

## INTERSECȚIA ARTEI CONTEMPORANE CU BUDISMUL.

### Atenția conștientă îndreptată spre prezent și problema interdependenței

**Cuvinte-cheie:** *Mindfulness*( atenția conștientă îndreptată spre prezent), interdependență; budism, artă contemporană; traducere culturală; istoria ideilor; estetică relațională

Ca artistă preocupată de probleme ale artei contemporane și persoană care studiază budismul de peste 10 ani, mi-am pus în mod firesc întrebarea dacă există posibilitatea unei intersecții între ariile budismului și ale artei contemporane care ar duce la inovații culturale. De asemenea, dacă această posibilitate există, cum anume arată aceste interferențe și aceste noi produse culturale. Călătorind, studiind și lucrând în câteva culturi ale lumii pentru o perioadă de zece ani, mi-am pus adesea probleme legate de traducerile culturale. Dacă se spune că în fiecare traducere de acest fel ceva se pierde, am observant în același timp că, în ciuda pierderilor, traducerea culturală poate fi și sursa unor inovații culturale. Neînțelegerile, greșelile de traducere, interpretările fanteziste acoperă goluri ale imaginației sau ale preocupărilor practice conflictuale ori într-un fel oarecare problematice ale celor din cultura care primește elementele noi. Cu alte cuvinte, spațiile goale ale țesăturilor noastre culturale „cer” motive și elemente care au ecou în alte culturi – sau cel puțin par să aibă astfel de ecouri. Adesea acestea sunt însă ecouri ale unor reminiscențe străvechi, frustrări noi sau dileme pe termen lung și se naște speranța că li se poate găsi o soluție. Cum putem sesiza astfel de motive, fi sensibili la ele și primi aceste răspunsuri fără a le considera irelevante din pricina nefamiliarității noastre cu ele și a aparentei discordanțe dintre ele și valorile implicite sau explicite sau constructele noastre teoretice, care ne oferă confortul iluzoriu al stabilității?

Un motiv special, care m-a făcut inițial să ezit în alegerea temei, pentru ca apoi ea să devină un fir conducător în studiu și scris, a fost tensiunea între preocupările materiale – economice în special –și cele spirituale, cel spirituale fiind înlocuite în mod curent de preocupări politice sau sociale, în arta contemporană.

Dacă în 1912 Kandinsky scria despre spiritual în artă (arta contemporană lui și arta în general), în 2004 James Elkins, profesor la School of the Art Institute of Chicago și autor a numeroase cărți, a publicat cartea *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* în care este preocupat de marginalizarea preocupărilor de ordin religios și spiritual în arta contemporană. Sunt astfel de procese doar simple simptome ale laicizării societății? Ce fel de viziuni și presupoziii despre umanitate ne propun? Este discuția despre artă și spiritualitate sau religie pur și simplu desuetă și irelevantă? În contextul acestor preocupări, am descoperit două tentative reușite de a dezvolta în contextul modern și contemporan o artă ca practică spirituală: *dharma art* a lui Chögyam Trungpa și practica fotografiei a lui John Daido Looi. Ideea unei arte care apare având un implus din afara artei, combinația de tradiții culturale din care ea a apărut, ineditul mediilor și practicilor și prospețimea lucrului mi-au atras atenția și dorința de a înțelege și de a-mi orienta practica în această direcție.

Potențialul novator și de dezvoltare personală și socială l-am descoperit abia în 2010, prin participarea la un seminar în tradiția *dharma art*, concept și practică elaborate de Chögyam Trungpa în cadrul comunității Shambala. Dacă pentru noi, cei crescuți și educați în tradiția europeană, practicile ceremoniei ceaiului, grădinilor japoneze sau chinezești, caligrafiei asiatice, Ikebana sau practica trasului cu arcul au o încărcătură exotică, de divertisment, parțial ininteligibil sau în cel mai bun caz asociat cu un fel de *curiositas*, aspectele de dezvoltare mentală nu sunt accesibile decât practicantului. Citind, anterior seminarului *dharma art* de la Köln (condus de Arawana Hayashi și David Schneider), cartea lui Chögyam Trungpa *Dharma Art*, conținutul părea poetic și uneori chiar dificil de înțeles, din perspectiva unei educații artistice europene. De exemplu folosirea conceptului de simbolism în alt fel decât în accepțiunea comună vestică. Exercițiile seminarului au făcut însă posibilă experiența unui mod de a descoperi și lucra cu creativitatea pe care l-aș numi atât contemplativ, cât și social. Am selectat pentru această lucrare o serie de imagini rezultate din exerciții *dharma art*. Sunt în mod special rezultatele unor exerciții de caligrafie și aranjare de obiecte, precum și ale unor exerciții performative care sunt bazate pe practică meditativă și au o structură care își are sursa în idei filosofice budiste, Taoiste și în forme ale artei contemporane.

