

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 15/nr. 1/2014

**PERFORMANCE ART ȘI TEATRUL.
INTERFERENȚE ȘI DELIMITĂRI**

Lucrare de licență de Ioana Alexandru



UNATC PRESS
ISSN 2065 - 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2014

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
"I.L. Caragiale" București*

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC - vol. 15/ nr. 1/2014

Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu

Editare: Mihaela Bețiu, Ioana Alexandru, Cornel Huțanu

mihaela.betiu@yahoo.com

ioana.alexandru.5@gmail.com



www.unatc.ro

UNATC PRESS

ISSN 2065 - 7455

Performance Art și teatrul. Interferențe și delimitări

de Ioana Alexandru

*Lucrare de licență coordonată de
conf. univ. dr. Carmen Stanciu
și laureată în 2013 cu
Premiul pentru cercetare al Catedrei de Teatrologie*

CUPRINS

Argument

Prolog

I. CONTEXT

II. APARTENENȚA DISPUTATĂ A PERFORMANCE ART

III. ALCHIMIA REALITĂȚII ADEVĂRATE

IV. RESPINGEREA NARATIVITĂȚII: POEZIA CORPULUI ÎN ACȚIUNE

V. CĂTRE O ARTĂ A PREZENȚEI

VI. RECONSIDERAREA COORDONATELOR SPAȚIALE ȘI TEMPORALE

VII. SPECTATORUL CA PARTENER DE DIALOG

Concluzii

Bibliografie

Abstract: *Although sometimes it appears to be a peculiar and meaningless act, performance art started as a necessity and its evolution can be traced from the shock of World War One to the society of the spectacle in which we live since the '60s. It is almost impossible to define performance art, but it is crucial to find means of understanding where it comes from and where it leads. The study searches for the means by relating performance art to theatre and analysing it in terms of actor, illusion, time, space and spectator.*

Keywords: *Performance Art, visual arts, body art, theatricality, spectator, Marina Abramović, Chris Burden*

Argument

Il faut se dépêcher si vous voulez voir quelque chose, tout disparaît.

Paul Cézanne

În calitate de spectator, operele de artă pe care le simt aproape sunt cele în care vibrează entuziasmul de a trăi totul în cât mai puțin timp, verva încercării de a răspunde la întrebări retorice, dorința arzătoare de a purta un dialog. De aceea m-am lăsat cucerită de **performance art** – de ambiguitatea și de paradoxurile unei forme de artă care nu aspiră la perfecțiunea estetică, ci, asemenea unui ritual, caută să realizeze o conexiune între prezentul pripit și eul profund.

Pe măsură ce demersul meu de cercetare a avansat, am realizat că mișcarea browniană conținută de **performance** este pe cât de seducătoare, pe atât de înșelătoare: nu există nici un sfârșit al posibilelor combinații și permutări. Toate soluțiile sunt viabile în jocul **performance-ului**, act de creație care nu are nici reguli, nici câștigători. Am descoperit faptul că, pentru fiecare argument pe care îl găseam în încercarea de a formula o poetică exista un contra-argument. Surprinderea unei imagini definitive a acestui concept fluid este o muncă de Sisif. Dar, așa cum performerul este interesat mai degrabă de proces decât de rezultatul final, demersul analitic poate fi fructuos chiar și în lipsa unor concluzii definitive.

Originile **performance art** și legătura sa intimă cu teatralitatea, statutul realității și al narativității, condiția interpretului, modul de operare cu timpul și spațiul și problemele pe care le ridică în ceea ce privește receptarea sunt temele abordate pentru a identifica interferențele și delimitările dintre **performance art** și teatru. Datorită conexiunilor care există la un nivel profund între toate dimensiunile acestei forme de artă, am optat pentru o structură clasică, în măsură să favorizeze cursivitatea discursului analitic. Materialul bibliografic care servește argumentației mele este predominant în limba engleză, traducerea și adaptarea citatelor îmi aparține, fragmentele în original regăsindu-se în notele de subsol.

Lucrarea de față este prima mea încercare de a identifica și ordona caracteristicile **performance art**, formulă artistică extrem de prolifică, de a căuta „cel mai mare numitor comun” al operelor din acest domeniu – cele care au relevanță pentru mine, firește. Termenul de *operă* trebuie citit, aici, în sensul *rezultat al activității creatoare* – și nu drept consecința unei judecăți de valoare. Am încercat să evit ierarhiile și calificativele, nu numai pentru că este riscant să vorbești despre evenimente la care nu ai asistat „pe viu”, dar și pentru că, mergând pe un teren al discursului radical, este greu de stabilit dacă împăratul e gol pentru că a căzut victimă propriei aroganțe sau dacă s-a dezbrăcat din considerente artistice.

Prolog

Stăm pe un munte de artefacte care s-au adunat pe parcursul secolelor și încercăm în continuare să le ierarhizăm, să le ordonăm, să le analizăm, să le înțelegem. Iar idei ale timpului nostru se îngălbenesc de la vreme. Putem spune despre **performance art** că este o idee îngălbenită de vreme. Deși termenul este unul foarte vehiculat în ultimii cincizeci de ani, nu există definiții unanim acceptate ale conceptului și nu există un consens cu privire la nașterea lui. Mai mult, cel care studiază **performance art** ajunge să realizeze faptul că domeniul, luat în întregimea lui, este extrem de vast. În același timp, (și din același motiv) dacă alege particularul în detrimentul generalului realizează că fiecare categorie este prea îngustă, prea specifică, legată prea organic de un singur om/grup – fie că vorbim despre artiști, fie despre teoreticieni.

*Definiția a ceea ce poate fi definit ca **performance** și trasarea graniței între acesta și un comportament exhibiționist și gratuit devin imposibile. Informația definitivă poate fi extrasă astăzi doar din concepția artistului însuși asupra muncii sale: performance este ceea ce este anunțat ca atare de cel care îl practică.¹*

Afirmația, care poate părea un îndemn la resemnare, face parte din efortul lui Hans-Thies Lehmann de a deosebi **performance art** de **teatrul postdramatic** (termen inventat ca numitor comun al noilor forme de teatru ce au început să se dezvolte începând cu anii '60).

Pentru că este o formulă de creație de graniță, în descrierea și analiza **performance art** sunt utilizați termeni și concepte din mai multe arte – în special din teatru și plastică, deși nu pot fi negate conexiunile cu muzica (de exemplu, contribuția lui John Cage este una extrem de importantă), dansul (prin mutația produsă de Isadora Duncan în artele secolului trecut) sau arta video. Totuși, pe parcursul timpului, teoreticieni și practicieni deopotrivă au încercat să o încadreze în sfera unei singure arte.

Pornind de la inovațiile avangardelor de la începutul secolului XX, în arta vizuală s-a descoperit un nou „spațiu de percepție”², iar incursiunile în acest nou orizont, de atunci și până în zilele noastre, pot fi numite **performance art**. La fel, dacă „o formă nouă nu apare pentru a exprima un conținut nou, ci pentru a înlocui o formă veche, care și-a pierdut caracterul artistic”³, putem privi **performance art** drept un înlocuitor al teatrului, cavalerul pe care îl profetea Michael Fried atunci când afirma că, pentru a supraviețui, artele vor trebui să lupte *împotriva* teatrului.⁴

Trebuie menționat încă de la început că **performance art** se opune în primul rând teatrului bazat pe text, practicat în spații convenționale, care urmărește reprezentarea unei situații posibile. Chiar în cazul teatrului epic, care se concentrează pe *a arăta*, nu pe *a reprezenta*, efectul catharsisului rămâne virtual, voluntar și rezervat pentru viitor. Prin contrast, **performance art** este, ideal, un proces și un moment real, care generează în mod obligatoriu emoții și se întâmplă aici și acum. Ne vom folosi, în această analiză, de tensiunea dintre teatru și **performance art** pentru a încerca să aflăm ce o apropie de structurile și conceptele teatrale și ce o diferențiază.

¹ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London & New York, 2006, p.136 (citatul în original: „The definition of what can be termed performance and where, for example, the borderline to a merely exhibitionist, conspicuous behaviour can be drawn becomes impossible, too. The definitive information can now be none other than the self-conception of the artists: performance is that which is announced as such by those who do it.”)

² cf. Volker, Harlan, Rainer Rappman și Peter Schata, *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*, Editura IDEA, Cluj-Napoca, 2002, p.139

³ Sklovsky, Viktor: „Arta ca procedeu” în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Ed. Univers, Buc., 1983, p. 402

⁴ cf. Fried, Michael, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998

I. CONTEXT

Odată cu primul război mondial, lumea stabilă, reflectată de un teatru care servea nevoilor unui public burghez, a început să se dezintegreze. Cu un milion de oameni morți la Verdun și alt milion de victime în timpul ofensivei rusești din 1916, cu țări care apăreau, dispăreau și reapăreau pe harta Europei – ce mai conta că doamna Duclos a comis adulter cu cel mai bun prieten al soțului său sau că domnul Dupont a reușit să-și mărite fiica? „În urma ororilor războiului mecanizat, reprezentarea teatrală a problemelor burgheziei părea irelevantă, chiar obscenă.”⁵

Performance art își are originea în ideile lansate pentru prima oară de futuriști, dadaiști și suprarealiști. Nerăbdători cu formele artistice, ei s-au îndreptat primii spre mediul permisiv, nelimitat și greu de definit, în variabilele sale infinite, al **performance**-ului, folosind elemente din literatură, poezie, muzică, dans, dramaturgie, arhitectură, cinema, sculptură și pictură. Primul care și-a investit o nouă personalitate (ceea ce am putea numi astăzi un „eu performativ”) a fost Alfred Jarry. Oskar Kokoschka s-a vindecat de dragostea pentru Alma Mahler construind o păpușă în mărime naturală pe care a distrus-o, apoi, în timpul unui eveniment similar **happening**-urilor. Frank Wedekind participa entuziast la viața circului, practica nudismul, „dragostea liberă” – chiar micționarea și masturbarea pe scenă. La toate acestea putem adăuga serile artistice de la Cabaret Voltaire și acțiunile gratuite ale dadaștilor. Totuși, Bert Cardullo consideră că ei nu se încadrează în **performance art** pentru că nu reprezentau un *show* în sine: erau farse, fum, sclipici în ochi, aveau rolul bufonilor de la curțile medievale.

*În vorbe și în fapte, avangardiștii întruchipau relativitatea, subiectivismul, tumultul vremurilor lor – nu fragmentarea, distrugerea, solipsismul celor ce vor veni.*⁶

Ororile celui de al II-lea Război Mondial, în special deplasarea și exterminarea sistematică a unui număr foarte mare de oameni, a creat o criză de conștiință printre mulți dintre artiștii și intelectualii lumii. Valorile și morala tradițională păreau incapabile să supraviețuiască în urma celor două bombe atomice aruncate de americani deasupra Japoniei, să facă față ororilor Holocaustului sau Gulag-ului sovietic. Rezultatul – un univers care trebuia să se revizuiască, să-și fixeze noi repere.

După ce unda de șoc a trecut, majoritatea oamenilor a încercat să uite războiul. În artă, tonul pentru ceea ce a urmat a fost dat fie de distrugere, fie de liniște. Prima era prea zgomotoasă, cealaltă prea silențioasă pentru ochii și urechile generației mature, atât de ocupată cu miracolul economic. Ce se putea aștepta de la artă atunci când condițiile economice și politice se schimbau atât de rapid și când pacea putea exista doar conștientizând scenariul cel mai teribil? Lumea a început să fie dominată de zeii războiului, ai comerțului și ai globalizării. Noile deități au cerut o artă nouă, care nu trebuia să divorțeze de viață, ci să-i reflecte lipsa de logică, fragmentarea, haosul lumii într-un mod diferit, non-reprezentational. Să zguduie percepția construind configurații ale unei realități dizlocate pe care să o combine cu irealitatea, apoi să exploreze modul în care o asemenea coliziune de elemente poate da naștere uimirii, agresivității, umorului. În societățile post-industriale, în general, serviciile și informațiile domină în detrimentul produsului material. Arta pe care o cere acest tip de societate e o

⁵ Cardullo, Bert, *Theater of the Avant-Garde; 1890-1950: A Critical Anthology*, Yale University Press, New Heaven & London, 2001, p.20. (citatul în original: „After the horrors of mechanized war, the theatrical depiction of the material and financial problems of the bourgeoisie seemed irrelevant, even obscene.”)

⁶ Cardullo, *op.cit.*, p.38 (citatul în original: „In words as well as in deed, avant-gardists embodied the relativity, subjectivism, or tumult of their age – not the fragmentation, flattening, and solipsism of the one to follow.”)

artă a corpului, prin care e testată umanitatea și limitele ei. Era nevoie de „o artă a procesului”⁷. Era nevoie de performance.

Încă din anii '50, omenirea a devenit extrem de conștientă de sine. Trăim într-o lume reflexivă, obsedată de simulări, în care teatralitatea a ieșit din sfera artelor și s-a insinuat în aproape fiecare aspect al încercărilor moderne de a înțelege condiția umană. Guy Debord a conturat un portret exact al timpurilor noastre mediate, saturate de imagine. Ecourile cărții sale, *Societatea spectacolului*, considerată catalizator al revoltelor pariziene din mai 1968, au ajuns de la Adbusters și intervențiile de tip Yes Man până la Sex Pistols și muzica punk.

*În societățile în care condițiile moderne de producție predomină, viața este prezentată ca o imensă acumulare de spectacole. Tot ce era trăit în mod direct este acum doar reprezentat de la distanță.*⁸

Domeniul studiilor teatrale trece printr-o schimbare paradigmatică, scriu coordonatorii *Ghidului Routledge de teatru și performance*⁹. Pe măsură ce teatrul invadează viața și viața se infiltrează din ce în ce mai mult în artă, criteriile de analiză teatrală trebuie reajustate. Crește importanța acordată tuturor artelor spectacolului, inclusiv spectacolelor de circ și competițiilor sportive, care sunt privite din aceeași perspectivă – a evenimentului unic, creat și perceput simultan. O perspectivă eminent teatrală. Ceea ce înțelegem prin **performance art** face parte, așadar, dintr-un ansamblu conceptual complex și sinuos. Iar a defini ce îi este specific presupune, înainte de orice, a defini ceea ce diferențiază **performance**-ul de alte genuri de spectacol – în special de teatru.

Demersul este complicat, chiar dacă se face abstracție de vocile care susțin (având ca argument descendența istorică a **performance art** din artele vizuale de la începutul secolului XX), că în cazul acestei forme de artă nu se poate vorbi de spectacol, de fapt. Ghidul Routledge îi găsește cinci sensuri diferite, conceptul de **performance** putând fi dezbătut, în afară de perspectiva teatrală sau plastică, și din perspectivă antropologică (v. Victor Turner), psihanalitică sau lingvistică (v. Noam Chomski). Așa apare, la o primă analiză, **performance art**: un concept prin excelență contestat, pentru care există mai multe definiții acceptate și care pot fi utilizate în mod logic în cadrul aceleiași analize, creând confuzii.¹⁰

Richard Schechner, cultivând un tip de **performance art** legat organic de teatru, recunoaște și el dificultățile unui asemenea demers. În opinia sa, fiecare artist alege să accentueze asemănările sau deosebirile, așa cum fiecare spectator se autoeduce în ceea ce privește diferența dintre cele două.

