

Arta și inteligența artificială, între preexistent și revelatoriu

DOI : 10.46522/S.2024.01.3

Eugen PĂSĂREANU, PhD

University of Arts Târgu Mureș

eugen.pasareanu@yahoo.com

Abstract: Art and Artificial Intelligence, Between the Pre-Existing and the Revelatory

The article aims to analyze possible scenarios of the intersection between art and artificial intelligence, starting from the acceptance of an increasingly profound mediation of the relationship between performer and receiver. Today, the impression of life (or vitality) seems to be at least as important as vitality itself, which will make artificial intelligence a constant presence in artistic productions, ready to integrate into its own art inputs provided by the receiver, reiterating pre-existing data, but also responding to the "affinities of the moment". On the other hand, it is possible to see a fallback of artists: some will try to limit technological mediation through a relationship as simple and direct as possible with the receiver, while others will seek to subject artificial intelligence to a search beyond mere learning, and more aptly placed in the vicinity of spiritual experiences.

Key words: art; artificial intelligence; spirituality; mediation.

Inteligența artificială (sau IA), definită drept „capacitatea unor sisteme computerizate sau a unor algoritmi de a imita comportamentul uman inteligent” (Merriam-Webster s.a.), a ajuns să fie un instrument la îndemână nu doar ca o remarcabilă hiper-bază de date ce accesibilizează cunoașterea, ci și ca o entitate creatoare – prin faptul că diferite platforme electronice pot interpreta (prin combinații și recombinații succesive) datele la care au acces. Astfel, depozitarul electronic al cunoașterii poate corela și interpreta datele într-un mod coerent, devenind un generator/creator – spre exemplu de texte și imagini. Dar IA „nu este într-adevăr inteligență în sens autonom, ci mai degrabă o colecție de algoritmi concepuți să recunoască modele și, pe baza acestora, să facă deducții, de obicei urmând matrici și vectori. Prin urmare, [IA] nu poate să creeze artă, dar poate crea modele pe care publicul le va percepe probabil drept artă; totuși, creația nu are legătură cu un concept sau cu o idee dacă nu este inițiată astfel de către un programator” (Hageback și Hedblom, 2021, 30). De aici rezultă o serie întregă de întrebări referitoare la natura creației artistice – dacă aceasta este (sau ar trebui să fie) exclusiv apanajul umanului (ori cel puțin al ființei vii, dacă ne gândim la controversatele experimente în care pachiderme au fost dresate să picteze) sau dacă o putem atribui și mașinii (fie ea



programată a corela doar cunoștințe), grefând în funcție de răspunsuri scenarii posibile ale interacțiunii artistice între inteligența biologică și cea tehnologică.

În cazul artelor spectacolului, de pildă, putem considera că orice tehnologie nou integrată scenei augmentează produsul la nivel estetic, îi clarifică o formă cu un anume grad de inedit – poate chiar de insolit – dar și mediază raportul între opera de artă și receptor, pentru că tehnologia, oricât de organic ar fi integrată în operă, va fi o nouă variabilă adăugată relației interumane directe dintre interpret și public. Totuși, acea relație interumană directă, pură, nu mai există – și pot fi evocate suficiente dubii că a existat vreodată la modul absolut.

În perspectiva semiotică propusă de Roland Barthes „toate imaginile sunt polisemantice; ele implică, sub semnificații lor, o serie întregă de semnificate, cititorul fiind capabil să le aleagă pe unele și să le ignore pe altele” (Barthes, 1977, 38-39). Fiecare semn care asistă relația între interpret și spectator (lumini, muzică, decor, text, mimică etc.), nu face decât să modifice – într-o mai mare sau mai mică măsură – relația directă emițător – receptor. Mai mult decât atât, existența unui cod vestimentar, faptul că intru într-o sală de spectacol, faptul că se sting luminile devin repere care mă vor ghida în așezarea mentală convenabilă a ceea ce voi vedea mai departe. În noul spațiu care se decupează în fața mea, prezența unor obiecte scenice cu rol în decodarea universului propus nu sunt decât factori care întăresc convenția teatrală – cu alte cuvinte, știu că sunt într-o sală de spectacole și că voi primi un produs artistic, am deja un orizont de așteptare, sensul a ceea ce văd va fi influențat de modul în care voi integra coerent semnele propuse, alături de contextul în care mă aflu. Într-o primă instanță, viul și umanul relației scenă-sală par „jalonate” de semnele care îmi facilitează înțelegerea. Totuși, ne putem gândi, pe linia lui Philip Auslander, la cât de mult s-a schimbat noțiunea de *live* sau „în direct”. Cât de vivanț este un spectacol muzical în care doar vocea e *live*, iar instrumentele sunt preînregistrate? Dar dacă vocea respectivă a fost prelucrată digitală și i s-au adăugat efecte sonore? Mai departe, dacă spectacolul *live* este televizat sau transmis online? Ori înregistrat pe un suport audio drept concert *live*? Aceste exemple pe care le ia în calcul Auslander vin să susțină faptul că vitalitatea (sau viul clamat al unui spectacol) s-a modificat de-a lungul timpului:

Această discuție a început de la ceea ce părea o situație la antipodii între spectacolul *live*, nemediat (reprezentat de teatru) și spectacolul mediat tehnologic (reprezentat de film). O examinare mai atentă scoate în evidență faptul că cei doi termeni sunt înțeleși cel mai bine nu ca posibilități care se exclud reciproc, ci ca puncte pe o grilă definită de variațiile relației temporale și spațiale ale interpreților și ale publicului - unul față de celălalt. O analiză ulterioară a sugerat faptul că *live*-ul este, în sine, un concept instabil, supus redefinirii istorice în raport cu dezvoltarea tehnologică. În timp ce *live*-ul clasic implica prezența împreună spațială și temporală a interpreților și a publicului, situațiile ulterioare care au ajuns să fie considerate *live* nu respectă în mod necesar aceste condiții. Se pare că o co-prezență spațială a devenit din ce în ce mai puțin importantă pentru ca un spectacol să fie definit ca *live*, în timp ce simultaneitatea temporală a rămas o caracteristică importantă, până la punctul în care tehnologiile care ne permit să menținem



contactul la distanță, în timp real, cu ceilalți sunt gândite ca experiențe „în direct”. S-ar putea, totuși, să ne aflăm acum într-un punct în care *live*-ul nu mai poate fi definit doar prin prezența unor ființe umane vii una în fața celeilalte, ori prin relaționarea fizică și temporală dintre ele. *Live*-ul pare a se defini acum în jurul experienței afective a publicului. În măsura în care *site*-urile *web* și alte entități virtuale ne răspund în timp real, ele se simt a fi „în direct” cu noi, iar acesta poate fi genul de *live* pe care îl prețuim acum.

Auslander, 2008, 112

Se poate afirma că tehnologia (și ne referim aici la tehnologia electronică de ultimă oră și nu la meșteșug – *techne*) lucrează deja pe cel puțin două paliere – „estetizează” produsul artistic, îi definește propria *fințialitate* la nivel de convenție, îl racordează la prezent și la ființa prezentului (cu ritmul, interesele, estetica aferentă), dar și îl depărtează tot mai mult pe spectator de relația vie, directă cu artistul. Așa cum exemplifică studiul anterior, dorința de *împreună* la nivel temporal a surclasat-o pe cea la nivel spațial, schimbându-se înțelesul termenului de *live*. *Chat live*, concert *live*, spectacol de teatru *live* – cum sunt cele transmise prin intermediul internetului – au încărcat cu vitalitate o experiență cu un grad redus de contact sufletesc, vitalitate asimilată cândva doar legăturii directe și împărțirii comune a unui spațiu.

Sintagma *nimic nu poate înlocui viul*, sau relația vie interpret-spectator, partajarea a *ceva* între emițător și receptor, nu este contestată de realitate (sintagma *spectacol live* nu dispare – chiar rămâne un deziderat prețuit), dar se modifică la nivel semantic „viul”, ceea ce arată că spectatorul se poate mulțumi și cu un surogat al viului, cu o impresie. O „înregistrare *live*” devine captarea unui moment cândva viu, *ceva* mai puțin prelucrat decât o înregistrare de studio, ceea ce ne duce cu gândul la *urme de vitalitate* sau la o relație *ceva* mai puțin mediată tehnologic. Nu vorbim de o lipsă de mediere, aproape imposibilă astăzi, ci de o *mijlocire* cu mai puține straturi, astfel încât contactul interpret – spectator să fie „cu un grad mai mare de real” decât unul deosebit de prelucrat. Acest fapt nu înseamnă că un spectacol în care interpreții și spectatorii partajează spațiul și timpul își pierde întru totul importanța, ci doar că se pot accepta cu ușurință și surogate ale acestei interacțiuni.