Scopul *dharma art* – numită uneori și *Shambhala Art*, deoarece ea a fost

dezvoltată de elevii lui Trungpa în cadrul comunității Shambhala – este de a explora procesul creativ pentru a ne găsi propria expresie, astfel încât aceasta să ajunga la nivelul vieții cotidiene. Toate exercițiile, spre deosebire de exercițiile artistice din educația artistică formală, se bazează pe meditația *shine/shamata* sau meditația *zen*, adoptată și de comunitatea Shambhala. Exercițiile practice își propun atât descoperirea și lărgirea percepțiilor și a experienței, cât și dezvoltarea posibilităților de expresie individuală, nu doar de dragul individului, ci de dragul de a înțelege individul în conexiune cu grupul social din care face part. Prin practici se urmărește educarea unor oameni pentru a fi creatori ai unei societăți luminate. Exercițiile sunt uneori extrem de simple, urmărind să aibă ca obiect al atenției privirea, vocea sau mișcarea, altele par să fie caligrafie sau chiar aranjare de obiecte banale. Chögyam Trungpa Rinpoche, creatorul *dharma art*, considera că prin aceste serii de exerciții, văzute în relație cu practica meditativă, toate acțiunile noastre pot deveni arta noastră. Cum anume și de ce? Pentru că, aceste exerciții creative sunt doar o altă cale de a dezvolta concentrarea pe obiect a practicanților, ceea ce nu doar dezvoltă starea de mindfulness, ci și face vizibile prin urmele materiale, transformările interioare care se produc.

Programele *dharma art* au în mod tipic cinci părți. Prima parte se referă la percepție. În această parte practicanții își explorează propriul proces al percepției, devenind conștienți atât de momentele de claritate, cât și de momentele de blocaj. Această parte pornește de la premiza că o artă autentică se poate crea pornind de la o bază perceptuală clară, fără blocaje și iluzii. Partea a doua caută să producă intuiția direcției unei cunoașteri non-conceptuale, deoarece în filosofia budistă aceasta este posibilă, existând distincția între cunoaștere relativă și cunoaștere absolută. În acest sens, practica *dharma art* este o modalitate de a investiga diferențele între aceste două tipuri de adevăr. Artă nu este nimic altceva, din acest punct de vedere, decât o serie de modalități practice de a investiga ceea ce este adevărat și ceea ce nu este adevărat. Dacă prima parte tinde spre deschiderea percepției către acele momente dinaintea articulării conceptuale, a doua parte tinde spre înțelegerea relației dintre o viziune clară și gândire.

A treia parte, de obicei denumită „Cerule, Pământul și Omul – Procesul Creativ”, are ca scop tocmai buna primire a intuițiilor noastre creative, a impulsurilor pe care nu

le înțelegem, însă le putem recunoaște ca atare, și care sunt parte din experiența tuturor oamenilor. Această parte relaxează blocajele discursului și extinde capacitățile „vocii” noastre. Tot în această parte putem descoperi propria sursă a inspirației, recunoaște cum anume intrăm în relație cu ea, și cum anume îi dăm expresie. În cadrul Shambhala această parte este exprimată prin caligrafie și aranjarea de obiecte comune, obișnuite. Este o modalitate de împrietenire cu propria ignoranță, cu spațiul deschis al cerului. Din acel spațiu apare inspirația care ne ajută să creăm un semn, semn care prin propria existență unește pamântul și cerul. Conștientizarea acestui semn, emoția care vine odată cu aceasta este denumită principiul uman. Astfel, principii vechi, arhetipale se conectează cu momente cotidiene, familiare.

A patra parte se referă la expunere. Nu este vorba de o direcționare a publicului într-un sens sau altul, ci despre exprimarea unor tipuri de elemente sau energii existente în lumea noastră. Așa cum putem privi lumea ca un spectacol al formelor, *pattern*-urilor, culorilor, emoțiilor sau al variatelor feluri de înțelepciune, putem vedea lumea prin relație cu cinci elemente de bază (pământ, apă, foc, aer, spațiu). Pornind de la aceste cinci elemente putem întrezări o largă arie de posibilități, care ne permit formarea conștiinței ca o varietate de expresii artistice care exprimă inspirația noastră de a acționa din particularitatea fiecărui moment prezent.