*Performance-ul este greu de definit pentru că delimitarea față de teatru și de viața cotidiană este arbitrară.*¹¹

Vorbim, într-adevăr, de forme foarte elastice, a căror definire este relativă. Totuși, pentru a înțelege relația dintre **performance art** și teatru, trebuie să izolăm și să analizăm o serie de asemănări și deosebiri între cele două formule artistice.

⁷ Shepard, Simon și Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London & New York, 2004, p.134 (citatul în original: „In post-industrial culture at large, where services and information rather than material products dominate, performance in the sense of process prevails“.)

⁸ Debord, Guy, *The Society of Spectacle*, Hobgoblin Press, Canberra, 200(citatul în original: „In societies where modern conditions of production prevail, life is presented as an immense accumulation of *spectacles*. Everything that was directly lived is now merely represented in the distance“.)

⁹ Allain, Paul și Jen Harvie, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, Ed. Nemira, București, 2012, p. 20

¹⁰ cf. Allain Paul (op.cit, p.386-389) este vorba despre: (1) evenimentul live al prezentării în fața audienței a unui material de obicei pregătit, (2) toate comportamentele sociale, (3) realizări, performanțe în anumit domeniu, (4) sinonim pentru arta performativă, (5) sinonim pentru performance-ul deconstructiv, care face obiectul analizei noastre.

¹¹ Schechner, Richard, *Performance. Introducere și teorie*, Editura UNITEXT, 2009, p. 45

II. APARTENENȚA DISPUTATĂ A PERFORMANCE ART

Pentru a stabili unde se plasează **performance art** în raport cu teatrul, trebuie să încercăm să indicăm cât mai precis locul în care se plasează teatrul, să îi găsim specificitatea, să descoperim în ce condiții se întâmplă actul teatral și cât de diferite (sau de asemănătoare) sunt acestea cu cele în care se întâmplă actul performativ.

Eric Bentley definește teatrul ca pe o ecuație simplă, cu trei termeni: „A îl joacă pe B, în timp ce C se uită.”¹² În debutul cărții sale *Spațiul gol*, Peter Brook notează:

*Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă.*¹³

Prima este una dintre cele mai simple definiții acordate teatrului. Și e validată de „C”-ul actului teatral, spectatorul. Cu toate acestea, simplificarea o face prea generală. Ce se întâmplă când „C” îl privește pe „A” dintr-un fotoliu de cinema sau din fața ecranului televizorului? Ce se întâmplă dacă „B” este chiar „A” (ca în teatrul documentar)? Peter Brook elimină câteva din posibilele semne de întrebare și face un pas înainte în descoperirea specificității actului teatral, introducând ideea de spațiu și înlocuind noțiunea de rol cu cea a unei acțiuni spre care se privește. Rămâne **privirea**, care se află etimologic la originea cuvântului teatru: *theatron*.

Privirea capătă în teatru concretețe tocmai pentru că ea trebuie să se sincronizeze cu actul creației, doar astfel împlinindu-se opera de artă. O eventuală definiție nu se poate opri aici, dar punctul central este existența indispensabilă a două entități aflate în același spațiu, una privind-o pe cealaltă, cealaltă lăsându-se privită.

Totuși, pentru ca între doi oameni să se instaureze un dialog care să poată fi numit teatru, trebuie să mai existe ceva. Pentru ca un obiect, o mișcare, o situație să își găsească locul pe scenă trebuie să aibă o dimensiune numită în limbajul comun cu termenul de *teatralitate*. Dar teatralitatea – ca element definitoriu al actului teatral – este, ca și teatrul, greu încadrat în constrângerile unei definiții. Și teatrul, și teatralitatea sunt vii, în continuă schimbare. Specificitatea teatrului este din ce în ce mai greu de definit. Pe măsură ce spectacularul și teatralul îmbracă noi forme, teatrul este obligat să se redefinească. Aflându-se într-o continuă oscilație între stabilitate și dezechilibru, o imagine clară a teatrului este greu de surprins. Îl putem plasa în categoria „conceptelor tacite” – așa cum numește Michael Polany „ideile concrete care pot fi folosite direct, dar care nu pot fi descrise decât indirect”¹⁴.

Studiind teatralitatea, Josette Feral încearcă să o contureze analizând circumstanțele în care aceasta este remarcată. Observațiile sale se bazează pe aceiași trei termeni identificați mai devreme ca fiind vitali actului teatral: cel care face, cel care privește și spațiul pe care îl împart cei doi.

*Teatralitatea se întâmplă în două circumstanțe – atunci când interpretul transformă spațiul cotidian pe care îl ocupă și atunci când privirea spectatorului încadrează un spațiu cotidian pe care nu îl ocupă.*¹⁵

¹² Eric Bentley citat în McAuley, Gay, *Space in Performance*, The University of Michigan Press, Michigan, 1999, p. 1 („Theatre equals A impersonates B, while C looks on“.)

¹³ Brook, Peter, *Spațiul gol*, Editura UNITEXT, București, 1997, p. 1

¹⁴ Polany Michael în Feral, Josette, *The Specificity of Theatrical Language. SubStance*, vol.31, no.2/3, Issue 98/99, p.95 (citatul în original: „A concrete idea that one can use directly but that one can only describe indirectly.“)

¹⁵ Feral, *op.cit.*, p. 97 (citatul în original: „Theatricality has occurred in two circumstances: first through a performer’s reallocation of the quotidian space that he occupies; second through a spectator’s gaze framing a quotidian space that he does not occupy.“)

Feral pleacă de la premisa că orice spațiu – fie galerie, piață publică sau teatru tradițional – este un spațiu cotidian până când nu este **ocupat** de o acțiune a cuiva, până când nu este stabilit raportul între privit și privitor. În timp ce în cazul teatrului și în cazul performance-ului teatralitatea se manifestă atunci când actantul alege să ia în posesie spațiul, există un al doilea tip de teatralitate care ține exclusiv de acțiunea de a privi. Spectatorul poate crea un repertoriu de semne pe care-l suprapune unei imagini reale, ficționalizând-o și transformând-o. Prin acest proces al privirii, masa vecină de pe o terasă devine spațiul unui eveniment teatral.

Mai mult decât o proprietate cu caracteristici analizabile, teatralitatea pare să fie un proces legat de privire – privirea care postulează și creează un spațiu virtual, distinct, din care ficțiunea poate să răsară. În încercarea de definire a teatrului și a teatralității nu intră în discuție natura subiectului sau scopul spectacolului, ci doar elementele intime ale actului teatral. Reinelt înțelege teatralitatea ca:

[...] accentuarea proceselor teatrale, mai puțin a conținutului, a posibilităților sale nedeterminate, mai degrabă decât a înțelesului său cultural fix.¹⁶

Deși Josette Feral consideră că teatralitatea nu se naște dintr-un ansamblu de obiecte teatrale ale căror proprietăți pot fi enumerate, ci ca parte a unui proces dinamic, care aparține atât actorului cât și spectatorului, înțelegerea empirică a teatralității ducând la folosirea termenilor numai în relație cu procedeele teatrului. Poate de aceea, în continuarea afirmației că teatrul se întâmplă dacă există spectator și actant chiar și într-un spațiu gol, Peter Brook recunoaște faptul că

[...] totuși, când vorbim despre teatru, nu despre asta este vorba. Cortine roșii, proiectoare, vers alb, râsul, întunericul, toate se suprapun într-un mod confuz, într-o imagine neclară reprezentată printr-un cuvânt bun la toate.¹⁷

Brook vede în confundarea esenței teatrului cu elemente adiacente și dispensabile sursa teatrului mort. Dincolo de teoria lui Brook, însă, suntem nevoiți să luăm în considerare și alte elemente care duc la împlinirea unui spectacol de teatru – atunci când încercăm să-i găsim specificitatea și să îl comparăm cu **performance art**.

Cel care a folosit pentru prima oară termenul de **teatralitate** (*teatralnost*), Nikolai Evreinov, lansa conceptul aproape simultan cu timpul în care Roman Jakobson instaura termenul de **literaturitate**, în încercarea de a stabili specificul literaturii. În *Apologia teatralității*, Evreinov explică faptul că teatralitatea stă în capacitatea de a transforma (i.e. de a schimba forma a ceva, trecând dincolo, într-o altă dimensiune ontologică). Arta teatrului este, astfel, pre-estetică, din simplul motiv că transformarea, – până la urmă, esența artelor teatrale – este mult mai primitivă și mai ușor de obținut decât formarea, care este esența artelor estetice¹⁸.

În aceste încercări timpurii de definire a teatralității putem recunoaște și primele puncte de intersecție între teatru și performance. **Performance**-ul presupune, ca și teatrul, existența într-un anumit spațiu a unui actant și a unui „martor”, iar transformarea pe care performerul o operează asupra subiectului/obiectelor/corpului/spațiului legitimează **performance art** ca aparținând domeniului teatrului, adică domeniului artelor pre-estetice.

Deși ceea ce îmbracă miezul teatralității este important și în teatru și în **performance art** (care se folosește de elementele și de procesele actului teatral) atitudinea față de acestea este alta, pentru că transformarea de care vorbea Evreinov se produce în mod diferit. Pentru **performance art** sunt elementare transformarea trupului performerului și manipularea spațiului performativ, pe care cel privit trebuie să îl golească, să îl sculpteze și să îl locuiască până în cel mai îndepărtat colț.

¹⁶ Reinelt, Janelle, *The Politics of Discourse. SubStance*, vol.31, no1/2, 2002, p.160. (citatul în original: „[...] an emphasis on the theatrical processes instead of their contents, their indeterminate possibilities than their fixed cultural meanings.”)

¹⁷ Brook, *op.cit.*, p. 1

¹⁸ Carlson, Malvin, *Performance: A critical Introduction*, Routledge, London & New York, 1996, p. 35

Performance-ul conține în sine, de cele mai multe ori, aserțiuni despre relația dintre artist și spectator, dintre spectator și opera de artă și dintre opera de artă și artist. Din aceste considerente, spre deosebire de teatrul „obișnuit”, **performance**-ul este o meta-artă, pentru care temele tratate reprezintă doar premise și al cărui subiect este însuși procesul de a da viață premiselor. Performerii explorează fără încetare limitele abilității de reprezentare, întorcându-se de fiecare dată la matricea artei lor și punând sub semnul întrebării fiecare afirmație care tinde să devină regulă.

Elin Diamond vorbește despre mutația pe care a produs-o **performance art** pornind de la teatru și folosind concepte specifice lui:

În sincron cu afirmarea poststructuralistă a morții autorului, orientarea performance-ului astăzi s-a mutat de la autoritate la efect, de la text la corp, la libertatea spectatorului de a crea și de a transforma sensuri.¹⁹

Prin enumerarea acestor dihotomii, Diamond sugerează faptul că **performance art** reprezintă o eliberare de reguli. Dar zarul se aruncă tot pe tabla de joc a elementelor teatrale.

În teoria despre performance a lui Jean Attler²⁰, teatrul are două funcții esențiale: prima este funcția referențială (de a comunica o poveste prin semne, de a transmite informații unui partener de dialog), a doua, care nu ține de mesajul transmis, este funcția de a crea pentru spectator o experiență fizică. Analiza eficienței celei de-a doua funcții este extrem de dificilă, fiindcă nu există instrumente și unități de măsură pentru a cuantifica ceea ce se trăiește. Preocuparea principală a studiilor teatrale este funcția referențială, care poate fi interpretată cu mai mare ușurință. Unul dintre argumentele folosite de cei care neagă vehement apartenența performance-ului la teatru pornește de la acest dezechilibru între critica și teoria de teatru. Dar teatrul trebuie privit în întregime sa, așa cum fac regizorii-teoreticieni ai secolului XX, nu doar din prisma funcției sale referențiale.

Dacă recunoaștem ca adevărat faptul că atât teatrul, cât și **performance art**, au deopotrivă funcția de a transmite un mesaj și funcția de a crea o experiență *live*, raporturile dintre cele două sunt inversate. Din acest punct de vedere devine important de analizat dinamica acestei relații.

Performance-ul poate fi văzut ca un depozit pentru accesoriile simbolului, un hangar pentru semnificații care se află cu totul în afara discursului consacrat și în culisele teatralității. Teatrul nu poate face apel la ele ca atare, dar, implicit, teatrul este construit pe aceste accesorii.²¹

Reinelt sugerează faptul că performance-ul nu trece dincolo de teatru și nu este în afara lui, ci se află **sub** acesta, în temelii sale; există latent în fiecare spectacol. **Performance art** poate fi percepută ca nivelul inconștient al teatrului, o ieșire la suprafață a psihismelor și avatarurilor teatrale într-o formă neprelucrată sau, dimpotrivă, stilizată până la extrem.

Teatralitatea poate fi, astfel, înțeleasă ca fiind un sistem de două coordonate: una pe care se află *realitățile imaginarului*, și, cealaltă, pe care se află *structurile simbolice* specifice teatrului. A înainta în prima direcție înseamnă a aprofunda subiectul și a permite fluxului de energii să vorbească; a înainta pe a doua linie de forță înseamnă a înscrie subiectul în legile teatrale. Deși pleacă de la materiale teatrale – coduri, corpuri văzute ca subiecte, acțiuni și obiecte implicate în actul semnificant și în reprezentare – **performance**-ul le destructuralizează pentru a permite un flux liber al experienței și al dorinței. Dacă teatrul aspiră la a se plasa în punctul de echilibru al celor două axe, la originea formelor, **performance art** poate fi plasat în punctul în care imaginarul ajută la deconstruirea

¹⁹ Diamond Elin în Reinelt, *op.cit.*, p. 154 (citatul în original: „In line with poststructuralist claims of the death of the author, the focus in performance today has shifted from authority to effect, from text to body, to the spectator’s freedom to make and transform meanings.”)

