

članak primljen: 20. maja 2016.
članak prihvaćen: 11. juna 2016.
originalan naučni rad
UDK 7.01
7(520)
316.72(520)

Ana Došen

predavač na Fakultetu za medije i komunikacije, Beograd
ana.dosen@fmk.edu.rs

Viscerocepcija: (japansko) telo koje misli i umetnost

Apstrakt: Ispitivanje umetnosti kroz domene kreacije i percepcije neizbežan je i konstantan element teorije umetnosti. Visceralna percepcija neopravdano je na margini promišljanja efekata na posmatrača koje umetnost izaziva. Fokus je upravo na takvoj vrsti percepcije gde unutrašnje telesne aktivnosti i reakcije ostaju skrivene i nedovoljno istražene. Nasuprot kartezijanskom dualizmu, integracijska spona uma i tela, u istočnjačkoj filozofiji upućuje na ideju *tela koje misli*, spremnog da obuhvati neposrednost iskustva u dodiru sa spoljašnjim svetom. U tekstu ću razmotriti različite koncepte japanske estetike koji privileguju nevidljivo, spontano, intuitivno, te uputiti na njihovu sponu sa visceralnom percepcijom.

Ključne reči: percepcija, viscera, film, umetnost, Japan, *haragei*

Pitanje stvaranja i recepcije umetnosti bi se moglo predstaviti kao neizbežan topološki prostor Mebijusove trake različitih polja istraživanja – istorije i teorije umetnosti, studija književnosti, filma, muzike, slikarstva, filozofije, antropologije, studija kulture i dr. Brojni su pristupi sagledavanja pomenutih odnosa u umetnosti, a na njihovu složenost i vanvremensku nedokučivost jasno ukazuje Elizabet Gros (Elizabeth Grosz): „Umetnost zbunjuje. Stvaranje umetnosti je misteriozan proces, ali njen doživljaj, njeni efekti na posmatrača, načini na koje funkcioniše kao stvar u svetu još su čudniji i teži za promišljanje. [...] Ona postoji negde između materije i ideje, jedan njen deo obraća se samo materijalima ali kroz neistraženi višak u materijalima; drugi deo se obraća idejama, mislima, formi, koje nisu materijalne ali koje se ne izražavaju neposredno u jeziku.“¹ Oslanjajući se na Delezovu i Gatarijevu (Gilles Deleuze, Felix Guattari) tezu o perceptima kao bićima, Gros isključivo prepoznaje umetnost kao fenomen koji „uzdiže percepciju i afekciju do čulnog utiska, ne do opaženog (što nam percepcija neprestano daje), već do autonomne, netelesne sile koja

¹ Elizabet Gros, „Umetnost, čulni utisak, narod“, *AM – Časopis za studije umetnosti i medija*, br. 5, 2014, 33.

se javlja iz materijalnih mešavina ili koja uzdiže materijalne mešavine do čulnog utiska². Umetnost kao otelotvorenje geneze materijala u čulni utisak iskazuje „ono što je nerazumljivo, ono što se više opaža nego što se zna, ono što postoji ali nema izraz“³. Upravo mesta nečujnog, neimenovanog i krajnje neshvatljivog koja umetnost pruža, zavređuju posebnu pažnju jer se opiru 'sigurnom' definisanju i označavanju. Istovremeno, neophodno je osvrnuti se i na nedovoljno istražene sfere percepcije, tačnije, na one skrajnute perceptivne domene za koje se dugo smatralo da su zanemarljivi ili beznačajni.

Visceralna percepcija kao organski receptor umetnosti

Oblast visceralne percepcije još uvek nije sistematično razmatrana u domenu medicine, psihologije ili filozofije. Istraživanja kognitivne percepcije opstaju kao najučestalija i najistaknutija, počevši od starih Grka koji su ispitivali procese uma, preko kartezijanske podele na um–telo, do teorije informacija i bihejviorizma sredinom 20. veka. Tek sa relativno novijom disciplinom – neurofenomenologijom – omogućeno je opsežnije razumevanje percepcije u okviru sistema celovitog tela.⁴