Partea a cincea încheie cercul, revenind la viața cotidiană din care am început. Această parte se referă la blocajele și obstacolele pe care le întâlnim și cărora trebuie să le facem față pentru a ne recâștiga conexiunea cu inspirația. În Shambhala există o serie de acțiuni care pot realiza acest lucru și care formează practica sa specifică. Există patru acțiuni: clarificarea, prezența, discriminarea și editarea. Prin aceste tipuri de acțiune putem transforma obstacolele în oportunități ale acțiunii empatice sau pline de compasiune, ceea ce permite inspirației să dea la iveală relația noastră cu lumea, adică lucrările de artă.

Următoarea întrebare care a apărut pentru mine a fost: este posibil să lucrezi în acest fel, folosind ca „material” practicile artei contemporane sau avem de-a face cu teritorii incompatibile? Se pot ele integra cumva sau au deja conexiuni? Și dacă astfel de conexiuni există, care ar fi acestea? În urma observației atente a propriei practici, precum și a practicilor de lucru ale altor artiști, am ajuns la următoarea idee: un anumit context spațial, fizic sau social *cheamă* un anumit gest, obiect, pauză,

persoană, dezvoltare sau acțiune. Contextul nu este imuabil, ci în continuă schimbare, chiar dacă ea este puțin perceptibilă sau aparent inexistentă. Nu este vorba de determinism aici. Este vorba despre anumite înclinații sau potențialități purtătoare de semințe, care încolțesc acolo unde spațiul este prielnic.

Voi prezenta în cele ce urmează capitolele lucrării.

**Capitolul 1: De ce artă contemporană și budism.** Primul capitol stabilește contextul în care consider relevante tema și teza lucrării. Explic, întâi de toate, de ce anume folosesc în titlu termeni atât de generali cum ar fi „budism” și „arta contemporană”. Nu există deocamdată, conform înțelegerii mele, o zonă bine definită ce ar putea fi numită *artă contemporană budistă* sau în orice alt fel, care să acopere în mod cât de cât omogen această arie a practicii artistice. Există însă anumite puncte de interferență coagulate, care acționează asemenea unor magneți, dezvoltând precedente care atrag alte lucrări, arătând drumul într-o zonă în parte defrișată deja. Uneori punctele de vedere sunt mai degrabă conceptuale, alteori ele se referă la o atitudine contemplativă, introdusă în practica artistică sau ca parte a experienței privitorului.

Subliniez căile de circulație prin care se constituie și capătă contur aceste zone de interferență. În acest capitol delimitez teritoriul pe care doresc să îl studiez:

- Căile și canalele de circulație, atât geografice cât și culturale, traiectoriile individuale prin care au loc interferențe, traduceri sau inovații culturale;
- Studii de caz care arată incorporarea de concepte și practici pentru a realiza proiecte novatoare;
- Încercările mele de a integra în propria practică artistică idei teoretice vestice și estice, împreună cu practici contemplative

Mă opresc asupra unor situații concrete, precum și asupra unor probleme teoretice. Urmăresc felul în care s-au dezvoltat raporturile dintre Est și Vest în relație cu dezvoltările teoriei artei în Est și în Vest și a apariției în Vest a departamentelor de studii orientale sau studii asiatice. Notez elemente-cheie ale procesului de întâlnire culturală, cum ar fi *boom*-ul artei chineze pe piața de artă internațională din 2006, precum și o serie de expoziții-reper pentru subiectul de care mă ocup: *Magiciens de la Terre* (1989, Centre Pompidou), *Traditions and Tensions* ( 1996-1997, Queens

Museum of Art), *The Third Mind* (2010, Muzeul Guggenheim). Mă refer, de asemenea, la ambițiosul program *Awake* (2001-2003), dar și la *Clark Conference* (2006) și la expoziția itinerantă *Missing Peace* (2006), ceva mai puțin ambițioase, însă nu lipsite de relevanță; amintesc de asemenea construirea de către David Chipperfield a sitului cultural Liangzhou din Hangzhou.<sup>1</sup>

Punctez apoi momente și direcții relevante pentru răspândirea budismului în Vest, atât în tradiția Mahayana, cât și în tradiția Theravada. În această secțiune a lucrării – de prezentare a contextului – includ scurte descrieri a două exemple de practici contemplative–artistice, cea a lui Chögyam Trungpa și cea a lui John Daido Looi. Ele integrează genuri ale artei moderne și contemporane unor practici contemplative de creștere spirituală/mentală/emoțională. Ele nu fac parte din lumea artei contemporane, în orice caz nu fac parte din *mainstream*, fiind în cel mai bun caz considerate lucrări și practici marginale.