²⁰ Carlson, *op. cit.*, p. 82

²¹ Feral, Josette, *Performance and Theatricality. The subject demystified* în „Modern Drama” nr. 25 (1)/1982, p. 179 (citatul în original: „Performance can be seen as a storehouse for the accessories of the symbolic, a depository of signifiers which are all outside the established discourse and behind the scenes of theatricality. The theatre cannot call upon them as such, but, by implication, it is upon these accessories that theatre is built.”)

codurilor și structurilor teatrale – în orizont. Josette Feral nu consideră **performance art** un nivel de bază al teatrului, ci plasează această formă de artă la periferia artei teatrului.²²

Pentru că legăturile **performance art** cu teatrul și teatralitatea sunt contestate – în ciuda evidenței, am putea spune – cercetătorii fenomenului au început să vehiculeze termenul de **performativitate**. Acesta nu este înțeles ca atribut a unor situații, acțiuni, idei etc. de a fi jucate, interpretate, prezentate în fața unui public – recunoscut și în ritualurile religioase sau competițiile sportive, nu doar textelor de teatru. Putem considera că termenul a apărut din nevoia de a teoretiza **performance art** în afara celorlalte arte existente și „își are temeliile în materialitatea și densitatea istorică a performance-ului”, cum subliniază Elin Diamond. În esență, așa cum este folosit de Reinelt, Carlson și Schneckengerger, el se confundă totuși cu teatralitatea profundă, cu inconștientul teatrului de care vorbea Josette Feral.

*Avem acces la sensurile culturale și dimensiunea critică atunci când performativitatea se materializează sub forma performance-ului în negocierea riscantă și periculoasă între acțiunea de a face (presupune a reiterna normele) și lucrul făcut (convenții discursive care încadrează interpretările noastre), între trupul cuiva și convenția întrupării.*²³

Au ales să folosească termenul de **performativitate** în detrimentul celui de **teatralitate** artiștii și teoreticienii care consideră importantă (și incontestabilă) descendența **performance art** din artele vizuale, și, deci, apartenența la acestea. Unul dintre argumentele invocate se referă la identitatea primilor artiști de performance: scriitorii, pictorii și sculptorii avangardelor istorice sunt cei care au creat primele forme de performance, nu creatorii de teatru.

Analizând futurismul, care a produs mutații radicale, Bert Cardullo observă faptul că mișcarea, gestul, sunetul, lumina au devenit la fel de importante ca forma și cuvântul scris – iar, în unele cazuri, au ajuns să le înlocuiască întru totul. Scopul lor, extrem de similar cu cel al tuturor artiștilor de performance care le vor urma era de a crea un contact imediat, dinamic cu publicul, astfel încât acesta să ajungă să nu mai reacționeze la clișee, ci să răspundă *intuitiv* „unui teatru care era acum sintetic, hipertehnologic, dinamic, simultan, alogic, discontinuu, autonom, antiliterar, ireal”.²⁴ Acțiunile lor erau violente și retorice, se auto-promovau fără rușine, arătau o lipsă crasă de respect față de „vacile sacre” ale tradiției intelectuale. Această atitudine față de artă poate fi motivul pentru care, până astăzi, **performance art** este un gen care de multe ori înclină către radical, agresivitate și exhibarea *tabu*-urilor. Discursurile lor aveau dimensiuni politice și sociale accentuate (o altă tendință perpetuată de artiștii de performance), au realizat importanța polemică a tehnicilor teatrale și le-au manipulat astfel încât să se potrivească percepției lor despre artă și viață. Futuriștii s-au dezis de teatru ca instituție de cultură burgheză, împietrită, incapabilă să se adapteze mișcării unor timpuri noi, nu ca artă *pre-estetică* și proteică; i-au refuzat forma, nu esența.

Un alt argument pentru desprinderea **performance**-ului de teatru este teoria conform căreia genul s-a dezvoltat din forme de artă vizuală. Momentul de declanșare al acestui proces poate fi considerat cel în care pictorii au început să se îndepărteze de planul tabloului și să caute obiectul, să-și dorească să transcendă bidimensionalitatea tabloului, pe care o percepeau drept constrângătoare. Pictorii cubiști au ieșit pentru prima oară din rama tabloului, introducând în acesta obiecte din viața

²² Feral, *op.cit.*, p. 172

²³ Diamond Elin, în Reinelt, *op.cit.*, p. 157 (citatul în original: „When performativity matterializes as performance in that risky and dangerous negotiation between a doing (a reiteration of norms) and a thing done (discursive conventions that frame our interpretations), between someone’s body and the conventions of embodiment, we have access to cultural meanings and critique.”)

²⁴ Cardullo, *op.cit.*, p. 10 (citatul în original: „[...] so that the audience would respond intuitively to a theatre that was now synthetic, hypertehnologic, dynamic, simultaneous, alogical, discontinuous, autonomous, antiliterary, and unreal.”)

cotidiană. Primul a fost Pablo Picasso, în 1912, deschizând, după cum spune Malvin Carlson²⁵, cu lucrarea sa *Natură moartă cu scaun împletit*, o cale către un univers căruia nu i se puteau vedea limitele. Colajul este, într-adevăr o cale, o afirmație mai mult decât o formă artistică, un imbold pentru explorarea unui univers artistic în care pânza se poate transforma în obiect, poate evolua în asamblaj și în instalație. Instalațiile au devenit din ce în ce mai complexe, activitățile participanților din cadrul lor au devenit mai reglementate și mai structurate, prefigurând, astfel, happening-ul. Iar happening-urile eu evoluat în **performance art**. Allan Kaprow, cel care a conceptualizat și a pus în practică primele happening-uri, a dezvoltat conceptul de „experiență trăită a percepției”, lansat de Cage, ducându-l în punctul în care realitatea a evadat în artă, într-o formă care îmbrățișa totalitatea vieții. În 1975, Kaprow a ținut, împreună cu alți artiști vizuali, un colocviu²⁶ la care s-a subliniat plasarea celor două forme de artă (**happening** și **performance art**) în opoziție cu arta teatrală. Argumentele lor erau folosirea spațiului mai mult ca atelier de lucru decât ca decor și absența structurilor dramatice și a dinamicii psihologice (pe care le considerau specifice teatrului), concentrarea pe prezența fizică și pe activitățile în mișcare. În discuții a fost ignorat spectatorul – ca instanță necesară, în prezența căreia nu se poate afirma totala independență față de teatru.

O a treia ipoteză a originii **performance art** în artele vizuale este legată de mutația pe care generat-o Marcel Duchamp prin ridicarea obiectului produs în serie la rang de artă și prin transformarea acțiunii de a alege în material artistic primar. Odată cu *ready-made*-ul, Duchamp a introdus în sculptură gestul performativ. Obiectele de artă au început să interacționeze cu privitorul, provocându-l să-și pună întrebări cu privire la acțiunea de a se uita și la atributele operei de artă. Anii '60, în care acest concept s-a dezvoltat, pot fi caracterizați de o foamă nepotolită de realitate și de imediat. *Ready-made*-ul deschidea în galeriile de artă porți prin care viața de zi cu zi intra năvalnic, scoțând astfel spațiul expozițional din acel *illo tempore* în care fusese plasat prin tradiția de secole.

Se poate spune că nu transformarea colajului cubist în instalație a generat **happening**-ul, ci că farmecul senzual al lucrurilor comune și materiale ca actori, ca parteneri tăcuți sunt cele care au stat la baza primelor evenimente de tip performance. În 1968, Michael Ragon a fost martor la distrugerea mașinilor din timpul revoltelor studentești de la Paris și a realizat că asista la un **happening** la o scară imensă. Invocându-i pe Cesar, Kantor (ca artist plastic), Knizak, Arman, Christo Schneckenburger sugera că există o legătură strânsă între *ready-made* și acțiune, că adevăratul *ready-made* este actul în sine.²⁷

În urma argumentelor de mai sus, nu putem concluziona, totuși, că **performance art** este detașat conceptual complet de teatru. Deși dovezile sunt puternice, ele sunt vulnerabile pentru că se referă la istoria formelor artistice și nu au certitudine pentru că nu vorbesc despre caracteristicile formelor de artă; se poate considera în mod priplit faptul că dezvoltarea diferită din punct de vedere istoric coincide cu trăsături complet diferite ale formelor de artă. Însăși istoria **performance art** a trădat apartenența pură la artele vizuale: opoziția inițială, extrem de extinsă, împotriva teatrului a început să se erodeze odată cu *United States*²⁸, lucrarea de o importanță majoră a lui **Laurie Anderson**.

²⁵ Carlson, *op.cit.*, p. 96

²⁶ *Idem*, p. 101

²⁷ Schneckenburger, Mark, *Sculpture in Art of the 20th Century*, vol. II, Ed. Tachen, 2005, p. 523

²⁸ vezi http://www.pomegranatearts.com/project-laurie_anderson/index.html



Anderson a șlefuit la această multi-operă între anii 1979 și 1983. Lucrarea, alcătuită din patru părți (*Transporturi, Politică, Bani și Iubire*), evoca aspecte exponențiale ale culturii americane, prezentate în forme variate în SUA și Europa. Prin felul în care folosește textul vorbit și cântat, speculând puterea pe care acesta o are nu numai în transmiterea unui mesaj, ci și în declanșarea unei emoții, Laurie Anderson devine un punct de cotitură: accentuarea inițială a corpului și mișcării, cu o respingere generală a limbajului discursiv a lăsat treptat loc performance-urilor care au ca element central imaginea și au permis revenirea limbajului. În anii '90, cuvântul a devenit un factor dominant, performance-urile dovedindu-se seducătoare și pentru spectatorii care veneau din zona teatrului; iar performerul a început să fie perceput ca poet, povestitor, predicator, rapper.

Una dintre cele mai comune încercări de explicare a fenomenului **performance art** este afirmația conform căreia aceasta reprezintă punerea în scenă a artelor vizuale cu ajutorul corpurilor umane transformate în obiect. Deși lucrări ca *United States* sunt argumente valabile împotriva acestei posibile definiții, nu poate fi ignorată o ramură importantă a **performance art** care se opune puternic influenței cuvântului: „performance-ul sculptural”.

Tridimensionalitatea corpului uman și a obiectelor angajate în performance poate fi percepută ca o conexiune directă cu arta sculpturii, mai degrabă, decât cu tabloul care a evoluat în colaj. Performance-ul sculptural este produs cu precădere în galerii de artă și implică o acțiune pe care Howell, în încercarea sa de a contura o gramatică a **performance art**-ului, o consideră esențială: a sta nemișcat²⁹.

²⁹ Howell, Anthony, *The Analysis of Performance Art*, Arwood Academic Press, Amsterdam, 1999

Tilda Swinton - *The Maybe* (2013)



Din această categorie face parte lucrarea actriței Tilda Swinton, *The Maybe*³⁰ (1995), și multe dintre lucrările Marinei Abramović, dintre care amintim *Luminosity*³¹ (1997) și mai recenta lucrare controversată de la Gala Muzeului de Artă Contemporană din Los Angeles³² - MoCA (2011).

Marina Abramović - *Luminosity* (re-performat în 2013)



³⁰ Tilda Swinton a reluat performance-ul în martie 2013, spre surpriza vizitatorilor de la Museum of Modern Arts din New York. (vezi Eby Margaret, *Tilda Swinton Sleeps in a Box*, New York Daily News, Sunday, March 23, 2013)

³¹ Lucrarea *Luminosity* a fost reluat în 2013 la MoMA, New York (vezi <http://vimeo.com/60607578>).

³² La Gala MoCA, Abramović a construit o instalație-performance în cadrul căreia capete de performeri erau folosite ca decorațiuni pentru masă. (vezi Dubin Alesandra: *At MOMA Gala, Artist Marina Abramović Has Live Centerpieces Stare Down Dinner Guests*, bizbash.com.)

Marina Abramović – instalație la Gala MoCA (2011)



Performance-ul sculptural, însă, nu presupune nemișcarea. Gilbert și George³³ se considerau statui vii și nu făceau diferența între artă și viața lor, insistând că *tot* ceea ce fac este o operă de artă.

Cea mai cunoscută lucrare a lor este intitulată, mai mult decât sugestiv *The Singing Sculptures* (1970)³⁴. „Nimeni nu ar trebui să subestimeze influența sculpturii asupra dezvoltării **performance art**”³⁵– afirma Anthony Howell, care orchestrează și el performance-uri sculpturale la Theatre of the Mistakes, în Londra. Totuși, el nu consideră **performance art** drept un derivat al sculpturii, dar reține faptul că:

*[...] felul sculptural de a gândi i-a învățat pe performeri să ia în considerare [...] efectele pe care acțiunile lor le au asupra obiectului privilegiat: cum se topește gheața, cum picură mierea, cum se rupe mobila.*³⁶

³³ Gilbert și George sunt un cuplu de performeri, foarte activ în anii '70, dar prezent și astăzi în lumea artistică. Apar foarte rar în public unul fără celălalt, iar costumele formale care au devenit emblematice contrastau cu moda care era încă influențată de mișcarea hippie.

³⁴ Tate Modern le-a dedicat celor doi artiști o expoziție în anul 2007. (vezi <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/gilbert-george>)

³⁵ Howell, *op.cit.*, p.199 (citatul în original: „No one should underestimate sculpture’s influence on the development of performance“.)

³⁶ *Idem* (citatul în original: „[...] its thinking taught the performer to consider the action of his action, i.e. the effect of his action on his privileged object: how the ice melted, how furniture broke, how the honey dripped.“)

Gilbert & George - *The Singing Sculptures* (1970)



Paul Koos - *The Sound of Ice Melting* (1970)



Howell face referire, aici, la câțiva artiști foarte cunoscuți și la lucrările lor: *The Sound of Ice Melting*³⁷ de Paul Koos (1970), *Explaining Pictures to a Dead Hare* de Josef Beuys (1965) și *Piano Activities* de Philip Corner (1962). A gândi din perspectiva sculpturii înseamnă a construi o lucrare ce poate fi privită din toate unghiurile, a lua în considerare tridimensionalitatea elementelor angajate în operă și schimbările de stare ale materiei. De aceea, chiar *ready-made*-ul, concept folosit adesea pentru a justifica apariția gestului în artele vizuale independent de influența teatrului, poate fi considerat sculptură. Totuși, chiar și Michael Fried, a cărui formație este în zona artelor vizuale, unul dintre cei mai mari inamici ai teatrului, recunoaște în *ready-made* o urmă de teatralitate. Dar teatralitatea unui obiect inert este alta decât cea a corpului viu. În cazul *ready-made*-ului vorbim despre o teatralitate subînțeleasă, care s-a consumat în urma procesului de alegere a obiectului și de încadrare a acestuia în context artistic. Dacă luăm obiectul ca atare, interpretându-l cu instrumentele artelor vizuale, teatralitatea sa este invizibilă. Ceea ce dă corpului uman, chiar și inert, valoare teatrală este prezența sa vie – o existență reală, în mod evident diferită de prezența unei picturi, a unei sculpturi sau a unei opere muzicale. Și Hans-Thies Lehmann observa faptul că această materie vie implică „obiectiv – dacă nu chiar intenționat – o co-prezență referitoare la noi înșine”.³⁸

Michael Fried își construiește pledoaria împotriva teatrului plecând de la premisa că „ceea ce se află între arte este teatrul”.³⁹ Fried nu exclude teatrul din sfera artelor – cum o făcea Evreinov, considerându-l pre-estetic, primar, originar – ci îl percepe ca fiind o zonă de interferență periculoasă.