U delu *Visceral Perception: Understanding Internal Cognition* (1998) Giorgi Adam (Gyorgy Adam) pruža izuzetan uvid u pomenuti zapostavljeni vid percepcije. Počevši od rezonovanja da samo u momentima bola ili nužde, fenomen telesne unutrašnjosti dobija adekvatnu pažnju, Adam upućuje na uticaje skrivenih, unutrašnjih dešavanja koje utiču na ponašanje. Njegovo istraživanje bazirano na detekciji otkucanja srca i dominantnosti neverbalne desne hemisfere mozga, dovodi do zaključka da jezik izaziva izvestan distorzivni faktor prilikom svesne analize unutrašnjih stanja, poput onih koja se ostvaruju u procesima visceralne percepcije. „Kada smo sami ili ne koristimo [govorni] jezik, prirodno ćemo regulisati sopstveno ponašanje na osnovu povratnih informacija koje dobijamo od visceralnih organa, bez označavanja našeg unutrašnjeg stanja – čak ni sebi samima.“⁵ Iz navedenog citata sledi da su kognicija i verbalizacija dve separatne funkcije, u kojoj svest prilikom obrade podataka ne predstavlja imperativ za kogniciju. Time bi se mogao izvesti zaključak da je Adamovo stanovište u potpunom skladu sa Varelinom pretpostavkom da um nije lokalizovan u glavi već „u telu kao celini i produženoj sredini u kojoj se organizam nalazi“⁶. Visceralna percepcija kao vid neprimetne, intuitivne radnje koja radikalno odstupa od

² Ibid, 39.

³ Ibid, 40.

⁴ Pre svega, zahvaljući interdisciplinarnom radu Francisko Varele (Francisco Varela) i Umerta Maturane (Humberto Maturana) u kojem se neurologija i kognitivne nauke ukrštaju sa filozofijom.

⁵ James W. Pennebaker, „Foreword“, u: Gyorgy Adam, *Visceral Perception: Understanding Internal Cognition*, New York, Springer Science + Business Media, 1998, ix.

⁶ Francisco Varela, „The Cosmos Letter: Why the Mind is Not in the Head“, 1998, <http://www.expo-cosmos.or.jp/letter/letter12e.html>, ac. 20. 04. 2016.

definitivne semiotike mozga, u Adamovoj studiji biva definisana kao sinteza „sadašnjosti i prošlosti, nesvesnih i svesnih mentalno-osetnih događaja“⁷. Ovako pojmovno određena *viscerocepcija* lako pronalazi svoje mesto u domenu recepcije umetnosti, ukoliko uzmemo da umetničko delo sažima pomenute dihotomije vremena i prostora.

Teorija filma na Zapadu, iako prepoznaje značaj tela, prevashodno je okulocentrična; *pogled, skopofilija, voajerizam* jesu preovlađujući termini psihoanalitičke i feminističke teorije filma. Očekivana prednost senzacije oka u odnosu na ostala čula uspostavljena je u teorijskim promišljanjima autora poput Bazina, Balaža, Vertova, Lakana, Malvi, Žižeka (Andre Bazin, Bela Balazs, Dziga Vertov, Jacques Lacan, Laura Mulvey, Slavoj Žižek). Sa druge strane, fenomenološki pristup Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty) opire se hijerarhizovanom pozicioniraju čula u okviru filmske umetnosti, tvrdeći da su „filmovi posebno pogodni da manifestuju jedinstvo uma i tela, uma i sveta i izražavanja jednog u drugom“⁸. Takođe, fenomenolozi filma kao što su Vivijan Sobčak, Stiven Šaviro i Lora Marks (Vivian Sobchack, Steven Shaviro, Laura U. Marks) oslanjaju se na Delezovu *filozofiju* filma kako bi istakli značaj celine tela, nasuprot fragmentarnosti koja se uočava u okulocentričnim teorijama.

Prema Sobčak, čiji je rad teorijski utemeljen u Merlo-Pontijevoj fenomenologiji, film i telo funkcionišu kao zatvoreno kolo *izraza percepcije* i *percepcije izraza* koje formira iskustvo u procesu gledanja filma. Destabilizacija utvrđenih čulnih predispozicija i funkcija očigledna je u *haptičkoj vizuelnosti* koju predlaže Marks, kao sinestetički kritički fenomen u kojem oko preuzima ulogu dodira, a koja referiše na telesnost gledalaca i materijalnost filma.⁹ Pored toga, termin *koža filma* konkretizuje materijalnost filmskog tela koje dodiruje telo gledaoca.