Aceste două exemple m-au îndemnat să invoc în acest context alte două traiectorii personale non-standard, mai recente și extrem de interesante, din perspectiva mea. Bernie Glassman promovează budismul angajat social, combinând munca socială cu antreprenoriatul și practicile contemplative într-un mod extrem de creativ, centrat pe împuternicire, empatie și acțiune responsabilă din punct de vedere social. Bernie Glassman aduce o schimbare socială dezirabilă în lume, schimbare în care esteticul este un instrument al cultivării demnității umane și respectului și grijii față de sine și față de celălalt. Arawana Hayashi pune în practică familiaritatea sa cu artele performative și practicile contemplative pentru a oferi educație pentru leadership, care să aducă schimbare socială și organizațională. Co-fondator al Presencing Institute, creează teatrul prezenței sociale – *social presencing theater* – atât o formă de artă socială, cât și o tehnologie socială. Prin această artă și tehnologie socială Arawana Hayashi conectează comunități și împuternicește oameni pe baza narațiunilor lor transformaționale. Combină cercetarea privind acțiunea socială cu teatrul, practicile contemplative, liniștea, dialogul generativ și spațiul deschis (în sens social). Acest set de practici generează coeziune socială, care apare concomitent cu cultivarea empatiei și a compasiunii.

---

<sup>1</sup> Notez aici că în perioada în care scriam această lucrare au avut loc și alte evenimente demne de a fi pomenite, dar care nu au mai putut fi incluse în acest studiu.

Arta contemporană este în mod substanțial preocupată de probleme sociale. Totuși, ai uneori senzația că lipsește “sufletul”, substanța, tocmai din cauza accentului pus pe problemele sociale în corelație cu problemele economice, materiale. Din punctul meu de vedere, tradiția budistă este cel mai simplu de conectat cu arta contemporană pentru a obține acea substanță, adesea resimțită ca fiind foarte necesară. Merg pe firul conexiunilor, acolo unde există intersectări, distorsiuni sau inovații culturale. Justific alegerea artiștilor ale căror lucrări îmi servesc ca studii de caz. Între exemplele la care mă refer, unele au atingere și implicații mai degrabă la modul conceptual, cum ar fi cazul lui John Cage. Mai târziu, practica artistică este corelată cu practici contemplative, așa cum se întâmplă în cazul lui Meredith Monk sau Kim Sooja. Kim Sooja și Rirkrit Tiravanija aparțin unor culturi preponderent budiste – Coreea și Thailanda. Ei trăiesc însă în prezent în lumea vestică, fiind artiști internaționali (sau transnaționali). Odată notat acest lucru, discut posibilele implicații teoretice rezultând din analiza unor astfel de mixaje culturale, mai ales datorită traducerilor culturale, inevitabil incluzând interpretări personale ale uneia sau alteia dintre culturi. Lucrările, ideile și valorile sunt principalele aspecte asupra cărora mă concentrez. I-am ales pe John Cage și pe Meredith Monk pentru că e vorba, în oglindă, de artiști crescuți și educați în culturi iudeo-creștine, care au simțit și ales pentru lucrările lor idei și valori preluate din filosofile și culturile budiste. Alegerea artiștilor nu a fost tocmai ușoară. Intenționez, de pildă, să discut și o parte din lucrările lui Bill Viola. Am renunțat să-l includ în această lucrare deoarece am realizat necesitatea unui studiu cuprinzător care să ia în considerare recursul lui la iconografia creștină în conjuncție cu o atitudine specifică mai degrabă budismului zen. Acest studiu ar putea fi întreprins ulterior.

Răspândirea ideilor, valorilor și practicilor budiste în Vest este un proces care a adus elemente noi și în lumea artistică contemporană. În acest proces apare chiar termenul budism, prin analogie cu creștinism, islamism, iudaism, sufism, care traduce *dharma* prin *învățăturile lui Buddha*. Ca și în alte cazuri, traducerea este înșelătoare, putând duce cu gândul la faptul că Buddha Shakyamuni ar fi considerat o divinitate, iar budismul – religia având această divinitate în centrul său. Este, așadar, extrem de necesară, în opinia mea, explicarea termenilor din tibetană sau sanscrită cu cât mai mare acuratețe posibilă, precum și diferențierea tradițiilor (cel puțin în cazul Theravada/Mahayana), pentru a transmite sensul specificității culturale și a nu rămâne

în ambiguitatea “umbrelor” terminologice, atât de generale încât nu mai spun mare lucru.

În acest sens – al precizărilor necesare – am considerat oportun să contextualizez învățăturile *zen*, deoarece acestea par să fi avut cea mai mare influență asupra lumii artistice occidentale. Chiar și atunci când a părut atât de simplă și accesibilă încât a fost considerată – cum este uneori și în continuare – derizorie și facilă, această influență a contribuit la circulația unora dintre idei (deși cafenelele *zen*, centrele de fitness *zen*, precum și așa-numita stare *zen*, exprimând un fel de a fi „cu capul în nori, aparent spiritual” sunt mai degrabă un deserviciu adus învățăturilor *zen*, deplasate astfel în sfera unei popularități irelevante). Insist pe traducerea unor termeni aparținând budismului tibetan deoarece este tradiția în care studiez eu, și care formează, prin urmare, viziunea de la care pornește scrierea acestei lucrări.