*Succesul, chiar supraviețuirea artelor au devenit din ce în ce mai dependente de abilitatea lor de a respinge teatrul.*⁴⁰

Josef Beuys - Explaining Pictures to a Dead Hare (1965)



³⁷ cf. Stankievech, Charles, *A Short History of Conceptual Ice Art*, icecubicle.net

(<http://icecubicle.net/2009/12/23/a-short-history-of-conceptual-ice-art/>)

³⁸ Lehmann, *op.cit.*, p. 142 (citatul în original: „It is objectively – even if not intentionally – a co-presence referring to ourselves.”)

³⁹ Michael Fried în Shepard, *op.cit.*, p.136 (citatul în original: „What lies *between* the arts is theatre.”.)

⁴⁰ Fried, Michael, *Art and Objecthood*, atc.berkeley.edu, p.7 (citatul în original: „The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre.”)

Teatrul nu poate scăpa de reprezentare, care îl alienează și îl subminează, susține Fried, pentru că teatrul nu poate scăpa de narativitate; iar reprezentarea și narativitatea sunt extrem de dăunătoare artelor. „Arta degenerază când se apropie de condiția de teatru”⁴¹, sublinia el, identificând ca dăunătoare atenția pe care artele vizuale au început să o acorde situației, spectatorului și duratei, în detrimentul perfecționării materialelor și mijloacelor proprii de manipulare a acestora.

Oricât de vehementă ar fi atitudinea lui Fried împotriva teatrului, el percepe începuturile **performance art** ca o preluare a conceptelor teatrale de către artiștii vizuali. Deși o blamează, nu poate pune nicio clipă sub semnul întrebării legătura dintre transformările produse în artele vizuale sub influența artei teatrului. Într-adevăr, această legătură duce la o lărgire a câmpului de creație, în cadrul căreia lucrările sunt percepute ca artă și la o relativizare a percepției. De aceea, Fried afirmă, fără ezitare, că „teatrul și teatralitatea sunt în război cu artele”. Ceea ce Fried a refuzat să (pre)vadă este că o coliziune între teatru și artă nu poate fi decât productivă, iar victime nu există de nicio parte – nici măcar formele artistice considerate învechite, depășite. Nici avangardele istorice, nici apariția **performance-ului** nu au produs o deplasare radicală a lumii artistice de la vechi și convențional la șocant și experimental. Schimbarea a fost una de nuanță, ambele tipuri de artă continuând să coexiste cu succes.

În concluzie, nu se poate nega faptul că **performance art** conține o importantă dimensiune teatrală, deși din punct de vedere al evoluției istorice a genului dovezile descendenței din artele vizuale par mai contondente. De asemenea, devine din ce în ce mai evident că **performance** este o artă de tranziție. „Performance nu e *mixed media*, ci *inter media*”⁴², notează Simon Shepard, ceea ce înseamnă nu numai a depăși granițele formale, ci și a te manifesta în spațiul dintre ele; uneori chiar a dizolva ideea de graniță. S-ar putea spune, parafrazând-ul pe Fried, că ceea ce se află între arte este **performance art**. Artiștii de performance speculează acest spațiu de interferență, folosind lupta cu granițele în favoarea lor. Guillermo Gómez-Peña, fondatorul trupei americane La Pocha Nostra, subliniază⁴³ dificultățile pe care le întâmpină un artist atunci când dorește să se plaseze în acest spațiu *inter-medial*. Dar ele nu sunt originare în moștenirea teatrală sau plastică, ci sunt o consecință a industriilor *mainstream* (televiziune, modă, industria Hollywoodului), care au început să aplice presiuni tensionate asupra artei, determinând astfel granițele să se miște, să se topească.

Philip Corner

- *Piano Activities*
(1962)



⁴¹ *Idem*, p. 8 (citatul în original: „Art degenerates as it approaches the condition of theatre.”)

⁴² Shepard, *op. cit.*, p. 129

⁴³ Gómez-Peña, Guillermo, *In Defense of Performance Art*, pochanostra.com.

III. ALCHEMIA REALITĂȚII ADEVĂRATE

Experiențele pe care le trăim pot fi tot mai puțin plasate în aria unei singure discipline; lucrările de artă, chiar și cercetarea, sunt astăzi pluri-disciplinare, trans-disciplinare, iar mijloacele artistice și citatele erudite – devenite clișee – sunt speculate în toate industriile creative (presă, publicitate, arhitectură, design). Dacă până la apariția *ready-made*-ului (*apud* Arthur C. Danto⁴⁴), convenția artistică avea consistență și plasa obiectul de artă în raport de discontinuitate față de realitate, granițele dintre artă și ceea ce se află în afara ei sunt, azi, intermitente, transparente, sinuoase. Situația se complică și mai mult dacă recunoaștem faptul că a vorbi despre relația dintre realitate și artă implică a ridica problema existenței unei realități autonome, care poate fi cunoscută și reprezentată.

Filosofii contemporani susțin ideea că putem vorbi de realitate doar ca produs al observației științifice; că realitatea este în sine o rezultată, o reprezentare, un simulacru.⁴⁵ Pe de altă parte, arta este reală – nu se poate nega apartenența ei la viață. Cu toate acestea, analizând **performance art** în comparație cu arta teatrului este necesar să luăm în considerare lucrările de artă ca aparținând unui alt ordin ontologic și să le tratăm ca atare. Pentru că una dintre cele mai importante distincții pe care le fac (în primul rând) practicienii între arta lor și teatru ține de raportarea la această graniță dintre artă și extra-artisticul ce poate fi definit ca viață, ca realitate.

În 2010, înainte de începerea maratonului performativ de 700 de ore de la Muzeul de Artă modernă din New York (MoMA), Marina Abramović a fost întrebată care este diferența dintre teatru și **performance art**.

*Pentru a fi un performance artist trebuie să urăști teatrul. Teatrul este fals: intri într-o cutie neagră, plătești pentru un bilet și te așezi în întuneric și vezi pe cineva jucând viața altcuiva. Cuțitul nu e real, sângele nu e real și emoțiile nu sunt reale. Performance-ul este exact invers: cuțitul e real, sângele e real și emoțiile sunt reale. Este un concept foarte diferit. Este vorba despre **realitatea adevărată**.*⁴⁶

Declarația ei, datorită vehemenței și a notorietății de care se bucură (este supranumită „nașa performance-ului”) a avut un impact enorm. Totuși, nici Marina Abramović nu este credibilă în ura sa față de teatru: multe dintre lucrările ei îmbrățișează convenția teatrală în ceea ce privește raportul dintre spectatori și „scenă”, exemplul cel mai relevant fiind participarea la spectacolul lui Robert Wilson, *The Life and Death of Marina Abramović* (2011) – producție ce va fi reluată anul acesta, pentru a participa la Luminato Festival.

Este esențial de remarcat faptul că, atunci când vorbesc despre teatru, artiștii de performance se referă la teatrul „clasic”, bazat pe text, care hrănește iluzia, pe scena căruia se desfășoară o poveste „ca și cum ar fi reală”. Pentru a se distanța cât mai mult de acest tip de teatru, **performance art** trebuie

⁴⁴ Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Harvard, 1981

⁴⁵ Feral, Josette, *The Specificity of Theatrical Language*, p.102 (citatul în original: „Contemporary philosophy maintains that we can speak of reality only as the product of scientific observation; that reality is itself a result, a representation, a simulacrum.”)

⁴⁶ Ayers, Robert: „The knife is real, the blood is real, and the emotions are real.” – Robert Ayers in conversation with Marina Abramović, askyfilledwithshootingstars.com (citatul în original: „This is what I think: to be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else’s life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It’s a very different concept. It’s about true reality.”)

să respingă drastic scenariul/dramaturgia și reprezentarea ce duce la iluzie și să se apropie de realitatea unei secvențe de acțiuni. Acuzățiile la adresa teatrului par a nu ține cont de teoriile lui Artaud, Brecht, Grotowski ori de teatrul experimental american. Marina Abramović confundă, de fapt, teatrul în integralitatea sa cu „minciuna” pe care nu doar **performance art** o respinge ci și numele importante menționate mai sus.

Pornind de declarația Marinei Abramović, ne putem întreba, în primul rând, dacă performance-ul reușește să producă o mutație la nivelul relației spectator - opera de artă. Răspunsul e evident: relația nu se schimbă. Spectatorul poate fi ridicat de pe scaunul comod, poate fi agresat, poate fi invitat sau chiar forțat să interacționeze cu opera de artă, dar întotdeauna va exista o regulă a jocului, impusă de performer, peste care spectatorul nu (poate) trece. Chiar dacă performerul ar reuși să se detașeze complet de ideea interpretării unui rol aducând în fața spectatorilor corpul său „civil”, într-o ipostază obișnuită, circumstanțele actului artistic ridică obișnuitul la puterea „n”, la gradul de supra-realitate. Un exemplu relevant este lucrarea *The Maybe* (1995) a Tildei Swinton. Ce poate fi mai obișnuit decât un om care doarme, și în același timp ce poate fi mai neobișnuit decât o cutie de sticlă plasată în foierul unei galerii de artă în care un om doarme în timp ce este privit de vizitatori?! Caracterul artistic al operei determină paradoxul acesteia: o acțiune cât se poate de concretă iese, prin conștientizarea convenției, din realitate.

Tom Marioni - *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (1970 -)



Există lucrări care depășesc convenția distanței dintre creator și receptor nu apropiindu-i, ci anulând preeminența interpretului/performerului și transformând receptorul în creator. Este cazul celebrei lucrări a lui Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*⁴⁷, care a avut pentru prima oară loc în 1970 și este reluată, până azi, în numeroase galerii. Aici, artistul creează conceptul și construiește un spațiu sau un cumul de circumstanțe în care conceptul său poate să se materializeze; dar nu o va face decât în prezența publicului, care el însuși devine lucrarea de artă. Tot pe acest principiu funcționează și creațiile lui Tino Sehgal, câștigătorul „Leului de Aur” pentru cel mai bun artist la Bienala de Artă de la Veneția⁴⁸. Dar intră aceste opere în categoria **performance art**, chiar dacă ele nu exploatează corpul/prezența unui artist? Sehgal își denumeste, în mod precaut lucrările (care sunt similare mai mult happeningurilor lui Kaprow decât performance-urilor din anii 1970-2000), „situații înscenate”⁴⁹. Pentru a defini aceste evenimente care au loc în absența unui actor/performer, termenul de *live art*⁵⁰ a început să fie vehiculat în literatura de specialitate; un concept vast care cuprinde toate lucrările care au loc într-o perioadă delimitată de timp, a căror receptare este eminentamente vizuală și care implică prezența umană.

Cel mai productiv mit al artei moderne este faptul că obiectele de artă pot reprezenta „viața” însăși, consideră Schneckenburger⁵¹. „Realitatea adevărată” de care vorbește Marina Abramović este imposibil de creat în condiții artistice. Absența ficțiunii și a iluziei nu implică prezența realului. Experiența spectatorului rămâne o experiență **artistică**; ca și la teatru, el rămâne în continuare protejat de orice, nu există miză și nici consecințe reale. În 2006, Cosmin Manolescu și Pascal Allio au creat un performance, *Visa Game*⁵², la începutul căruia cei doi performeri cereau actele de identitate ale spectatorilor pentru ca, mai apoi, să proiecteze imaginile acestora în spectacol. Deși era simulat furtul de identitate (de fapt, „furtul” fusese facilitat de public), niciunul dintre cei implicați nu simțea un pericol real. Granițele artistice sunt extrem de greu de eliminat, iar atâta timp acestea sunt sesizabile



nu există nici un risc pentru spectatori, chiar dacă performance-ul își propune să îi implice într-o situație riscantă. Cât timp nu există niciun risc, trebuie păstrate rezervele față de asumarea conceptului de „realitate adevărată”.

Cosmin Manolescu și Pascal Allio - *Visa Game* (2006)

Deși forțează

⁴⁷ O prezentare făcută chiar de autor, Tom Marioni, și imagini de dată recentă a lucrării pot fi urmărite pe internet: <http://vimeo.com/37981379>

⁴⁸ Batty, David: „Tino Sehgal wins Golden Lion for best artist at Venice Biennale”, guardian.co.uk, 2013

⁴⁹ Midgette, Anne: „You Can't Hold It, but You Can Own It”, nytimes.com, 2007

⁵⁰ vezi site-ul oficial al Live Art Development Agency: thisisliveart.co.uk

⁵¹ Schneckenburger, *op.cit.*, p.509 (citatul în original: „Here were things that represented *life* itself – and this, of course, was modern art's most productive myth of all.”)

⁵² vezi tranzithouse.ro

sensul termenilor, Marina Abramović nu greșește atunci când sugerează faptul că **performance art** schimbă coordonatele raportului cu realitatea stabilite de actul teatral. Chiar dacă spectatorul nu e pus în pericol iar experiența este una fabricată, performerul este expus: pentru el, experiența este reală, iar cel mai potrivit indicativ pentru a măsura gradul de realitate este durerea. În teatru, operă, dans, personajul este înjunghiat, cade, se rănește fără ca actorul să simtă durerea pe care o arată. Sau, dimpotrivă, din cauza efortului sau a accidentelor, corpul actorului – și mai ales al dansatorului – este supus unui tratament agresiv, deseori sângeros. Dar aceasta se întâmplă fără să fie arătat, recunoscut, asumat. A privi „teatralul ca distinct de viață și de realitate este condiția *sine qua non* a teatralității legate de scenă” – notează Josette Feral, care vorbește despre o regulă a jocului niciodată violată de teatru: „legea reversibilității”. Astfel, actorul al cărui personaj a fost ucis în primul act iese la aplauze: rănilor se închid, bolile se vindecă la sfârșitul spectacolului.



Chris Burden – *Shoot* (1971)

În **performance art** acțiunile au (de cele mai multe ori) aceleași consecințe ca în realitate. Dacă performerul își folosește corpul nu doar ca subiect al unei acțiuni, ci și ca obiect, ca material semnificant, atunci el anulează distanța estetică. În performance, transformarea devine o valoare centrală. „Îmi testez limitele pentru a mă transforma”⁵³, declară Marina Abramović. Teatrul nu exclude transformarea de sine, dar aceasta nu poate fi absolută pentru că, deși actorii caută să creeze momente unice, ei sunt antrenați pentru a le repeta; cu toate că pot să-și folosească prezența drept materie primă, ca în **performance**, transformarea trebuie să fie reversibilă, doar astfel se poate relua procesul. Dacă intervenția violentă și radicală a lui Chris Burden, care se lasă împușcat în mână în *Shoot* (1971)⁵⁴, poate fi considerată reversibilă, Orlan alege să vorbească despre standardul de frumusețe, transformând operațiile estetice în **performance** (1986-1993)⁵⁵. Pentru Orlan, realitatea și arta se întrepătrund până la a se confunda. Această încercare a artiștilor de performance de a se distanța de teatru prin asumarea performativă a riscurilor realității duce la transformarea gesturilor extreme în teatru. Hans-Thies Lehmann sublinia că întruchiparea absolută a acestui concept este

⁵³ O’Haegan, Sean: „Interview: Marina Abramović”, The Guardian, 3 octombrie 2010 (citatul în original: „I test the limits of myself in order to transform myself.”)