Dacă relația *live* (vie) dintre interpreți și spectatori s-a schimbat, păstrând termenul dar mutându-i sensul înspre cel de *urme ale viului*, gata să se recompună afectiv doar în momentul în care receptorul stabilește dorința experienței artistice, suntem înclinați să credem că o resemantizare a artei care surprinde umanul va integra la scară largă, cu mare ușurință, inteligența artificială. Odată ce IA-ul va fi un adjuvant (sau chiar un înlocuitor al *ceva* ce era anterior rezervat umanului), credem că arta generată astfel va urma același traseu.

Recombinând date preexistente, inteligența artificială poate picta, scrie sau compune piese muzicale, confirmând că o mare parte a ceea ce numim artă se află poziționată în vecinătatea conceptelor de meșteșug, abilitate, tehnică, reflectare – elemente ce pot fi învățate – și care, dacă pot fi învățate, li se pot atribui algoritmi de programare. Dacă omul poate învăța, cel mai probabil poate sau va putea învăța și mașina. Problema se pune la nivelul modului în care definim arta și valențele ei de dincolo de uman, respectiv racordarea ei la înalături: arta este doar o serie de recombinații inedite ale unui datum



preexistent (slujind diferite scopuri – escapistice, estetice, sociale, terapeutice etc.)? Sau există și o dimensiune absconșă, irațională, revelatorie a artei, care ține de un transcendent și de o relație tainică cu un „dincolo”?

Diferitele nișe în care se practică arta astăzi stau mărturie pentru viabilitatea ambelor răspunsuri și chiar pentru unele intersecții inedite. Pentru unii creatori arta este în mare măsură un produs al minții sau al abilității artistului ori grupului, având scopul de conștientizare și schimbare socială (în special aria teatrului de stânga – precum, în spațiul românesc, Centrul de Teatrul Educațional Replika sau Teatrul Macaz), în timp ce alții dau mărturie cu privire la artă ca revelație a divinului – fie ca descoperire a înălțimilor rarefiate ale tainicului, fie ca momente de inspirație dinspre un cer care se coboară către individ (elemente bine asumate, de altfel, în arta sacră, dar și în cea laică – atunci când recunoaște o astfel de dimensiune revelatorie). De pildă, Mihail Diaconescu, în *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, subliniază faptul că:

Artistul care lucrează cărțile, piatra, culorile, țesăturile, aurul sau argintul e convins că tot ceea ce întreprinde el în numele credinței îl desăvârșește spiritual prin harul divin revărsat asupra sa. Mai mult decât existența artistică, decât puterea de invenție și pricepera de care dă dovadă în lucru, credința, ca dar al lui Dumnezeu, îl îndreaptă spre perfecționarea formală a operei, spre țelul religios și estetic dorit.

Diaconescu, 2009, 371

Există, fără doar și poate, și o arie intermediară, un spațiu între înalt și mundan, care implică un set de repere înalte, fără a plasa (din diferite motive care nu fac obiectul analizei) în mod necesar etalonul într-o zonă religioasă: cel al reflectării etice și cel al unei spiritualități *alternative*, non-religioase. Cu alte cuvinte, înaltul există, dar acesta nu se devoalează revelatoriu, ci este asimilat propriei conștiințe sau este formulat în acord cu o „dogmatică” proprie, marcată de eclecticism.