**Capitolul 2:** *Cotidianul în lucrările lui Kim Sooja*, se concentrează în jurul conceptului de *stillness*, stabilitate pătrunsă de calm, mișcare interioară conținută în nemișcare. Acest concept este într-o relație directă cu cel de *mindfulness*, deoarece atenția conștientă îndreptată spre prezent presupune stabilitatea, liniștea, deschiderea spațiului interior și exterior. Lucrările performative ale artistei Kim Sooja integrează cu măiestrie acest concept practicii sale vizuale. *A Needle Woman* combină stabilitatea dată atât de poziția statică, cât și de concentrarea mentală asupra unui punct fix cu situația contrastantă a mediului impermanent, lucru făcut vizibil prin mișcarea continuă din mediul natural, ca și din cel urban. Granița între acțiunea *meditativă* în mediul urban și acțiunea *artistică* în mediul urban este extrem de subțire și fluidă. Structura documentării creează contextul, încadrarea, care fixează diferența.

În fapt, lucrările performative ale lui Kim Sooja sunt despre locuirea liniștită și calmă a spațiului. Nu cu ziduri, ci cu propriul corp. În momentul în care conștientizează mediul în care se află și potențialul acestuia de a acționa asupra propriului corp, acesta rezistă, distanțându-se prin diferența de mișcare, stare sau acțiune socială. Concentrarea clară într-un singur punct creează senzația de stabilitate. Acesta este punctul-cheie al lucrărilor: internalizarea mișcării exterioare într-o poziție statică, ce conține mișcarea doar ca potențial. Acesta este sensul cuvintelor lui Kim Sooja când spune că lasă lucrurile să fie. În capitolul despre Kim Sooja analizez cum anume starea de concentrare influențează crearea lucrărilor. De asemenea, ceea ce



este și mai important, notez felul în care schimbarea unei stări interioare determină o schimbare exterioară vizibilă, cum anume gândurile și emoțiile au consecințe exterioare manifestate în acțiuni, chiar și atunci când aceste acțiuni sunt de tip static. Interdependența în percepția acțiunilor de mișcare și nemișcare atunci când sunt juxtapuse dă sensul și identitatea fiecăreia dintre ele.

**Capitolul 3:** *Rirkrit Tiravanija* vorbește în lucrările sale despre participanți ca *agents of replenishment* – agenți de reumplere, remediere, re-îmbogățire. O parte din lucrările sale au ca punct focal procesele de compensare și vindecare. Viziunea lui Tiravanija asupra lumii a cărei existență este interconectată duce spre ideea că fiecare pierdere are o compensare, prin re-evaluare, contemplație, reflectare și conștientizare, urmată de o acțiune practică, funcțional transformatoare. Fie că este vorba de folosirea unui artefact thailandez scos din uz prin statutul său de obiect de muzeu, de un proiect al unei comunități sustenabile care trăiește în jurul unui câmp de orez sau de o serie poetică de acte generoase menite să oprească procesul de eroziune a patrimoniului cultural din Luang Prabang (Laos), toate au acest aspect comun al generozității. Sunt proiecte și acțiuni care dobândesc sens în contextul înțelegerii identității individului și comunității în interdependență, realitate în care altruismul este o formă de egoism luminat.

#### **Capitolul 4:** *Nam June Paik*

Este posibilă echivalarea oricărui fel de imagini abstractizate sau simplificate cu gesturi iconoclaste? Se poate propune o perspectivă alternativă? Ca să încerc să răspund la aceste întrebări iau ca exemplu lucrarea lui Nam June Paik *Zen for Film*, 1962. Este lucrarea *Zen for Film* a lui Nam June Paik un gest iconoclast? Putem spune că se referă la o prezență sau absență, la religios sau la științific? Ce anume face ca lucrarea să existe? Ecranul, filmul, proiecția luminoasă sau mintea privitorului? Unde, când anume, prin care dintre părți începe să existe lucrarea? Care dintre elemente îi dau caracteristicile definatorii? Dacă nici unul dintre ele în parte, ci relațiile dintre ele, atunci unde anume se află lucrarea? Putem găsi o existență solidă undeva, o calitate intrinsecă și autonomă?