⁵⁴ o scurtă înregistrare video a lucrării poate fi accesată aici:

<http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY&list=FLiB52kw97Fx1rvEjyb3GgpQ>

⁵⁵ informații despre etapele acestui performance pot fi găsite pe siteul oficial al artistei: orlan.eu

„sinuciderea ca performance”⁵⁶. Sinuciderea ar excuza orice compromis față de teatralitate și reprezentare; pierderea vieții este cel mai mare tabu, singura experiență irepetabilă și a cărei realitate nu poate fi contestată.



Orlan – Performance during Surgery (1992)

Vorbind despre primele forme de performance și happening în relație cu realitatea, Allan Kaprow este mai nuanțat și mai puțin vehement decât Abramović:

*Linia care separă arta de viață trebuie să rămână cât de fluidă și de indistinctă se poate, iar timpul și spațiul trebuie să rămână variabile și discontinue.*⁵⁷

Kaprow dorește modificarea relației teatrului cu realitatea nu prin eliminarea graniței dintre artă și realitate, ci prin relaxarea convențiilor spațiale și temporale, astfel încât arta să se integreze organic în realitate.

Dozajul de artă și realitate este stabilit în **performance art** nu ca la Brecht sau Artaud (i.e. având ca punct de referință relația cu spectatorul), ci plecând de la relația artistului cu opera sa și cu eul intim. Analizând arta lui Joseph Beuys, Mark Scheckenburger observă cum acesta a produs o rearanjare radicală a categoriilor estetice, care permite limbajului, gândului și chiar activităților sociale

⁵⁶ Lehmann, *op.cit.*, p.137 (citatul în original: „Indeed the concept of self-transformation may invite us to consider the performance of public suicide as the most radical perspective of performance, an act which would be unclouded by any compromise through mere ‘theatricality’ and representation and which would represent a radically real, present (and unrepeatable) experience.”)

⁵⁷ Feral, Josette, *Performance and Theatricality*, p.212 (citatul în original: „The dividing line between art and life should remain as fluid and as indistinct as possible and time and space should remain variable and discontinuous.”)

și politice să fie privite ca „activități sculpturale”.⁵⁸ „Orice om e un artist”⁵⁹ – va postula Beuys – pentru că orice activitate umană poate fi contextualizată ca artă. Încurajând exploatarea locului comun și exhibarea tabuurilor, performerul se delimitează de creatorii care considerau arta un mod de viață pentru a crea tabăra celor pentru care viața reprezintă un stil de artă.

⁵⁸ Schneckenburger, *op. cit.*, p. 544

⁵⁹ Beuys, Joseph în Kuoni Carin, *Energy Plan for the Western Man – Joseph Beuys in America*, Four Walls Eight Windows, New York, 1993, p. 22 (citatul în original: „Every human being is an artist.”)

IV. RESPINGEREA NARATIVĂȚII: POEZIA CORPULUI ÎN ACȚIUNE

Una dintre principalele diferențe – accentuate deopotrivă de practicieni și teoreticieni – între **performance art** și teatru este absența unei structuri narative. Ori performance-ului este însuși „refuzul postmodern față de convențiile dominante de reprezentare”⁶⁰. Mai precis, reprezentarea narativă este identificată ca fiind caracteristică teatrului convențional, pentru care dramaturgia, textul piesei, este un pilon important în spectacol – o formă de teatru pentru care cauzalitatea este importantă, care folosește un limbaj logic și discursiv. Vorbind despre performance în relație cu teatrul experimental, însă, Bert Cardullo subliniază faptul că:

[...] *modernismul și avangardele au dus teatrul cu un pas înainte, demonstrând că dinamica unei piese poate fi guvernată de ceva cu totul în afara triadei care leagă motivul de acțiune, acțiunea de secvența logică a evenimentelor și deznodământul logic de judecata divină sau reală.*⁶¹

Performance-ul merge și mai departe, căutând un *limbaj-acțiune*, pe care artistul îl utilizează spontan, care îi este specific și care îi permite să gândească acționând – mai degrabă decât să urmeze traseul unei narațiuni prestabilite.

*Cheia este să fii cufundat în acțiunile tale și să te ghidezi după necesitatea homeostatică a operei, mai mult decât să te chiniești încontinuu cu un sistem greoi.*⁶²

În termenii lui Richard Schehner, care definește teatrul „convențional” drept „o formă specializată de realizare a unui script”⁶³, **performance art** ar putea reprezenta revenirea la script. Acesta presupune sublimarea scenariului dramaturgic. Prin renunțarea la narațiunea complexă, **performance art** rămâne fidel instrucțiunilor ce se păstrează de la o interpretare la alta, conținând în sine eficacitatea interpretării. Schehner vorbește de script în legătură cu noțiunea de ritual, dar textele redactate de performerii pot fi și ele considerate scripturi, pentru că, dincolo de informațiile despre lucrare, conțin și ceva din intensitatea acesteia – fără să dezvăluie prea mult, fără să intre în explicații și interpretări. Multe dintre scripturile de performance sunt scrise în versuri. De exemplu, pentru *Interruption in Space (with Ulay)* (1977), Marina Abramović nota:

*Spațiul dat este împărțit de un
perete în două părți egale.
Mergem spre perete.
Mergem spre perete
atingându-l cu corpul nostru.
Alergăm spre perete lovindu-l
cu corpul nostru.*⁶⁴

⁶⁰Allain, *op.cit.* p. 283

⁶¹ Cardullo, *op.cit.*, p. 5-6 (citatul în original: „Modernist and avant-garde drama took modern drama a step further, by demonstrating that a play’s movement could be governed by something completely outside the triad that links motive to act, act to logical sequence of events, and logical outcome to divine or regal judgement.”)

⁶² Howell, *op.cit.* p. 189 (citatul în original: „The key thing is to be immersed in one’s actions and to be guided by the homeostatic necessity of the work rather than to be forever struggling with some unwieldy system.”)

⁶³ Schehner, *op.cit.*, p. 27

⁶⁴ Abramović, Marina: Instrucțiuni la *Interruption in Space*, adunate de Hans Ulrich Obrist în cadrul proiectului „Do It”, e-flux.com (citatul în original: „The given space is divided by a / wall into two equal parts. / We walk towards the wall. / We walk towards the wall / touching it with our body. / We run towards the wall hitting it / with our body.”)



Marina Abramović – *Interruption in Space (with Ulay)* (1977)

Pentru a avea efecte la fel de profunde și autentice ca cele ale ritualului, **performance art** refuză narativitatea în favoarea unor acțiuni procesuale, refuză reprezentarea și, uneori, refuză chiar să-și asume un subiect. Una dintre definițiile radicale ale **performance art** este „absența sensului și moartea subiectului.”⁶⁵ Considerăm că nu se poate merge atât de departe, pentru că s-ar ajunge la o gratuitate absolută a artei. Desigur, artiștii de performance folosesc coduri proprii, foarte diferite unele de altele, și abstractizează temele până când devin de nerecunoscut în lucrare – pentru că **performance art** caută să ofere spectatorului o experiență senzorială, afectivă și mai puțin o reacție

⁶⁵ Feral, *Performance and Theatricality*, p. 209 (citatul în original: „Performance is the absence of meaning. [...] Performance is the death of subject.”)

intelectuală, logică. Astfel, se poate vorbi despre o formă de artă nu lipsită de sens sau de subiect, ci care propune o dilatare a sensului și o multiplicare a subiectului cu numărul de receptori.

Atunci când își pune problema narativității, artistul de performance remarcă faptul că în structurile narative (și dramatice), începutul și mijlocul anticipează sfârșitul. Spectatorul este pregătit pentru ceea ce va veni, dorește ca așteptările să-i fie împlinite sau înșelate, până la un punct culminant, care duce invariabil la rezolvarea situației. Dar, în performance, subiectul este pus în scenă **în timpul procesului**; spectatorul asistă nu la re-crearea/reprezentarea unei situații, ci la crearea și modelarea anumitor materiale (în special a trupului interpretului) și la o explorare a limitelor abilității sale de a „trăi” arta. „Narativitatea, spune Anthony Howell, este preocupată mai mult de *a deveni* decât de *a fi*”⁶⁶. De aceea, el aseamănă performance-ul cu poezia, care poate fi pur și simplu o imagine sau un ritm.

Cu toate că un performance este bazat pe acțiune în timp, ceea ce implică secvențialitate, acțiunea se structurează cu predilecție într-o suită de imagini artistice. Ele sunt îmbinate în mod original, nu alcătuiesc formațiuni narative/dramatice de tip linear. Dacă performerul cedează tentației narațiunii, nu o face niciodată continuu și implicat, ci ironic, cu o anumită distanțare, ca și cum ar cita sau ar sonda limitele și mecanismele interioare. *X-on* (2011)⁶⁷, un performance de Ivo Dimchev, începe ca o piesă de teatru. La un moment dat, însă, când unul dintre personaje este întrebat cine este, el răspunde „Eu sunt un performer” – spărgând convenția narativă prin plonjarea în performance.



Ivo

Dimchev – *X-on* (2011)

⁶⁶ Howell, *op.cit.*, p. 114 (citatul în original: „Narativity is concerned more about becoming that being“.)

⁶⁷ vezi <http://www.ivodimchev.com/x-on.htm>

La fel, artiștii de **performance art** caută să schimbe și coordonatele vorbirii, folosind-o mai curând în termenii lui Artaud, „în sens concret și spațial”, alterând (parțial sau total) funcția de **semnificare** a cuvântului pentru „a-l manipula ca pe un obiect solid și care zdruncină lucrurile”.⁶⁸ Astfel, replica „Eu sunt un performer.” este folosită în *X-on* întocmai ca obiectele de artă pe care se bazează lucrarea. Cuvintele sunt deformate de contextul performance-ului și capătă materialitate.

*În multe cazuri, performerul poate aduce pe scenă prezența unui cuvânt sau a unei fraze, citând-o pentru sine însăși, ca pe un obiect făcut din limbă, mai degrabă decât atrăgând atenția asupra semnificației narative a textului, care este sarcina actorului convențional.*⁶⁹

Desigur, această formă de artă reprezintă o provocare pentru spectator de vreme ce „performance-ul încearcă nu să povestească, ci să provoace relații sinestezice între subiecți”.⁷⁰ Devine necesară, astfel, structurarea unui nou „set de obiceiuri de percepție” pentru că așteptările spectatorului „tradițional” sunt întotdeauna frustrate în contact cu lucrările de performance – structurile sunt imprevizibile, nu există recompense, nici satisfacția încheierii episoadelor, iar sfârșitul este de cele mai multe ori determinat de cauze exterioare operei de artă și nu se naște în urma unei acumulări de tensiune.

Mai mult, fiecare artist de performance își creează universul de la zero, cu o arhitectură și o dinamică proprie. Desigur, ca și în teatru, se pornește de la acțiune. În **performance art**, însă, acțiunea este o mișcare a corpului dublată de o intenție, nu o structură dramaturgică. Respingerea narațiunii în favoarea acțiunii procesuale înseamnă, în primul rând, respingerea textului dramatic. Anthony Howell explică faptul că vorbirea forțează corpul în acțiune să se supună unui mod firesc de a fi, care poate să impiețeze calitatea artistică a lucrării de artă.

*În teatrul convențional, bazat pe text, acțiunea, oricât de bine făcută, rămâne doar un acompaniament. Vorbirea distruge acțiunea banalizând-o.*⁷¹

Însă nu doar textul poate sufoca acțiunea, ci și alte elemente care mijlocesc receptarea mesajului – cum ar fi muzica, în cazul dansului, funcția ilustrativă a gestului, în cazul pantomimei și scopul de a învinge, în sport. **Performance art** implică noi obiceiuri de percepție pentru că automatismele pe care spectatorul le folosește în decodificarea teatrului au devenit obstacole.

*A fost necesar ca performance art să devină un mediu pur, care servește doar imperativelor specifice acțiunii, pentru ca aceasta să devină limbaj.*⁷²

Un fenomen interesant, care implică acțiuni secvențiale structurate în imagini de sine stătătoare, este intruziunea acțiunilor în artele vizuale și transformarea lucrărilor din această sferă în performance-uri. Este un alt argument invocat de partizanii disocierii **performance art** de teatru. Începând cu reprezentanții expresionismului abstract (ca Jackson Pollock, Franz Kline sau Willem de Kooning), ale căror lucrări reflectă acțiunea fizică de a picta, procesul creației fiind vizibil (stil denumit *action painting*), artiștii vizuali speculează posibilitățile performative ale limbajului lor. George Mathieu a pictat, în 1958, chiar în fața publicului⁷³ (în doar 70 de minute) lucrarea *Răpirea lui Henric al IV-lea de către Arhiepiscopul Anno din Cologne de la Kaiserpfaltz la Kaiserswerth*. În anii '60, Niki de Saint

⁶⁸ Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 60

⁶⁹ Howell, *op.cit.*, p.152 (citatul în original: „In many instances, the performance artist may be striving to bring about the presence of a word, citing it for itself as an object made out of language, rather than simply drawing attention to what it signifies. Drawing attention to the narrative significance of the text is the task of the conventional actor.”)

⁷⁰ Carlson, *op.cit.*, p. 136 (citatul în original: „Performance attempts not to tell <like theatre>, but rather to provoke synaesthetic relationships between subjects.”)

⁷¹ Howell, *op.cit.* p. 154 (citatul în original: „In conventional, text-based theatre, the action, however well done remains a mere acompaniament. Speech destroys action by normalising it.”)

⁷² Howell, *op.cit.*, p. 155 (citatul în original: „It has been necessary for performance art to become an unmixed medium, serving only the specific dictates of action, in order for it to become a language.”)

⁷³ Schekenburger, *op.cit.*, p. 580

Phalle începea seria „Shooting Painting”, în care pictura era realizată prin împușcarea cutiilor cu vopsea agățate în fața unui suport alb. Momentul de acțiune, în care artista sau spectatorii săi apăsau pe trăgaci, era la fel de important ca rezultatul final.