În acest spațiu intermediar între înalt și mundan, între „vârfuri și abisuri”, spectatorul, așa cum explică Sorin Crișan (2008) relația dintre scenă și sală în *Teatru și cunoaștere*, derogă celui de pe scenă să trăiască în locul său ceea ce el nu este capabil în viața socială, din diferite rațiuni (legale, morale etc.), explorând ulterior consecințele. Procesul este explicat și de către Roland Barthes (1983), când analizează spațiul teatral de tip Occidental:

Luați teatrul Occidental din ultimele secole; funcția sa este, în esență, de a manifesta ceea ce se presupune a fi secret („sentimente”, „situații”, „conflicte”), ascunzând în același timp însăși apariția unei astfel de manifestări (prin tehnică de scenă, pictură, machiaj, surse de lumină). Spațiul scenic de la Renaștere încoace este spațiul minciunii: aici totul se petrece într-un interior deschis în ascuns, surprins, spionat, savurat de către un spectator ghemuit în umbră. Acest spațiu este teologic – este spațiul păcatului: pe de o parte, într-o lumină pe care el pretinde că o ignoră, actorul, adică gestul și cuvântul; pe de altă parte, în întuneric, publicul, adică conștiința.

Barthes, 1983, 61



În afară de înaltul judecății etice sau morale pe care o întreprinde spectatorul, există pentru unii creatori și aria spiritualității non-religioase, care tatonează un înalt ceva mai neclar sau organizat conform unui melanj dogmatic și ideatic propriu. Termeni precum „energii”, „racord”, „integrare spirituală” sunt folosiți de diferiți artiști, înglobând filosofii sau practici orientale într-o semantică proprie. Am ales pentru exemplificare cazul Marinei Abramović, ale cărei *performance*-uri implică, de peste jumătate de secol, testarea limitelor corporalității și expresiei. Într-una dintre cele mai cunoscute lucrări performative ale sale, *Rhythm 0*, corpul Marinei Abramović este atins de către participanți cu diferite obiecte care sunt puse la dispoziție (pană, miere, pistol, spini de trandafir), lăsând pe umerii acestora responsabilitatea pentru acțiunile întreprinse, ca o meditație asupra conceptelor de corp, limită, responsabilitate și identitate (Demaria, 2004). Astfel de *performance*-uri, alături de altele similare ale artistei, fac trecerea de la explorarea unor teme la meditația asupra ființei și, ulterior, la meditație „pur și simplu” și la promovarea ei dincolo de spațiul performativ propriu zis:

În ceea ce o privește pe Abramović, în viitor se vizează educarea tinerilor în a fi capabili să se concentreze, să mediteze și să învețe despre posibilitățile „tăcerii” și ale „golului”. Meditația produce un model al undelor de frecvență înaltă în creier și, prin această practică, este posibil să se experimenteze o conștientizare pan-dimensională a sinelui și a mediului în care spațiul și timpul sunt depășite, având sentimentul de „a fi una-cu-toate”.

Richards, 2009, 82

Se observă aici un amestec de artă și spiritualitate într-o manieră proprie, în care, dacă scopul ultim este explorarea unor concepte ori meditația, inteligența artificială ar putea căuta noi contexte în care aceste lucruri să se întâmple ori ar putea crea scenarii deosebit de interesante, venind în întâmpinarea celor pentru care dimensiunea spirituală este experiențială și non-religioasă:

Relevanța [n.n. Marinei Abramović] pentru o epocă seculară constă în dezvoltarea propriului brand de spiritualitate bazată pe artă, fără niciun conținut teologic sau religios. Deși nu este religioasă, ea nu se conformează unei viziuni materialiste asupra lumii. [Marina Abramović] deține numeroase așa-numite credințe „New Age”, care o plasează printre populația în creștere a SBNR (n.n. „spiritual, but not religious” – spiritual, dar a fi religios). Ea și-a dezvoltat propria metodă „spirituală” pentru a-i învăța pe oameni lucruri aflate dincolo de lumea artei „elitiste” și a creat Institutul imaterial Marina Abramović (MAI) care să ducă mai departe această moștenire. Prin urmare, probabil că ea s-a transformat efectiv într-un profesor „spiritual”.

Burello, 5, 2023

Inteligența artificială nu ar părea să afecteze raportul între spațiul păcatului (în care se desfășoară interpretul) și cel al conștiinței (spațiul spectatorului) – așa cum le numește Roland Barthes - ori cel al tatonării unui „cer propriu”, epurat de dimensiunea căderii.