#### **Capitolul 5:** *John Cage*

În 2013 a fost publicată o nouă carte despre John Cage: *Where the Heart Beats:*

*John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, scrisă de Kay Larson (Larson; 2013). Este prima carte după cele ale lui Stephen Addiss și Ray Kass care tratează lucrările și biografia lui John Cage din punctul de vedere al relației cu budismul *zen*. Deși nu a fost singurul artist influențat de *zen*, prezența sa a fost crucială în răspândirea influenței *zen* în lumea artistică, deoarece el a fost și rămâne o autoritate, ceea ce a făcut ca ideile sale să circule rapid atât printre prieteni și colegii artiști, cât și prin intermediul studenților săi. Un lucru interesant este faptul că John Cage nu a fost propriu-zis un discipol *zen* și spune într-un citat celebru că nu dorește ca producțiile sale să fie puse pe seama *zen*-ului. Atunci ce ne îndreptățește să spunem că *zen*-ul l-a influențat pe Cage, în această situație, care pare paradoxală? Cred că răspunsul nu poate veni decât prin analiza individuală a lucrărilor sale, în care, așa cum voi încerca să arăt, în fiecare, în mod distinct, apare influența unei idei, atitudini privind realitatea, intuiții privind liniștea sau sunetul. Pentru scopul acestei lucrări am ales lucrările care mi s-au părut cele mai relevante în acest sens, punând accent pe cele care au o mai mare implicație vizuală. Sâmburele acestor conexiuni este acceptarea a ceea ce există, în forma în care este prezent pentru noi, conform citatului favorit al lui Cage: *Fiecare zi este o zi bună (Nichi nichu kore ko niche*, în japoneză în original). Aceasta este o expresie a conceptului de *suchness* din budismul *zen*, care se referă la conștientizarea și acceptarea existenței așa cum este și nu într-un mod distorsionat de dorința de a fi prezent într- altă realitate, diferită de propria realitate. Analizând și interpretând câteva dintre lucrările sale, cum ar fi *4'33"*, *Not Wanting to Say Anything About Duchamp*, 1969, *17 Drawings by Thoreau*, *Where R=Ryoanji: R3*, *New River Watercolors*, luminez aspecte ale procesului său de lucru, în contextul dat de cele menționate anterior.

## **Capitolul 6: Meredith Monk**

Opera artistei Meredith Monk este, din punctul meu de vedere, cea mai semnificativă întreprindere artistică la intersecția artei contemporane și a budismului, fiind vorba de o operă inovativă în care fuziunea culturală are loc într-un mod autentic și profund. Această operă a apărut atât datorită formării ei în tradiția muzicală a familiei sale, cât și datorită unor filiații culturale inedite și semnificative (John Cage, Maya Deren, Chögyam Trungpa, John Daido Looi). O prezentare a atitudinii sale artistice este realizată de regizoarea Babeth Van Loo în filmul documentar biographic

*Inner Voice*, film ce se concentrează pe dimensiunea spirituală a operei artistei. În această lucrare mă concentrez în primul rând pe aspectele lucrărilor ei care sunt determinate de valorizarea și practicarea atenției îndreptate spre prezent și a consecințelor acestor practici asupra lucrărilor de artă. Trăsătura de bază este faptul că structura pieselor este flexibilă, lucru care nu este întâmplător, ci este relevant atât din punctul de vedere al unei atitudini conștiente de impermanența lucrurilor ca dimensiune caracteristică a existenței, cât și din perspectiva dezideratului de a ține seama de cerințele fiecărui moment prezent, care are unicitatea și particularitatea lui.

Nu am dedicat capitole separate practicilor lui Chögyam Trungpa și John Daido Looi, maeștri care au influențat lumea artistică din exteriorul acestei lumi, prin intermediul elevilor lor artiști sau, eventual, prin discipolii discipolilor lor. Mă refer pe scurt la ei și la practicile lor în primul capitol și în alte locuri în cuprinsul tezei.

Nu m-am ocupat în mod mai insistent de idei provenind din filosofia *zen*, în ciuda faptului că este ramura budismului cu cea mai extinsă influență în lumea artistică. Motivul este dublu: întâi, budismul *zen* pune accent pe practică, partea filosofică fiind mai clar dezvoltată în alte tradiții. Al doilea motiv este că tradiția care îmi este ceva mai cunoscută și cu care am o afinitate intelectuală specială este tradiția budismului tibetan, așa încât mi s-a părut firesc să caut referințe întâi de toate în această direcție.

Nu am prezentat mai în detaliu cazuri – deja pomenite – pe care le admir și respect foarte mult de budism angajat social și antreprenoriat social (Bernie Glassman) sau tehnologii sociale, cum ar fi teatrul prezenței sociale (Arawana Hayashi). Le-am menționat (așa cum se va vedea și mai jos), însă am considerat că acesta ar fi mai degrabă un pas următor, prin care aș putea continua ceea ce am lucrat deja.