Niki de Saint Phalle - Shooting Paintings (1965)

Era un sentiment extraordinar, să împuști un tablou și să vezi cum se transformă într-unul nou. Era incitant și sexy, dar tragic de asemenea, pentru că eram martori la o naștere simultană cu moartea. A fost un eveniment misterios și toată lumea care a tras a fost captivată.⁷⁴

Tendența de a introduce un nivel de expresie gestuală în artele vizuale (de obicei imobile) este continuată și astăzi. În 2012, sculptorul Franz West a vernisat expoziția intitulată „Auto-Theatre”. Pare o denumire nepotrivită, dar titlul este o referință la dimensiunea performativă a activității lui West, interacțiunea cu arta fiind un aspect fundamental al lucrărilor lui și un leitmotiv al acestei expoziții. West introduce acțiunea în arta plastică nu în momentul creației, ca Nikki de Saint Phalle sau Pollock, ci în momentul receptării. Vizitatorii sunt invitați să folosească obiectele, să stabilească legături între ei și exponate și, prin asta, să devină adevărații protagoniști ai expoziției. Conform lui West, obiectele sale – pe care le numește *adaptive* (passstücke) – sunt „sculpturi pe care poți să le ridici și să le deplasezi acolo unde crezi că se potrivesc mai bine.”⁷⁵

⁷⁴ Nikki de Saint Phalle, citat în Schneckenburger, *op. cit.*, p. 581 (citatul în original: „It was an astonishing feeling, shooting at a picture and seeing how it changed into a new one. It was exciting and sexy, but also tragic, because we were witnessing simultaneous birth and death. It was a mysterious event, and everyone who got found it gripping.”)

⁷⁵ Franz West, http://www.museum-joanneum.at/upload/file/West_short.pdf (citatul în original: „...sculptures you can pick up and wave around as you see fit.”)

V. CĂTRE O ARTĂ A PREZENȚEI

Conexiunea fundamentală dintre teatru și **performance art** este, în opinia mea, instanța actorului/interpretului, prezența umană creatoare de formă și sens. El este cel care prelucrează materia artificială și o transformă în realitate – fie în cea iluzorie, a teatrului, fie în cea „adevărată”, a performance-ului.

În timp ce toate celelalte forme de artă transcend viața reală și creează un obiect care este dincolo de viață, actorul trebuie să facă opusul.⁷⁶

Analiza modului în care performerul diferă de actor este esențială în încercarea de a înțelege diferențele și congruențele dintre cele două arte. Pentru aceasta, nu vom relua numeroasele poetici care plasează actorul în centrul artei teatrului, ci vom discuta felul în care interpretul se raportează la rolul și la corpul său.

A rămâne fidel „realității adevărate” de care vorbește Marina Abramović, presupune pentru artistul de **performance art** a respinge personajul, rolul. Fiecare operă de artă implică o transformare, căci acțiunile din timpul creației îi afectează direct ființa intimă. Renunțarea completă la personaj în scopul abolirii iluziei este ceea ce le cerea și Brecht actorilor săi; dar, în cazul performance-ului, nu este vorba de distanțarea față de personaj, ci de anularea acestuia. Personajul este un dat fix, actorul construiește pornind de la o partitură pre-scrisă, structurată de autorul dramatic, nuanțată de regizor. Lipsa replicilor, a încorsetării prin text permite performerului libertatea de a se construi și de a se deconstrui în permanență. De aceea, el este, de cele mai multe ori, și subiect și autor al conceptului performat – ba chiar și propriul regizor. Iar dacă, în cazul teatrului, intenția este afirmată iar spectatorul este conștient de mecanismul rolului, lipsa unei granițe (clare) între persoana civilă și performer generează în performance iluzia realității. Această ambiguitate e posibilă datorită abstractizării subiectului și a dilatării sensului, ceea ce îi permite performerului să penduleze între „actorie simplă” și „non-actorie” („not-acting”).

Când este alăturată acțiunii și o participare emoțională evidentă a interpretului se atinge stadiul de <actorie simplă> [...]. Abia după ce este adăugată ficțiunea putem vorbi despre <actorie complexă>, actorie în sensul cunoscut al cuvântului.⁷⁷

Totuși, nici în cazul performance-ului nu se poate ignora faptul că evenimentele reale suferă o transformare atunci când sunt transpuse într-un cadru performativ. Cu toată lipsa rolului scris, interpretul nu poate aduce în spațiul performativ eul său civil. Chiar dacă poate crede că, în timpul actului artistic, este pur și simplu „el însuși”, performerul proiectează încontinuu un alt sine, o *persona*, modificând datele civile ale propriului corp: ținuta trupului, felul în care se mișcă, personalitatea sugerată prin costum și machiaj. Cu alte cuvinte, își construiește un **eu performativ** – nu doar o aparență, ci un mod de a privi lumea care influențează, la rândul său, modul în care este privit.

Se poate ridica întrebarea: care este diferența dintre relația actorului cu personajul său și relația performerului cu eul său performativ? Josette Feral consideră că performerul nu se joacă pe sine decât

⁷⁶ Burns, Elizabeth, *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman Press, London, 1972, p. 98 (citatul în original: „While every other form of art transcends real life and creates an object which is beyond life, the actor has to do the opposite“.)

⁷⁷ Lehmann, *op.cit.*, p. 146 (citatul în original: „When a clear emotional participation is added, a desire to communicate, the stage <simple acting> is reached. [...] Only when *fiction* is added can we speak of <complex acting>, acting in the normal sense of the word. The latter applies to the <actor> while the <performer> moves mainly between ‘not-acting’ and <simple acting>.“)

în măsura în care se reprezintă pe sine, și că rolul său nu este diferit de măștile sociale pe care ni le asumăm fiecare dintre noi.⁷⁸ Performerul ar fi, în consecință, un medium, un catalizator al fluxurilor de energie care îl traversează fără să se fixeze în mesaje sau reprezentări. Spre deosebire de actorul care întruchipează, performerul stimulează energia primită pentru a crea rețele energetice.

Eu iau energia de la spectatori și o transform. [Energia] se întoarce în public într-un mod diferit. De aceea, spectatorii deseori plâng sau se enervează sau au alte reacții. Un performance puternic îi va transforma pe toți cei care se află în cameră.⁷⁹

Diferența dintre interpretarea unui rol și creația performerului poate fi analizată și din perspectiva finalității celor două tipuri de acțiune. Astfel, actoria presupune punerea în acord a actorului cu personajul său pentru a naște iluzia teatrală, pe când performerul trebuie să se modifice mai întâi pe sine însuși pentru a-și putea accesa eul performativ. Doar atunci va putea să opereze cu fluxul de energie, purtând publicul în călătoria senzorială pe care și-o propune.

Publicul nu este deranjat de faptul că Anny Sprinkle nu este o actriță profesionistă sau că Emma Villanueva nu este o dansatoare pricepută. Publicul participă la performance pentru a fi martorii existenței noastre unice, nu pentru a ne aplauda virtuozitatea.⁸⁰



Jacob
Birke

n performând lucrarea lui Bruce Nauman – *Body Pressure*

⁷⁸ Feral, *op.cit.*, p. 210

⁷⁹ Marina Abramović în O’Haegan, *op.cit.* (citatul în original: „I also take the energy from the audience and transform it. It goes back to them in a different way. This is why people in the audience often cry or become angry or whatever. A powerful performance will transform everyone in the room.”)

⁸⁰ Gómez-Peña, *op.cit.*, (citatul în original: „Audiences don’t really mind that Annie Sprinkle is not a trained actress or that Ema Villanueva is not a skillful dancer. Audiences attend the performance precisely to be witnesses to our unique existence, not to applaud our virtuosity.”)

Prezența umană este esențială atât în teatru, cât și în performance. Cel care se expune privirii publicului e nevoit să pună stăpânire pe propriul corp și să-l controleze total pentru a-i putea folosi la maxim potențialul. Artistul de **performance art** se apleacă asupra corpului însuși, explorându-i limitele, nu în vederea construirii unui rol; îl interesează sondarea dorinței de expunere a nudității, a durerii etc. și modurile cât mai directe în care-și poate folosi corpul în această cercetare. E un corp ce devine spațiu al acțiunii, al interacțiunii, al experimentării. În *Body Pressure* (1974), Bruce Nauman încerca să creeze o suprafață cât mai mare de contact între partea frontală a corpului său și un perete, concentrându-se asupra imaginii pe care corpul său o desenează pe suprafața plană și asupra presiunii opuse pe care o simte.

*Concentrează-te pe tensiunea din mușchi,
durerea unde se întâlnesc oasele, deformările cărnoase care pot apărea sub presiune;
Ia în considerare
părul de pe corp, transpirația, mirosurile.
Acesta poate deveni un exercițiu extrem de erotic.⁸¹*

Anii '60 - '70, perioada cea mai fertilă pentru **performance art**, pot fi priviți ca „o perioadă a experimentării concentrate pe ego”⁸² În general, mișcările artistice și sociale din această perioadă au avut ca element central descoperirea de sine și emanciparea deplină a individului, atingerea unei totale libertăți: mentale, fizică și de creație. Se renunță la costum atunci când acesta nu își mai justifică prezența, performerii aducând în prim plan vulnerabilitatea nudului.



Stelarc – *Street Suspension* (1984)

⁸¹ Nauman, Bruce: Instrucțiuni pentru *Body Pressure*, e-flux.com (citatul în original: „Concentrate on the tension in the muscles, / pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider / body hair, perspiration, odors (smells). / This may become a very erotic exercise.”)

⁸² Schneckenburger, *op.cit.*, p.607 (citatul în original: „It was a time of experimenting focusing on the ego.”)

Spre deosebire de corpul „scenografiat” al actorului, care transmite mesaje în mod subliminal, sugestiv, discret, corpul performerului se exprimă într-o manieră directă, mult mai frustă. Artiștii de performance se folosesc de mijloace extreme, care ne trimit cu gândul nu la teatru, ci la *freak-show*-urile de senzație. Un exemplu ilustrativ este Stelarc, artist australian de origine cipriotă. Cunoscut pentru „explorarea arhitecturilor anatomice alternative”⁸³, a realizat o serie de 26 de performance-uri care implicau suspendarea corpului de cârlige, la diferite înălțimi.

Folosindu-și propria epidermă drept câmp de bătălie, performerii au început să lupte împotriva prejudecăților, tabuurilor, regimurilor politice. În 1973 Marina Abramović a creat un adevărat ritual de (auto)exorcizare a comunismului prin lucrarea *Lips of Thomas*, care culmina cu folosirea unui cuțit pentru a-și scrijeli pe abdomen o stea, simbol al comunismului, și se încheia atunci când, întins pe o cruce de gheață, corpul începea să îi înghețe.⁸⁴



Dacă la începuturi artistul renunța la identitate pentru a deveni recipient al ideilor sale, secolul XXI aduce în **performance** un plus de teatralitate. Corpul performerului nu mai este cel care se poate detașa de elementele care îl individualizează, ci e liber să adopte orice element de identitate. Astfel, artiștii de performance ajung să se dedubleze, să-și manipuleze statutul social, etnia, sexul, practicând ceea ce s-ar putea numi „travesti cultural”. Un exemplu relevant este eul performativ al lui Ivo Dimchev: Lili Handel, o femeie-statuie, creată pentru a întruchipa corpul uman ca obiect de consum estetic și fizic. Lecția care trebuie învățată de la performance, ne spune Guillermo Gómez-Peña, este aceea că:

*Nu suntem captivi în cămașa de forță a identității noastre. Repertoriul nostru de identități multiple este, de fapt, parte intrinsecă a trusei noastre de supraviețuire. Știm foarte bine că putem, cu ajutorul machiajului, accesoriilor, recuzitei, costumelor să ne reinventăm identitatea în ochii celorlalți.*⁸⁵

Marina Abramović
- *Lips of Thomas* (1975)

⁸³ Stelarc a suferit două intervenții chirurgicale pentru a își construi o ureche în braț; vezi: <http://stelarc.org/?catID=20242>

⁸⁴ vezi mocp.org

⁸⁵ Gómez-Peña, *op.cit.* (citatul în original: „We are not straitjacketed by identity. Our repertoire of multiple identities is in fact an intrinsic part of our survival kit. We know very well that with the use of props, make-up, accessories and costumes, we can actually reinvent our identity in the eyes of others.”)

VI. RECONSIDERAREA COORDONATELOR SPAȚIALE ȘI TEMPORALE

Desfășurarea și *consumarea* într-o perioadă definită de timp și într-un spațiu clar delimitat a operei de artă este una dintre asemănările indiscutabile dintre teatru și **performance art**. Totuși, aceste două coordonate esențiale sunt folosite diferit. Gunther Berghaus definește lucrările tip performance ca: „evenimente autonome, trecătoare care își preiau forța și impactul din proximitatea lor fizică și temporală”.⁸⁶ Desigur, același lucru se poate afirma și despre reprezentațiile teatrale – și acestea sunt evenimente unice și irepetabile, în strânsă legătură cu timpul și spațiul în care au loc. Dar, performerul nu folosește timpul și spațiul pentru a facilita receptarea, ci pentru a provoca și a se provoca, în vederea creării unei experiențe complexe, care nu poate fi consumată pasiv.

În teatrul convențional, timpul este în general determinat de text și de structura narativă a acestuia: început, *point of attack*, punct culminant, deznodământ. Timpul este dozat astfel încât să nu intervină plictiseala și momentele să se desfășoare firesc. Desigur, chiar și dramaturgii au experimentat cu unitatea de timp, comprimându-l și dilatăndu-l, dar timpul este conținut de acțiune. În lipsa unei structuri, a unei povești, artistul de performance are libertate totală asupra timpului pe care îl folosește. De cele mai multe ori, el va acționa în *slow-motion*, scoțând în evidență caracterul convențional al acestuia: timpul este un mod de a încadra viața, o convenție care artificializează și creează clișee de comportament; de aceea, iluzia existenței timpului trebuie distrusă. Performerul poate alege dacă depășește sau nu durată convențională de aproximativ două ore, specifică celor mai multe spectacole de teatru, filme sau concerte. Dacă acceptă convenția timpului, el va fi nevoit, în lipsa unui scenariu, să își fractureze lucrarea în unități de timp. Un performance se poate termina într-un moment stabilit în prealabil de artist – ca în cazul celebrei *I like America and America Likes Me* (1974), în care Joseph Beuys a petrecut o săptămână în spațiul unei galerii, alături de un coiot. În performance-urile duraționale (a căror durată nu este prestabilită de performer), timpul se dilată și se dizolvă pe măsură ce gesturi augmentate, repetitive, exasperante par a-l anihila. Finalul poate fi momentul în care performerul cedează fizic sau psihic: în *Rythm 5* (1974), Abramović s-a întins în interiorul unei stele care ardea, a leșinat și a fost scoasă din flăcări de unul dintre spectatori. Un performance poate să dureze chiar și ani de zile. Tehching Hsieh, unul dintre acei performeri care împing ideea de timp dincolo de tot ce poate realiza arta teatrului, s-a angajat, după cinci lucrări care au durat câte un an, într-un performance de treisprezece ani. Pentru *Earth* și-a propus să creeze (între 1986-1999) lucrări de artă dar să nu le facă publice. La sfârșitul acestei perioade, Hsieh a concluzionat: „m-am ținut în viață”.⁸⁷

⁸⁶ Berghaus, Gunther, *Avant-Garde Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, p.23 (citatul în original: „[...] passing, autonomous events that draw their force from physical and time proximity.”)