Prema gledištu koje zastupa Šaviro, *fobični konstrukt* i konstantno žongliranje potrage za istinom, koja se ne može prepoznati u reprezentaciji i upozorenja na varljivost slike u kontekstu semiotičke i psihoanalitičke paradigme, razgrađuju teoriju filma i pokušavaju da regulišu vidljivo. Argumentacijom da je film podjednako perceptivna forma i materijalnost koja se percipira, Šavirova oštra kritika svođenja filmskih slika na isključivo ideološke i reprezentacijske aspekte čini se opravdanom. Izokrenuvši model moćnog pogleda¹⁰ u gledaoca *nemoćnog da ne gleda*, Šavirov uvid dozvoljava širi korpus nevoljnih radnji tela protiv kojih svest ostaje nemoćna. Voajeristička pasivnost subjekta, dovedenog do *tačke automatizma*, se promatra kao nekontrolisana aktivnost, poput spazmične reakcije visceralnih organa. Utisnute slike u mrežnjaču oka gledaoca generišu reakcije „u *posmatraču*, umesto pukog predstavljanja

⁷ Gyorgy Adam, *Visceral Perception: Understanding Internal Cognition*, New York, Springer Science + Business Media, 1998, 15.

⁸ Maurice Merleau-Ponty, „The Film and the New Psychology“, *Sense and Non-Sense*, Evanston, Northwestern University Press, 1992, 58.

⁹ Laura U. Marks, *The Skin of the Film*, Durham–London, Duke University Press, 2000.

¹⁰ Karakterističnog za feminističku teoriju filma, u neizbežnom oslanjanju na čuveni tekst Lore Malvi „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“.

fantazmičnih refleksija *posmatraču*¹¹. Na istom je tragu prevazilaženja pitanja telesnih reprezentacija na filmu i Dženifer M. Bejker (Jennifer M. Baker) koja pronalazi vezu između visceralnih organa i filma: „Unutrašnje telo je tajna, skriveno slojevima mišića i mesa, od njega našu pažnju odvlače svakodnevne aktivnosti u ‘svet na dodir ruke’. Visceralno telo nam postaje poznato samo u najdramatičnijim situacijama, od kojih [...] je filmsko iskustvo jedno. Iako je viscera retko faktor u našem perceptivnom polju, ona se budi i biva prizvana putem kontakta površine tela sa oblicima i teksturama filma. [...] Unutrašnji organi, bilo da su filmski ili ljudski, služe sličnoj funkciji: zadržavaju život, animiraju nas i regulišu sami sebe bez da nas obaveštavaju, kako bi zadržali kontinuitet naših pokreta i radnji unutar i na površini tela.“¹²

Nakon razmatranja visceralne percepcije, nameće se pitanje sredine u okviru koje se generiše umetnost, kao lokaliteta koji na značajniji način vrednuje estetsku i kulturološku implicitnost i skrivenost nasuprot direktnoj eksplicaciji, racionalnom zaključivanju i dovršenosti misli.

S one strane vidljivog

Pomenuta Merlo-Pontijeva filmska perspektiva sasvim odgovara istočnjačkoj celovitosti uma i tela, bića i sveta. Nasuprot kartezijanskom dualizmu, integracijska spona uma i tela u istočnjačkoj filozofiji upućuje na simbiotski odnos između čoveka i njegovog okruženja, time snažno oponirajući poziciji humanocentričnog subjekta koji posmatra svet iz spoljne perspektive i teži kontrolisanju same prirode. U japanskoj kulturi, prevashodno zahvaljujući budističkom uticaju, odbacuje se dualizam subjekta i objekta kakav se tradicionalno uočava u filozofskoj misli Zapada. Japanska reč *kokoro* označava srce i um istovremeno, ne insistirajući na distinkciji emotivnog i kognitivnog koja se u drugim kulturama nameće kao dominantna. Koncept *kokoro* se odnosi na svojevrsan instinkt koji primorava sva živa bića na međusobnu identifikaciju. Japanski glagol *omou* – misliti – etimološki je utemeljen na rečima *sakriti* i *površina*, čime se sugerše da su istinski osećaji ispod granice vidljivog. Kako se proces *mišljenja* zapravo odigrava na razini srca, japansko *mislim*, *dakle postojim* uslovljeno je perceptivnim znanjem i rezonovanjem koje izražava emotivni refleks.¹³