**Capitolul 7:** Două proiecte personale: *Nimic neobișnuit (Nothing Special)* și *John Murphy preferă vinul alb piperului negru (John Murphy Prefers White Wine to Black Pepper)*.

Forma de prezentare contemporană a lucrărilor mele se datorează acelor dintre profesorii mei care m-au influențat cel mai mult: John Murphy, Aernout Mik și Tony Conrad. John Murphy este un artist englez care a reactualizat tradiția simbolistă

într-un context contemporan, folosindu-se atât de mediul picturii, cât și de crearea unui spațiu *site-specific* într-un cadru muzeal, luând în discuție practica expunerii

muzeale. Aernout Mik este un artist olandez contemporan care lucrează în medii diverse, atât în spațiul galeriei, cât și în spații alternative. Principalele două direcții ale lucrărilor sale sunt în zona comentariului social: relația privitor și obiect al privirii în cadrul expozițional, precum și natura realității așa cum o percepem, conceptualizăm și experimentăm noi. Mediile favorite sunt video, sculptură, arhitectură și performance. Tony Conrad a fost un artist video de avangardă și creator de film experimental care a studiat matematica la Harvard, intrând acolo în contact cu ideile lui Cage și Stockhausen. A fost un pionier al filmului structural și al muzicii dronelor. A lucrat în anii șaizeci cu colectivul muzical *Theater of Eternal Music* (numit și *The Dream Syndicate*). Am preluat de la John Murphy interesul pentru lucrul cu practicile muzeale contemporane, precum și modalitatea de a lucra cu elemente simbolice, pe care am regăsit-o într-o formă similară și la Chögyam Trungpa. Aernout Mik m-a influențat în conștientizarea rupturii între relația public-obiect al privirii într-o relație tradițională specifică lumii artistice occidentale. Această interogare și încercare de schimbare relației am găsit-o – deși motivată diferit – și la Chögyam Trungpa. Iar la Tony Conrad cel mai mult m-a impresionat curajul de a lucra acolo unde ceilalți artiști abia pot găsi un sens, acolo unde se merge contra curentului, pe alte coordonate decât cele general acceptate. Poate că principalele sale lecții au fost cele privind curajul de a regândi lumea artistică, conștientizând că prin acțiunea ta din interiorul lumii artistice devii creatorul ei, și nu doar un participant care urmează regulile create de alții.

Referințele la pictura flamandă de tip *vanitas*, abordarea spațiului printr-o viziune de tip constructivist sau rapelul la imagini amintind de fotografia victoriană sunt doar repere care, prin asociere cu momente biografice, largesc posibilitatea de percepție printr-un cadru simbolic, istoric și cultural specific. Așa cum imaginea unui măr pictat nu este identică cu mărul din grădină, pipa, scaunul, etc. au diferite existențe vizuale; simbolul nu există doar în relație cu o realitate anume, ci cu multiple aspecte ale realității, care îl instituie ca simbol.

În perioada studiilor doctorale preocuparea mea principală a fost cum anume să pot crea sau produce obiecte materiale și relații imateriale care să includă idei aparținând filosofiei budiste în practica mea de până atunci. De fapt, aceste lucrări au pornit din frică și curiozitate. Din frică, deoarece m-am temut că ceea ce fac ar putea să nu aibă suficientă relevanță pentru ceea ce gândesc și simt cu privire la realitate –

cu alte cuvinte, o teamă legată de autenticitate. Aceasta a apărut dintr-o experiență personală în care, fiind într-o zonă tibetană, am realizat diferența uriașă între cultura tibetană și cultura occidentală – atât de mare încât zone întregi dintr-o cultură sau alta rămân imposibil de tradus, în orice caz nu pot fi traduse doar la nivel lingvistic. Această constatare avea implicații semnificative la nivel personal: dacă zone întregi nu sunt relevante pentru o altă cultură, atunci înseamnă că ele ar putea foarte bine să și lipsească, nefiind esențiale existenței umane. De exemplu, arta contemporană în totalitatea ei ar putea fi foarte bine absentă din experiența tibetană, fără ca această absență să știrbească în vreun fel completitudinea acesteia. În acel moment m-am întrebat ce anume ar fi posibil de adus din experiența occidentală în mod benefic pentru cultura tibetană, și invers. Cum anume este posibilă translarea dintr-o parte în alta? Ce fel de pierderi sau distorsiuni sunt inerente traducerilor culturale?

În primul proiect – *Nimic neobișnuit* – am mers împotriva individualității considerate ca marcă definitivă a omului occidental: iluzia identității individului, independente și autonome față de cea a altor indivizi; și paradoxul faptului că deși suntem la fel de puțin speciali pe cât de puțin diferite între ele sunt boabele de porumb, fragmentele de pietre semiprețioase, picăturile de griș cu lapte...acele prețioase picături sunt uriaș de puternice datorită capacității noastre de a acționa cu afecțiune.