⁸⁷ Hsieh, Tehching în Shaviro Steven, *Performing Life: The Work of Tehching Hsieh*, <http://web.archive.org/web/20080603025439/http://www.one-year-performance.com/intro.html>



Tehching Hsieh – One Year Performance: Life Image (1981–1982)

În **performance art** coordonata spațială este la fel de importantă ca cea temporală. Spațiul devine parte din lucrare în așa măsură încât se confundă cu aceasta. Pentru Josette Feral „performance-ul are loc **în și pentru** un spațiu setat, de care este legat în mod indisolubil”.⁸⁸ Spațiul este delimitat, definit și mai apoi transformat de corpul care acționează asupra lui.

În teatru, spațiul este folosit (ca și timpul) în așa fel încât să permită evoluția subiectului. Mai întâi, există un spațiu fizic care este modificat prin scenografie pentru a permite dezvoltarea unui spațiu psihologic. Spațiul subiectului se supune spațiului scenei, și vice-versa. Se poate spune că apariția conceptului de **performance art** nu ar fi fost posibilă fără metamorfozele suferite de spațiul de joc în diverse etape ale istoriei teatrului universal. Pe măsură ce atenția a început să se concentreze asupra relației cu spectatorul, a fost conștientizat faptul că spațiul dictează forma și regulile interacțiunii dintre interpret și spectator. Astfel, spațiul a devenit mai intim, distanța dintre actor și public micșorându-se. Exact tipul de spațiu folosit azi în **performance art**.

Spectatorul percepe teatralitatea scenei și a spațiului care îl înconjoară, știe la ce să se aștepte atunci când privește decorul scenic: urmează un spectacol. În detrimentul scenei tradiționale, artiștii de **performance art** au preferat spațiul muzeelor sau al galeriilor, pentru a schimba perspectiva publicului asupra operei de artă și pentru că sunt asociate cu ideea de cunoaștere, nu cu cea de divertisment. Brian O’Doherty spune despre spațiul galeriei moderne că:

[...] este construit după legi la fel de religioase ca cele necesare construirii unei biserici medievale. Opera de artă trebuie să pară neatinsă de timp și vicisitudinile lui, arta e în afara timpului, dincolo de timp, deja în posteritate.⁸⁹

Spre deosebire de cutia neagră a teatrului, **cubul alb** abolește timpul și spațiul, permițând astfel fiecărei opere de artă să funcționeze după propriile coordonate; are ceva din sacralitatea bisericii

⁸⁸ Feral, *op.cit.* p. 209 (citatul în original: „The performance can take place within and for a set space to which it is indissolubly tied.”)

⁸⁹ O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkley, L.A., London, 1999, p. 7 (citatul în original: „The modern gallery space is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The artworks are to appear untouched by time and its vicissitudes, art is to appear out of time, beyond time.”)

și din misticismul laboratorului experimental dar, în același timp, există în galerie și ceva din rigiditatea tribunalului.

Primul care a realizat potențialul de a se metamorfoza al spațiului expozițional din muzee și galerii a fost Marcel Duchamp, care l-a transformat în materialul primar alterat prin intervenția sa.⁹⁰ Activând spațiul galeriei, Duchamp a deschis calea artiștilor de **performance**: nu numai că obiectele de artă au loc, *se întâmplă* în spațiu, dar ele vor începe chiar să facă spațiul „să se întâmple”.

Galeria este, ca și teatrul, un loc al privirii, dar setul de convenții pe care îl impune e diferit de cel din sala de spectacole. O’Doherty explică faptul că, intrând în galerie, renunțăm la noi, la identitatea noastră – sau mai bine zis identitatea noastră se concentrează în privire. Pentru că nu privește dintr-un punct fix, cel al scaunului, este improbabil ca spectatorul de performance să devină pasiv și ca privirea sa să-și piardă din intensitate. De aceea este unul dintre locurile predilecte pentru **performance art**, punctul de vedere al spectatorului fiind parte intergrată operei. Performance-ul are nevoie de o dizlocare de la ecuația spațială a teatrului, pentru a muta interesul spectatorului de la actorie la acțiune, de la produs la proces. Într-o galerie, performerul se poate plasa în centrul publicului, deasupra lui sau chiar dedesubtul lui (cum a făcut-o, în 1972, Vito Acconci în lucrarea *Seedbed*⁹¹). „Convenția teatrală nu supraviețuiește în galerie” declară O’Doherty⁹², observând faptul că receptorul devine mai interesat de formă, de culoare și de materie atunci când este confruntat cu prezența umană într-un context spațial propriu artelor plastice.

Uciderea convențiilor teatrale survine în galerie și prin modul în care este utilizată lumina. În performance este folosită de obicei lumina generală sau lumina naturală, pentru a demistifica prezentarea și a evita, astfel, clișeele picturale ale teatrului. Performerii se feresc de o participare pasivă a spectatorului – pasivitate încurajată, cum bine sublinia Brecht când explica necesitatea producerii efectului de distanțare, de spațiul segregational specific teatrelor tradiționale. Pe spectatorii de teatru, notează Anthony Howell, „nu poate să-i privească nimeni cum privesc”, fiindcă fotoliul fix din stal blochează libertatea privirii și, în plus, sala este cufundată în întuneric. În galerie, spectatorii pot fi văzuți la rândul lor – atât de performeri cât și de ceilalți membri ai publicului. Aceasta îi face să fie conștienți de prezența lor în acel spațiu și, totodată, este anulată tendința de a fi „privitori ca la teatru”.

În apărarea artei teatrale, trebuie să recunoaștem că nu putem afirma cu certitudine faptul că publicul de teatru este în totalitate sau întotdeauna pasiv. Artiștii și teoreticienii termenului **performance art** vorbesc despre pasivitatea spectatorului de teatru ca și cum această ar fi o condiție structurală a teatrului și, de aceea, un neajuns al întregului mecanism. Cei mai aceri contestatari afirmă că scena este menită unui teatru promotor al *iluziei deșănțate*, că este un mijloc de perpetuare al unui set de comportamente culturale și sociale tipice clasei de mijloc și că promovează non-acțiunea. Publicul de astăzi, obișnuit cu interactivitatea, cu dinamismul tot mai accentuat al imaginilor artistice, nu mai gustă această convenție fiindcă nu-și mai poate concentra atenția pentru perioade lungi de timp și nici nu mai tolerează rolul pasiv care îi este rezervat.

Mai mult, este sugerat că natura iluziei teatrale hrănește un comportament infantilizant. Locuitorii peșterii lui Platon credeau că umbrele proiectate pe perete sunt adevărul. Brecht a folosit *Verfremdungseffekt* în încercarea de a suprima credința oarbă în iluzia teatrală, iar ideile sale au fost preluate și remodelate de corifeii unui teatru experimental și radical. Dar este teatrul, cu adevărat, un spațiu al iluziei? Pentru a crea o iluzie trebuie să convingi pe cineva să creadă în ceva ce nu este adevărat. Dar oare chiar credem că ceea ce ni se arată pe scenă este adevărat? Cine e convins, atunci când urmărește avatarurile lui Hamlet, că în fața lui se află însuși regele Danemarcei, care tocmai și-a

⁹⁰ *Idem*, p.38 – este vorba despre *1.200 Coal Bags* (1938) și *Mile of String* (1942)

⁹¹ vezi documentul video la adresa: http://www.ubu.com/film/acconci_seedbed.html

⁹² O’Doherty, *op.cit.*, p. 46

omorât fratele pentru a-i uzurpa tronul și patul? Este cu adevărat nevoie de mijloace explicite prin care să le fie reamintit spectatorilor că ceea ce văd nu este realitatea ci „doar” o reprezentație teatrală? Publicul teatrului este tăcut, dar asta nu înseamnă că nu reacționează la ceea ce vede, că nu investește afectiv și energetic în spectacolul pe care-l privește.

Nici publicul de **performance art** nu e la fel de participativ ca, să spunem, o galerie sportivă. Uneori, datorită intensității performance-ului, spectatorii se cufundă în cea mai adâncă tăcere. În performance-ul din 2012, *Trash is Fierce Episode 2: Destiny's Realness*⁹³, Elenor Bauer și Heather Lang recreau cadrul unei emisiuni în direct de teleshopping, având un număr de telefon la care oricare persoană din public putea suna pentru a intra în contact direct cu ceea ce se întâmpla în spațiul de joc. Reticența spectatorilor ar putea fi pusă pe seama obiceiurilor însușite în secole de publicul de teatru. Ori, poate că regulile jocului nu erau explicate destul de bine. În acest caz, convenția spațiului nu a provocat implicare totală a publicului și nu a anulat dimensiunea interactivă a performance-ului.

VII. SPECTATORUL – PARTENER DE DIALOG

⁹³ Elenor Bauer și Heather Lang au fost prezente în cadrul eXplore dance festival, 2012, cu *Trash is Fierce Episode 2: Destiny's Realness*. Întreg performance-ul de la București este disponibil la adresa: <http://www.youtube.com/watch?v=oBxD4k7NjP8>

Pe tot parcursul analizei comparative între **performance art** și **teatru** au fost făcute referiri la public, subliniind prin această perspectivă importanța receptării în dinamica celor două forme de artă. Este dincolo de orice dubiu că artiștii de **performance art** caută un alt tip de receptare, doresc să rezoneze cu spectatorii lor altfel decât o face teatrul convențional. Primii creatori care au reacționat extrem de violent împotriva formulei clasice de receptare au fost, așa cum am menționat, dadaiștii. Ei își doreau ca operele lor de artă să nu fie o marfă, să nu poată fi vândute (sau, cel puțin, nu cu ușurință), pentru a rămâne în posesia lor. Ca mărturie a existenței lor propuneau numai experiența limbajului și efectul asupra spectatorului. Prin această natură anti-materialistă a demersului lor⁹⁴, dadaiștii au reușit să lanseze ideea unui artist-performer (în opoziție cu interpretul unui personaj).

Mai târziu, scindarea dintre prezență și reprezentare, dintre reprezentat și modul de reprezentare propuse de teatru epic anti-iluzionist lansează noi modele de percepție. Totuși, poziția privitorului (situat „de partea cealaltă” a scenei) rămânea în esență neschimbată – chiar și atunci când se dorea ca audiența să fie provocată, trezită, mobilizată social și politic. În ochii modernștilor, gradul de „real” al vechiului teatru al iluziei nu mai răspundea nevoilor noului model de creator, și astfel au apărut strategiile deziluzionării. În ciuda acestora, Hans-Thies Lehmann⁹⁵ observa faptul că teatrul nu se concentra pe procesul dintre scenă și public, eșuând în creerea unei relații dinamice între cei doi termeni. Tocmai această relație a devenit centrul conceptului de performance.

Crearea unei legături colaborative între spectator și performer este esențială în **performance art**. Performerul este interesat de spectatorul unic, capabil „să producă înțelesuri”.⁹⁶ De aceea, termenul de public este nesatisfăcător, pentru că sugerează *coerența* receptării: toți gândesc ca unu. John Cage, unul dintre fondatorii artei performative, considera că artistul trebuie doar să *ghideze* atenția spectatorului/ascultătorului spre ce există în natură⁹⁷. În eseul său de o importanță majoră pentru arta din a doua jumătate a secolului XX (în special pentru performance art)⁹⁸, *Împotriva interpretării*, Susan Sontag oferă și argumente teoretice în favoarea noii perspective:

*Cultura noastră este bazată pe exces, pe supraproducție; rezultatul este pierderea constantă a ascuțimii experiențelor noastre senzoriale. Ce este important acum este ca noi să ne recuperăm simțurile. Trebuie să învățăm să vedem mai mult, să auzim mai mult, să simțim mai mult.*⁹⁹

Simplificând convenția, **performance art** are drept scop angajarea receptorului într-o experiență senzorială *împreună* cu artistul. Relația de colaborare dintre artist și receptor duce la relativizarea sensului. Performance art susține declarația făcută de Marcel Duchamp, în 1917, cu *Fântâna* lui: valoarea artistică nu este intrinsecă operei de artă ci este dată de privirea fiecărui spectator în parte. Spre deosebire de teatrul convențional, performance-ul se plasează „împotriva interpretării”, în termenii lui Susan Sontag. Poate fi înțeles chiar ca fuga de interpretare, pentru că a interpreta înseamnă a sărăci, a amputa lumea. „Meritul operelor [de artă] stă undeva în afara «înțelesurilor» lor”¹⁰⁰, considera Sontag. Abstractizarea și rafinarea conceptelor prin izolarea unei succesiuni de acțiuni de un context și de un decor ilustrativ se face în numele creării unor opere de artă ale căror

⁹⁴ Cardullo, *op.cit.*, p. 11

⁹⁵ Lehmann, *op.cit.*, p. 136

⁹⁶ Allain, *op.cit.*, p. 136

⁹⁷ *Idem*, p. 73

⁹⁸ Marina Abramović este unul dintre artiștii care au recunoscut influența lui Sontag, dedicându-i acesteia expoziția „Seven Easy Pieces”, în cadrul căreia a reluat șapte dintre cele mai importante lucrări de performance art. (vezi: Watanabe, Shinya: „Marina Abramović «Seven Easy Pieces» at the Guggenheim Museum Looking for Others Whom You’ve Never Seen” la adresa <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html>)

⁹⁹ Sontag, Susan, *Against Interpretation*, Picador, London, 1966, p. 15

¹⁰⁰ *Idem*, p. 17

suprafețe sunt uniforme și curate – atât de eficiente în adresarea lor directă încât eludează orice interpretare.

Analizând ceea ce își propune **performance art** în raport cu viața și realitatea, au fost ridicate întrebări cu privire la efectul său și a fost subliniată dificultatea receptării acestei forme de artă pentru spectatorul de teatru. Cum este „consumat” un performance atât de violent și de radical în simplitatea sa cutremurătoare ca *Shoot* al lui Chris Burden? Dacă realitatea ar putea fi măsurată, care este gradul de realitate al acestei lucrări, raportat nu la experiența la care se supune performerul, ci la experiența receptării? Dacă vorbim în termeni de *realitate adevărată* (Marina Abramović), spectatorul ar trebui să simtă frică față de cel care apasă pe trăgaci; dar, într-un context sigur cum este spațiul unei galerii, în care se simte protejat de consecințele oricărei acțiuni, pericolul de a fi împușcat trezește o emoție similară cu ceea ce ar simți în afara contextului artistic – în spațiul public, de exemplu? *Rhythm 0* (1974), o altă lucrare a Marinei Abramović, reușea să includă publicul astfel încât performance-ul să poată fi considerat realitate. Instrucțiunile sunt simple:

*Sunt 72 de obiecte
pe o masă care pot fi
folosite așa cum se dorește.
Eu sunt obiectul.
În această perioadă eu
îmi asum întreaga responsabilitate.*¹⁰¹

Marina



Abramović – *Rhythm 0* (1974)

¹⁰¹ Abramović, Instrucțiuni la *Rhythm 0*, moma.org (citatul în original: „There are 72 objects / on the table that one / can use on me as desired. / I am the object. / During this period I / take full responsibility.”)