¹¹ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, 50. Petnaest godina nakon objavljivanja knjige *The Cinematic Body* (1993), Šaviro donekle revidira sopstveni polemički poriv da se snažno suprotstavi sagledavanju filma kroz binarne opozicije koje zastupa psihoanalitička teorija. Takođe, Šaviro ukazuje na prvobitni nedostatak znanja iz oblasti neurobiologije koja bi dodatno potvrdila tezu koju je zastupao. Posebno ističe istraživanja koja ukazuju na složenost telesnih procesa na polju vida i zvuka, prevashodno zaključaka Antonija Damasija (Antonio Damasio) i Džozefa LeDua (Joseph LeDoux) o emotivnom, a ne kognitivnom aspektu ovih radnji. Cf. Steven Shaviro, „*The Cinematic Body Redux*“, <http://www.shaviro.com/Othertexts/Cinematic.pdf>, ac. 21. 04. 2016.

¹² Jennifer M. Baker, *The Tactile Eye – Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, 123–127.

¹³ James W. Heisig, Thomas P. Kasulis and John C. Maraldo (eds.), *Japanese Philosophy – A Sourcebook*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2011, 1168.

Dalje se implicira da *kokoro* podrazumeva određeni vid potencijalnog reagovanja na spoljne stimulanse koji se ispoljavaju emotivnim i kognitivnim procesima. Posebno razmatran kao koncept u okviru poezije, *kokoro* ukazuje da se poetsko izražavanje kao sastavni deo mišljenja mora odupreti kontroli svesti i proisteći iz domena koji podrazumeva „unutrašnju semantičko-sintaksičnu artikulaciju“¹⁴. Iz perspektive ovakvog jedinstva uma i srca, telo je ono koje misli. Sa druge strane, mišljenje tela ogleđa se i u praksi uvežbanih pokreta tela bez kognitivne misli koji se može prepoznati i u dekartovskoj ‘zaboravnosti uma’ svirača flaute. Ovakva autonomnost tela oslobođenog direktne kognicije nas dovodi do japanskog koncepta *muga* u kojem ego nestaje usled brzinom refleksa i tako biva marginalizovan telom. Time se i jezik postavlja kao neadekvatan za predstavljanje stvarnosti jer ne uspeva da uhvati i izrazi neposrednost iskustva.

Fenomenolog Hiroši Ićikava (Hiroshi Ichikawa) jedan je od brojnih japanskih teoretičara u čijem radu se briše kartezijanski dualizam: „Živimo ga [telo] iznutra, shvatajući ga u momentu. Ovo telo je osnova naše akcije, prodirući kroz svetli horizont svesti do mračnog, nejasnog horizonta. Uvek je ispred nas, ili tačnije, sa nama. Uprkos ovom, ili upravo zbog toga, ono u sebi ostaje bez dovođenja do svesne spoznaje. U tom kontekstu, moglo bi se reći da mi nemamo telo, već jesmo telo.“¹⁵ Ićikavino stanovište navodi nas na ispitivanje spontanih i intuitivnih reakcija telesnog naličja.

Značaj unutrašnjeg, sa one strane vidljivog, u japanskoj kulturi ogleđa se u više konceptata. Imajući u vidu medicinsko određenje visceralnih organa kao onih smeštenih u grudima i abdomenu, počecemo od japanskog koncepta *haragei* (*hara* – stomak, *gei* – umetnost, veština) koji podrazumeva neverbalno, intuitivno razumevanje. Na strani *nejezičkog*, pomenuta ‘abdominalna umetnost’ se radikalno suprotstavlja racionalnom i logičkom vidu zaključivanja. U japanskoj kulturi se pouzdanost i istinsko poimanje stvari ostvaruje putem implicitne komunikacije za koju su telesne karakteristike spoljašnjosti (lice, usta) neadekvatne jer predstavljaju asocijativne modele kognitivne i moralne patvorenosti.¹⁶ *Haragei* operiše kao umeće detektovanja i dešifrovanja neverbalnih signala kroz otvorenost, osećajnost i spontanost u dodiru sa drugim(a). Tradicionalno japansko shvatanje da je abdomen centralno mesto nastajanja osećanja, ogleđa se i tokom suicidalnog *harakiri* rituala u kojem se unutrašnji, istinski svet, prvi i poslednji put, daje na uvid spoljašnjem svetu. Principi *honne-tatema*e ukazuju na izrazito razgraničenje između istinskih osećanja i donekle rezervisanog ponašanja u javnosti, koji mnogoljudnom japanskom društvu omogućavaju održavanje harmonije unutar kolektiva (*wa*). Upravo su u društvu koje neguje zadržku i u izrečenom, insistirajući na dvosmislenosti zarad skladnih odnosa i ravnoteže, istinski osećaji utišani i skriveni u unutrašnjost utrobe. Imajući u vidu nestalnost i neodređenost sveta koji

¹⁴ Ibid, 1224.

