabenă iar Ulay dinspre Deșertul Gobi. S-au întâlnit, la mijloc, la 2500 de km distanță de locul de pornire. S-au întâlnit și și-au luat rămas bun, continuându-și fiecare drumul în direcția pe care porniseră de la început.

Comentând realizările celor doi, critica de specialitate a scos în evidență experiența lor în scopul dezvoltării conștiinței emoționale și pentru procesul de abstractare din lume prin acest proces de auto-purificare. Limbajul este anulat și se produce un proces de golire. Se poate vorbi de tentația vidului care fusese explorată și de Yves Klein în anii 1950. Acest vid presupune o experiențiere practică a „morții artistului” potrivit teoriei lui Roland Barthes. Artistul nu mai are o viață personală dincolo și în afara operei lui de artă. Artistul însuși *este* opera de artă, *cu și prin* propriul corp. În cele din urmă corpul dobândește o autonomie care face posibilă revelarea unor capacități corporale intuitive care au fost uitate de lumea noastră industrializată și extrem de raționalizată dar pe care, o serie de practici ale populațiilor tradiționale non-europene le exercită încă.

Denise Green observă că în culturile Orientului Îndepărtat care au influențat, după cum am văzut, multe dintre practicile acestor artiști, ritualurile și practicile tradiționale asigură o relație specială între o spiritualitate interioară și lumea materială exterioară. Semnificația identității în aceste culturi derivă dintr-o formă metonimică de raportare la univers și în care ființa umană se află în strânsă continuitate cu lumea naturală în care trăiește. În lumea aborigenilor australieni, sinele interior se poate extinde grație unor viziuni mitice și mistice care sunt trăite într-o manieră unificată. Sinele se proiectează în exteriorul natural care este gândit ca fiind magic iar acest spațiu invadează la rândul lui subiectivitatea interioară.²¹ În cultura indiană tradițională există zeița Uma (Parvati) care reprezintă capacitatea de creație, puterea și energia creatoare. Sculptarea statuii ei constituie, în credința locală, însuși procesul de manifestare a zeiței prin forța energiei creatoare care-l călăuzește pe sculptor. Toate aceste caracteristici ale zeiței acționează din interiorul materialului în timpul realizării sculpturii.

Constatăm astfel că pentru a înțelege mai bine arta contemporană o cunoaștere extinsă a gândirii estetice și a înțelepciunii unor culturi și civilizații din alte regiuni și continente ne poate fi de mare folos. Tocmai de aceea consider că rolul esteticii interculturale va crește în anii care vin.

²⁰ „Experiments without eating and talking for long periods of time / Meeting Tibetans/ Be quiet stil land solitary / The world will roll in ecstasy at your feet / Eating honey, ants, grass hoppers / *anima mundi* / wounded snake men / missing boomerang/slow motion” in Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p. 167.

²¹ *Uma* este o zeiță în cultura hindusă cunoscută și sub numele Parvati. Semnificația acestei denumiri este: *mamă, mama munților*. Sursa: www.Wikipedia/sadhu/ - accesat pe 8.09. 2014, ora 18:19.

Bibliografie

- Aslam, C., *Paradigme în istoria esteticii filosofice*, Institutul European, Iași, 2013.
- Dewey, J., *Art as Experience*, Perigee Books, Putnam's Sons, New York, 1980.
- Gardner, H., *Inteligențe multiple. Noi orizonturi*, Editura Sigma, București, 2006.
- Green, Ch., *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.
- Kimmerle, H., *Living (with) Art: the African Aesthetic Worldview as an Inspiration for the western Philosophy of Art*, in *Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, editat de Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle și Nicole Note, Leo Apostel Center for Interdisciplinary Studies, Brussels Free University, Belgium, vol. 9, Springer, Brussels, 2009, pp. 43-53.
- Marchiano, Gr., *An Intercultural Approach to a World Aesthetics in Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, editat de Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle și Nicole Note, Leo Apostel Center for Interdisciplinary Studies, Brussels Free University, Belgium, vol. 9, Springer, Brussels, 2009, pp. 12-13.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia percepției*, Editura Aion, Oradea, 1999.
- Oosterling, H., *Living – in between – Cultures. Downscaling Intercultural Aesthetic to Daily Life*, in *Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, editat de Antoon Van den Braembussche, Heinz-Kimmerle și Nicole Note, Leo Apostel Center for Interdisciplinary Studies, Brussels Free University, Belgium, vol. 9, Springer, Brussels, 2009, pp. 19-43.
- Pohl, K.-H., *Identity and Hybridity. Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, in *Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, editat de Antoon Van den Braembussche, Heinz Kimmerle și Nicole Note, Leo Apostel Center for Interdisciplinary Studies, Brussels Free University, Belgium, vol. 9, Springer, Brussels, 2009, pp. 87-105.
- Shusterman, R., *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 57, no. 3, 1999, pp. 299-313.
- Shusterman, R., *Estetica pragmatistă*, Institutul European, Iasi, 2004.
- Shusterman, R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York, 2008.