Timp de șase ore, artista a rămas într-o stare de completă pasivitate, în timp ce publicul acționa asupra ei cu obiecte ca: un trandafir, o pană, miere, un ciocan, un bici, un cuțit de bucătărie, o bucată de tort sau vopsea roșie. Inițial, publicul a reacționat cu prudență; dar, pe măsură ce timpul a trecut și Abramović a rămas impasibilă, a devenit din ce în ce mai agresiv. Performance-ul s-a terminat în momentul în care unul dintre spectatori a luat de pe masă pistolul cu un singur glonț și i l-a pus lui Abramović în mână, forțând-o să-l ducă la tâmplă și să apese pe trăgaci. Ea a rămas în continuare lipsită de reacție. Abramović a declarat că cicatricile de la performance încă se mai văd, adăugând faptul că, datorită acestei lucrări, și-a dat seama că, dacă îi oferi această libertate, publicul te va ucide.¹⁰²

Acest experiment izolat nu răspunde întrebărilor ridicate în raport cu diferența dintre modul de receptare căutat de artiști și felul în care relația se stabilește cu adevărat între lucrare și spectator. Anthony Howell declara¹⁰³ că performerul se poate lipsi de receptarea critică și de spectatori deopotrivă; performance-urile pot avea loc și în absența publicului. George Brecht, membru al grupării Fluxus, a conceput evenimente pe care oricine le putea organiza pentru sine însuși.¹⁰⁴ Privind din această perspectivă, ce relevanță mai au afirmațiile despre spectatorul activ, care ia parte la proces? Performerii laudă gratuitatea artei lor în comparație cu bătălia permanentă a teatrului pentru a declanșa în spectator anumite reacții sau de a-l transporta într-un univers iluzoriu. Este arta, vreodată, gratuită? Poate ea exista în absența receptării?

¹⁰² O'Haegan, *op.cit.*

¹⁰³ Howell, *op.cit.*, p. 228

¹⁰⁴ Schneckenburger, *op.cit.*, p. 587

CONCLUZII

Încercarea de a defini conceptul de **performance art** impune trasarea unor limite, care pot fi mai apoi ușor de contestat; nu există o poetică comună performerilor, mijloacele folosite sunt de o diversitate covârșitoare, ceea ce face din **performance art** un teritoriu cu granițele deschise, în care un artist poate intra și ieși după bunul plac. De aceea, în încercarea de a înțelege acest fenomen artistic, am plecat de la legătura discutabilă cu arta teatrului – în principal de la diferențele pe care artiștii de performance le stabilesc în raport cu ceea ce Grotowski numește „teatrul bogat”.

Deși pare uneori o excentricitate gratuită, **performance art** a apărut ca o necesitate, evoluția sa putând fi urmărită de la șocul pe care omenirea l-a suferit în urma Primului Război Mondial, până la *societatea spectacolului*, în care trăim din anii '60 până astăzi. Evoluția istorică a acestei forme de artă sugerează apartenența la artele vizuale. Am analizat trei ipoteze ale apariției acesteia: prima susține că forme incipiente de **performance art** au fost create de artiștii plastici ai avangardelor istorice; a doua definește performance art ca o formă de artă dezvoltată din colaj, o evoluție a tabloului de la două dimensiuni la patru dimensiuni; conform celei de-a treia ipoteze, performance-ul a apărut ca urmare a dezvoltării *ready-made*-ului, reprezentând infiltrarea acțiunii în artele plastice.

Dar apartenența istorică la artele vizuale nu implică și o legătură de substanță. În cel de-al doilea capitol al lucrării am demonstrat legătura incontestabilă cu teatrul, datorită existenței comune a trei elemente esențiale: interpretul, privitorul și spațiul – legate prin acțiunea de a privi. În continuare, am analizat modurile în care **performance art** mută centrele de importanță, schimbă dinamica relațiilor teatrale și propune o altă finalitate, deși este construit pe aceeași temelie.

Plecând de la afirmația Marinei Abramović, conform căreia, spre deosebire de teatru, performance-ul este *realitate adevărată*, am studiat legătura dintre convenție și realitate în cele două forme de artă. Deși **performance art** își propune să modifice convenția spațiu/timp astfel încât să concureze viața reală, câtă vreme se plasează în context artistic, convenția e implicită. Chiar dacă sângele este real și transformările prin care trece performer-ul sunt ireversibile, condiția de operă artă împinge lucrarea într-o dimensiune ontologică, diferită de cea a realității.

În cel de-al patrulea capitol al lucrării am analizat relația dintre narațiune, ficțiune și acțiune în cele două forme de artă, concluzionând faptul că una dintre diferențele majore dintre ele este determinată de refuzul categoric al **performance art** de a adera la structurile narrative. Performer-ul respinge logica dramaturgică în favoarea punerii unei secvențe eterogene de nuclee de acțiune. El se folosește de mijloacele teatrale, schimbându-le coordonatele – narațiunea devenind doar un citat ironic sau vorbirea transformându-se în obiect. Mutațiile implică un alt ritm, altă experiență pentru spectator și noi dificultăți pentru performer, diferite de cele ale teatrului.

Am analizat aceste noi dificultăți impuse de **performance art** făcând o paralelă între performer și actor, din punct de vedere al raportării la rol și la propriul corp. Există diferențe fundamentale între cele două instanțe: performer-ul nu construiește pe o structură pre-scrisă, nu se folosește de actorie, ci de propria entitate biologică și psihică. Prin aceasta, nu ajunge la personaj, ci își construiește un *eu performativ*. Renunțarea la *întruchipare* implică nevoia unui alt tip de educație corporală: corpul performer-ului nu trebuie să fie cameleonic, capabil de reprezentare, ci rezistent. Relația dintre psihicul performerului și corpul său trebuie să fie la fel de puternică ca în cazul actorului, dar servește altui scop: performer-ul își dezvoltă capacitatea de a se expune total și de a rezista la durere, întrucât acțiunile sale sunt ireversibile.

Toate aceste deosebiri implică o reconsiderare a coordonatelor spațiale și temporale. Renunțarea la narațiune și respingerea iluziei face ca timpul destinat performance-ului să se dilate

până la extrem. De aceea, este nevoie de un nou spațiu, care să permită desfășurarea performanțelor fără durată prestabilită. Din acest motiv artiștii de **performance art** preferă spațiul expozițional, care permite recontextualizarea operei de artă prin distrugerea convenției teatrale.

Toate mutațiile care pun distanță între **performance art** și **teatru** au ca scop modificarea relației dintre public și opera de artă. Performer-ul dorește să stabilească o *relație de colaborare* între el și spectator, pentru ca acesta din urmă să fie activ, capabil de a crea înțelesuri și de a se lăsa purtat în călătoria senzorială și emoțională propusă. Aceste deziderate sunt realizate extrem de rar și fac din receptare un proces dificil. Performance-ul ideal este cel în care tendințele egoiste ale artistului sunt perfect echilibrate de implicarea unei audiențe conștiente de faptul că are în față o operă de artă ale cărei reguli sunt flexibile.

În concluzie, considerăm că legătura dintre **performance art** și **teatru** este mult mai strânsă decât admit artiștii, dar că cele două forme de artă nu se confundă. Performance-ul este un concept de sine stătător, care acoperă o plajă vastă de manifestări și care este în continuă schimbare: nicio postulare nu e definitivă, pentru fiecare argument existând un contrarargument. Însăși diversitatea și caracterul instabil determină puterea sa de seducție.

BIBLIOGRAFIE

1. Allain, Paul și Harvie Jen: *Ghidul Routledge de teatru și performance*, Ed. Nemira, București, 2012
2. Artaud, Antonin: *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1997
3. Berghaus, Gunther: *Avant-Garde Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2005
4. Brook, Peter: *Spațiul gol*, Editura UNITEXT, București, 1997
5. Burns, Elizabeth: *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman Press, London, 1972
6. Cardullo, Bert: *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*, Yale University Press, New Heaven & London, 2001
7. Carlson, Malvin: *Performance: A critical Introduction*, Routledge, London & New York, 1996
8. Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Harvard, 1981
9. Debord, Guy: *Comments on the Society of Spectacle*, Verso Press, London & New York, 2002
10. ---, *The Society of Spectacle*, Hobgoblin Press, Canberra, 2002
11. Goldberg, RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 2011
12. Howell, Anthony, *The Analysis of Performance Art*, Arwood Academic Press, Amsterdam, 1999
13. Kuoni, Carin: *Energy Plan for the Western man – Joseph Beuys in America*, Four Walls Eight Windows, New York, 1993
14. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, London & New York, 2006
15. Manda, Nicolae: *Conceptul contemporan de teatralitate*, UNATC Press, 2006
16. McAuley, Gay: *Space in performance*, The University of Michigan Press, Michigan, 1999
17. O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, L.A., London, 1999
18. Schehner, Richard: *Performance. Introducere și teorie*, Editura UNITEXT, 2009
19. Schneckenburger, Mark: *Sculpture în Art of the 20th Century*, vol.II, Ed. Tachen, 2005
20. Shepard, Simon și Mick Wallis: *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London & New York, 2004
21. Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Picador, London, 1966
22. Harlan, Volker, Rainer Rappman și Peter Schata: *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*, Editura IDEA, Cluj-Napoca, 2002
23. ****: *Ce este literatura? Școala formală rusă*, Ed. Univers, București, 1983

Articole:

1. Ayers, Robert: „The Knife is Real, the Blood is Real, and the Emotions are Real” – conversation with Marina Abramović <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>
2. Batty, David: „Tino Sehgal wins Golden Lion for Best Artist at Venice Biennale” <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2013/jun/01/tino-sehgal-golden-lion-best-artist>
3. Carlson, Malvin: „Theatrical Performance. Illustration, Translation, Fulfillment or Supplement”, *Theatre Journal* nr.37 (1), 1985
4. Dubin, Alesandra: „At MoCA Gala, Artist Marina Abramović Has Live Centerpieces Stare Down Dinner Guests”, http://www.bizbash.com/at_moca_gala_artist_marina_Abramović_has_live_centerpieces_stare_down_dinner_guests/los-angeles/story/21864/#sthash.FJaquLNz.dpbs
5. Eby, Margaret: „Tilda Swinton Sleeps in a Box”, *New York Daily News*, Sunday, March 23, 2013
6. Feral, Josette: „The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance*, vol.31, nr.2/3, issue 98/99, 2002
7. ---: „Performance and Theatricality. The Subject Demystified”, *Modern Drama* nr.25 (1), 1982

8. Fried, Michael: „Art and Objecthood“, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>
9. Midgette, Anne: „You Can't Hold It, but You Can Own It“, New York Times, 25 November, 2007
10. Reinelt, Janelle: „The Politics of Discourse“, SubStance, vol.31, nr.1/2, 2002
11. Shaviro, Steven: „Perforating Life: The Work of Tehching Hsieh“, <http://web.archive.org/web/20080603025439/http://www.one-year-performance.com/intro.html>
12. Stankievech, Charles: „A Short History of Conceptual Ice Art“, <http://icecubicle.net/2009/12/23/a-short-history-of-conceptual-ice-art/>
13. Watanabe, Shinya: „Marina Abramović «Seven Easy Pieces» at the Guggenheim Museum Looking for Others Whom You've Never Seen“, <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html>

Surse video:

1. Abramović, Marina: *Luminosity*, <http://vimeo.com/60607578>
2. Acconci, Vito: *Seedbed*, http://www.ubu.com/film/acconci_seedbed.html
3. Bauer, Elenor și Lang Heather: *Trash is Fierce Episode 2: Destiny's Realness*, <http://www.youtube.com/watch?v=oBxD4k7NjP8>
4. Burden, Chris: *Shoot*, <http://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY&list=FLiB52kw97Fx1rvEjyb3GgpQ>
5. Manolescu, Cosmin și Allio Pascal: *Visa Game*, http://www.tranzithouse.ro/tranzit_dance-archive/visagame.html
6. Marioni, Tom: *The Act of Drinking Beer With Friends is the Highest Form of Art*, <http://vimeo.com/37981379>

Site-uri oficiale:

1. Laurie Anderson: http://www.pomegranatearts.com/project-laurie_anderson/index.html
2. Ivo Dimchev: <http://www.ivodimchev.com/>
3. Guillermo Gómez-Peña (Pocha Nostra): <http://www.pochanostra.com/>
4. Live Art Development Agency: <http://www.thisisliveart.co.uk/>
5. Museum of Contemporary Photography, Columbia College Chicago: <http://www.mocp.org/>
6. Orlan: <http://www.orlan.eu>
7. Proiectul „Do It“: http://www.e-flux.com/projects/do_it
8. Stelarc: <http://stelarc.org/>
9. Tate Museum: <http://www.tate.org.uk/>
10. The Museum of Modern Art, New York: <http://www.moma.org/>
11. Franz West: http://www.museum-joanneum.at/upload/file/West_short.pdf

Ioana-Sorina Alexandru a absolvit Teatrologie, Management Cultural, Jurnalism teatral (licență) în cadrul Departamentului de Studii Teatrale a Facultății de Teatru UNATC. În 2013 a primit premiul pentru cercetare al Catedrei de Teatrologie pentru lucrarea *Performance Art și teatrul. Interferențe și delimitări*, iar în prezent își continuă studiile la UNATC la materatul de Teatrologie, Management și Marketing Cultural. De asemenea, lucrează ca PR la Compania de teatru D'AYA. A participat la organizarea a numeroase festivaluri în București (FNT, B-fit in the Street, eXplore dance festival) și este directorul artistic al Festivalului Vin' la Teatru, primul festival independent din Focșani.



Ioana-Sorina Alexandru took her bachelor's degree in Theatre Studies, Cultural Management, Theatrical Journalism at the Theatre Studies Department, UNATC Bucharest. In 2013, she received the research prize, awarded by the Theatre Studies Department for her thesis, *Performance Art and Theatre. Interference and Delimitations*, and now she is continuing her studies at UNATC, in the Theatre Studies, Cultural Management and Marketing master's program. Also, she works as a PR at D'AYA Theatre Company. She took part in organizing a number of festivals (like the National Theatre Festival, B-fit in the Street, eXplore dance festival) and she is the Artistic Director of the first independent festival from Focșani, *Vin' la Teatru Festival*.