¹⁵ Citirano u: Shigenori Nagatomo, „Ichikawa’s View of the Body“, *Philosophy East and West*, Vol. 36, No. 4, October 1986, 376.

¹⁶ Takie S. Lebra, „The cultural significance of silence in Japanese communication“, *Multilingua*, Vol. 6, No. 4, 1987, 345.

uslovljavaju reakcije čoveka, *haragei* spontanost i intuitivnost omogućava prepuštanje „prvobitnom instinktu postojanja u svetu haosa“¹⁷. *Haragei* podrazumeva instantnu reakciju, te se *drugi* (u našem slučaju umetnost) uvek dodiruje u trenutku sadašnjosti. Maršal Mekluan (Marshall McLuhan) uočava tendenciju upisivanja vrednosti prošlosti kada je reč o umetnosti: „Umetnost stvara pažnju, stvara percepciju. Uloga umetnika kao stvaraoca perceptualnih modela i perceptualnih sredstava je verovatno pogrešno shvaćena od strane onih koji misle da je umetnost prevashodno banka krvi za uskladištene ljudske vrednosti. U današnje vreme brojni su nesretnici koji smatraju da su značajna umetnička blaga prošlosti, zagađena iskrvarenom novom vulgarnom sredinom. Nikada ne pomišljaju da je njihov zadatak prodiranje i istraživanje ovih novih sredina i da puka akumulacija prošlih iskustava u bankama krvi koje nazivamo umetnost, zapravo značajno ne doprinosi percepciji našeg trenutnog okruženja.“¹⁸ Momentalna reakcija, evidentna u *haragei* konceptu direktno primorava recipijenta da se odnosi na sadašnje okruženje, bez vrednosne komparacije dela nastalih u različitim vremenskim uslovljenostima.

Uvežbanost tehnike razumevanja neizrecivog među subjektima, približava nas japanskoj estetici praznine koja podrazumeva ‘dopunjavanje’ od strane percipijenta. *Ma* koncept nosi značenje prostorne i vremenske upražnjenosti, „nesputan suprotnostima ili oprečnostima između dela i celine“¹⁹ i isti se ostvaruje u tišini.

Još od antičke Grčke, „metafizika [Zapada] preferira verbalno umesto vizuelnog, razumljivo umesto osetnog, tekst nasuprot slici i rigidnu artikulaciju značenja nasuprot dvosmislenosti nenaučene percepcije“²⁰. Sasvim suprotno, istočna filozofija preporučuje vizuelne forme, njihove refleksivne karakteristike i senke. Dodatno, u okvirima japanske estetike, senzorna percepcija i fokus na materijanosti objekta i posmatrača dominiraju. Neophodno je ukazati na japanski koncept *kanseigaku* koji odgovara Wolfgang Velšovom (Wolfgang Iser) određenju pojma *aesthetics*²¹ – učenju o senzornoj percepciji kroz estetiku. Prema Tomoeu Nakamuri (Tomoe Nakamura) koji je ponudio detaljnu genealogiju pojma *kansei*, nije reč o „pasivnoj recepciji senzornih stimulansa“ niti je „nezavisan od intelekta i volje“²² već aktivan činilac svesne spoznaje koja reflektuje individualni, grupni ili univerzalni princip. Zahvaljujući japanskim estetičarima i njihovom restruktuiranju ovog pojma, distancirajući se od upotrebe, u kantovskom smislu receptivne senzibilnosti termina *Sinnlichkeit*, naširoko je prihvaćeno njegovo određenje kao „svesne manipulacije nesvesnog senzornog iskustva“²³. Nakamurino intrigantno tumačenje Aleksandra Gotliba Baumgartena

¹⁷ Eva Tomporek Fukuoka, „Fenomen japanskog haragei na tlu Zapadnih teorija komunikologije i filozofije dijaloga“, u: *Pogledi – Japan u očima Zapada, Zapad u očima Japana*, Beograd, Kokoro, 2015, 196.

¹⁸ Marshall McLuhan, *Understanding me – The Medium is Massage*, Toronto, MIT Press, 2005, 81–82.