Al doilea proiect – *John Murphy preferă vinul alb piperului negru* – a fost o modalitate de a interveni jucăuș într-o realitate instituțională bine stabilită. În ciuda jocului cu simboluri, a referințelor la diferite lucrări de artă din cultura occidentală veche sau contemporană, toate acestea sunt subsumate unor elemente biografice, în mod inevitabil. Preferința ca mod de asumare limitată a unei realități, simbolistica occidentală a vinului *versus* prezența piperului, devenită în ordine istorică una banală în occident sunt trimiteri generale care par în mod paradoxal particularizate prin prezența numelui parțial recognoscibil al lui John Murphy, artistul englez care mi-a fost profesor.

De ce acest mănunchi de referințe stufoase, cu grade diferite de generalitate? Doar pentru a diminua distanța dintre publicul Muzeului Grădinii Botanice din București și lucrarea de artă? Sau pentru a aduce în centrul atenției obiectele ceramice pe care au

fost imprimate fotografiile și cărora le sunt aplicate fragmente textile la fel de stufoase?  
Nu acesta este principalul motiv; ci intenția de a crea o existență marginală cu acea încărcătură față de cultura-mamă pe care o are cultura tibetană față de cultura din România sau, invers, cultura românească față de cultura tibetană. Acest proiect nu a avut nici un fel de referințe livești la cultura budistă tibetană, însă m-a ajutat să realizez faptul că felul în care gândesc este exprimat în mod real în ceea ce lucrez atâta vreme cât pot sesiza și urma acele momente de inspirație și autenticitate care apar asemenea fenomenelor naturale.

## CUPRINS

<b>Introducere</b> .....	5
--------------------------	---

### Capitolul 1

De ce artă contemporană și budism

.....	26
-------	----

1. De ce folosesc termeni atât de generali
2. Canale de circulație și puncte de întâlnire între Est și Vest
3. Răspândirea budismului în Vest
4. Conexiuni hibride și inovative: Bernie Glassmann și Arawana Hayashi

### Capitolul 2

Cotidianul în lucrările lui Kim Sooja

<i>A Needle Woman</i> .....	50
-----------------------------	----

1. Statutul artistic al lucrărilor lui Kim Sooja
2. De ce refuză Kim Sooja „să facă” lucruri, și preferă să le lase așa cum sunt?
3. De ce nu își prezintă identitatea și preferă să lase lucrurile așa cum sunt?
4. *Mindfulness* –atenția conștientă îndreptată spre prezent

### Capitolul 3

Rirkrit Tiravanija.....	74
-------------------------	----

1. *Untitled* 1992, *Free*, *Untitled*, David Zwirner Gallery
2. *The Land*, 1998, Chang Mai
3. *Untitled*, 2006 (*One thousand Buddhas*), Luang Prabang

### Capitolul 4

Iconoclasm sau un gest <i>sabi</i> : <i>Zen for Film</i> de Nam June Paik.....	84
--	----

### Capitolul 5

„Dacă este ca arta să facă ceva folositor...”

Influențe zen asupra lucrărilor de artă vizuală ale lui John Cage .....	93
1. Contextul general istoric al perioadei în care a fost activ Cage și momente relevante pentru formarea și dezvoltarea sa	
2. Relația lui Cage cu Budismul zen prin intermediul cărții <i>I Ching</i> și al lui D.T. Suzuki. De ce este relevantă această relație?	
3. Câteva piese muzicale și vizuale relevante pentru relația lui John Cage cu budismul zen	
<i>4'33''</i>	
<i>Ryoanji</i>	
4. Metoda de lucru a lui Cage	
5. Metoda aplicată unor lucrări vizuale	
6. Împrumuturi, diferențe și interpretări	
7. <i>Zen Ox-Herding Pictures</i>	
8. Concluzii	

## Capitolul 6

Meredith Monk: practica artei care prelucrează emoțiile.....	131
1. Biografie. „Arborele de familie vocal” și influența artistică semnificativă	
2. <i>INNER VOICE</i>	
a. O schiță a profilului artistic al lui Meredith Monk, care pune accent pe relația sa cu arta contemporană	
b. Caracterizarea atitudinii artistei în relație cu budismul, în mod special cu conceptul de atenție conștientă îndreptată spre prezent – <i>mindfulness</i>	

## Capitolul 7

Două proiecte personale.....	172
CONCLUZII.....	203
ANEXA 1 Interview cu David Schneider privind <i>dharma art</i> .....	204
ANEXA 2 Glosar de termeni .....	207
Bibliografie.....	210