¹⁹ Eva Tomporek Fukuoka, op. cit., 199.

²⁰ Steven Shavero, *The Cinematic Body*, op. cit., 15.

²¹ Težište je na razumevanju grčke reči *aisthesis* kao kombinacije senzacije i percepcije.

²² Tomoe Nakamura, „The Scope of Aesthetics for Comparative Aesthetics“, *Aesthetics*, Vol. 23, No. 1, 2013, 141.

²³ *Ibid*, 142.

(Alexander Gottlieb Baumgarten) i japanskog estetičara Eisukea Cugamija (Eisuke Tsugami) putem komparativne estetske metodologije, zavređuje pažnju kao argument koji podržava intuitivnu karakteristiku estetskog iskustva. U Baumgartenovom gledištu estetskog fenomena, savršenost u sintezi različitih delova percipiranog objekta je od manjeg značaja nego izuzetnost čulne kognicije. „Cugami tvrdi da eliminacija ‘jedinstva u raznovrsnosti’ i isticanja fraze ‘senzorne kognicije *kao takve (qua talis)*’ demonstrira Baumgartenovu nameru da definiše percepciju savršenog kao dovršenost senzorne pecepcije.“²⁴ Dinamičan proces estetskog iskustva, počevši od senzorne percepcije do dedukcije, uspostavlja subjektivnu intuiciju, *aisthetisation* koja se ne fokusira isključivo na pitanje lepote ili umetnosti kao univerzalnih vrednosti (u evropskim filozofskim diskursima) već predlaže širi spektar pojedinosti koje mogu varirati u odnosu na različite vremensko-prostorne uslove.

Eksplicitnost, logika i racionalnost se manje vrednuju u japanskoj estetici jer se ona zasniva na zen-budističkoj sklonosti da poštuje nagoveštaje, intuitivnost i dvo-smislenost. Zen perspektiva toleriše upotrebu reči samo kako bi opstruirala strogu apstraktnu konceptualizaciju koja se suštinski razdvaja od percipiranog objekta. U haiku poeziji reči koje obično upućuju na prizore prirode su okidači za podsticanje osećanja koja se ne iskazuju direktno, kako bi se angažovala, pokrenula intuitivnost čitalaca.

Osvrnimo se na japansku publiku, vaspitanu u tradiciji pomenutih *honno-tate-mae* principa, koja prilikom direktnog susreta sa umetničkim delom uglavnom disciplinovano kontroliše svoje spoljne reakcije (*tatema*). Upravo iz te kontrole aktivira se *honno*, u vidu intenzivnije unutrašnje reakcije. Japanski umetnici, kao deo iste kulturološke zajednice, podrazumevaju takvu vrstu receptivne intuitivnosti kod publike, intencionalno ostavljajući svoja dela u racionalnom smislu nedorečenim, otvarajući recipijentima prostor da ih dovrše *iznutra*. Ovaj vid korespondencije između umetnika i posmatrača njegovog dela rezultira specifičnim, visceralnim *pomeranjem* koje usled svoje indirektnosti kontinuirano promiče van radara teorije umetnosti.

U zaključku treba naglasiti da se svako potencijalno prepoznavanje esencijalističkog dirkursa u ovom radu može odbaciti pažljivim čitanjem iz koga je jasno da namera nije da se *viscerocepcija* ograniči isključivo na domen japanske umetnosti, već da se kroz imanentne kulturološke matrice, ranije prepoznate na tom podneblju, ovaj fenomen najefektnije može analizirati. Svojevrsan paradoks je da se na mestu koje neguje nevidljivo, određene pojave najizrazitije vide i sagledavaju.

²⁴ Ibid, 145–146.

Visceroception: Art and a (Japanese) Body that Thinks

Abstract: Probing of art through creation and perception, proves to be an inevitable and constant element of art theory. Visceral perception seems to be an underrated topic, positioned on a margin of theoretical exploration of the effects which art provokes in the spectatorship. Focus is precisely on this type of perception which allows inner bodily activities and reactions to remain hidden and rarely inspected. Contrary to Cartesian dualism, the symbiotic relation between mind and body in Eastern philosophy, addresses the notion of *body thinking*, suited for the immediacy of experience in a contact with the outer world. This paper explores various concepts of Japanese aesthetics which immensely value the invisible, the spontaneous and the intuitive. It further emphasizes their connection with visceral perception.

Keywords: perception, viscera, film, art, Japan, *haragei*