IA-ul care cunoaște norma va agrega informațiile de care dispune pentru a genera situații credibile de încălcare a ei. Atât în zona artei ca instrument, cea care implică dimensiunile de conștientizare a inechităților sociale (prin texte de teatru social sau comunitar - teatru pentru deținuți, teatru în educație, teatru pentru comunități defavorizate), cât și „tradiționalul” teatru de sorginte aristotelică, cel care mizează pe confruntarea cu consecințele survenite în urma încălcării normei, inteligența artificială ar putea ajuta sau chiar înlocui cu succes părți ale creației umane (punând într-o combinatorică inedită texte de teatru existente și texte jurnalistice, juridice, mărturii ale participanților unui eveniment, imagini etc.). De cealaltă parte, asimilând elemente imaginatorii ale imaterialului, IA-ul va putea concepe și o serie de artefacte ale spiritualității alternative – un spiritual populat cu imagini, formule, contexte, incantații generate artificial.

Este posibil ca spectatorul să accepte cu ușurință emulația umanului pe care o poate executa inteligența artificială (în texte, imagini, efecte vizuale care pot susține un spectacol), tocmai pentru că, așa cum am arătat anterior, substanța *live*-ului s-a modificat înspre impresia viului și înspre căutarea diferitelor grade de mediere a relației interpret-spectator, cât și din perspective derogării pe care o acordă spectatorul celui de pe scenă să trăiască interzisul sau să tatoneze împreună nevăzutul. Explorarea consecințelor în universul spectacular posibil va prima în fața întrebărilor de tipul *Este videoproiecția creația unui scenograf sau a unui software IA? Este textul generat artificial sau avem de-a face cu opera unui dramaturg?* Așa cum secolul XX s-a definit ca un secol al regiei în care universul și discursul regizoral au devenit miza principală a spectacolului (textul *mutându-se* undeva în fundal, ca punct de plecare), producția scenică în care IA are un rol primordial va avea probabil puțini contestatari, atât timp cât se poate exprima creativ (și o poate face ținând cont de „generozitatea” bazelor de date pe care le accesează, alături de avantajul unui surplus de spectaculozitate și inedit) și atât timp cât poate „vorbi” sau genera ceva despre umanitate.

Ceea ce inteligența artificială nu poate înlocui este relația între umanitate (și ne referim aici la umanitatea creatoare) și divinitate, cel puțin din perspectiva creștină, pentru că avem de-a face cu relația între două persoane – creatul și Creatorul. Materializarea acestei relații personale nu ține de vreo interfață tehnologică, ci de credință (ca încredințare a viabilității acestei relații) și de har (ca substanță divină revărsată asupra creatului). Încredințarea în această realitate religioasă a legăturii între creat și Creator eludează inteligența artificială. În lipsa divinului, dacă vorbim doar de imaginație spirituală și nu de relația cu o ființă superioară care revarsă ceva tainic înspre ființa umană, inteligența artificială poate popula imaterialul și golul cu tot felul de fantasmе, dar care nu pot face trecerea de la privire (sau chiar meditație) la contemplație, înțeleasă, din punct de vedere teologic ca „o transfigurare și o treaptă a cunoașterii între sensibilitate și pătrunderea prin inteligență la Ultima Rațiune” (Diaconescu, 2009, 175). Astfel, dacă inteligența artificială naște produse ale esteticului care pot fi admirate într-o contemplație „directă, subiectivă, genuină, provocată de frumusețea pe care o percepem într-o anumită ocazie și într-o anumită dispoziție sufletească” (*ibidem*, 176), lucrurile se complică atunci când vorbim de contemplația mistică, „trans-subiectivă, dezmarginită, ideală, orientată spre lumea esențelor, a Absolutului” (*ibidem*, 176). Poate ființa umană să contemple un produs artistic al inteligenței artificiale



care să o ducă spre contemplația mistică, spre lumea esențelor? Cu alte cuvinte, este îndeajuns să avem o relație activă a privitorului cu înălțimile sau se cere ca și creația artistică să fie atinsă de substanța divină a harului? Iată o întrebare la care este dificil a da un răspuns. Deși adepții spiritualității non-religioase ar putea pune egal între contemplația mistică a lumii esențelor și meditația asupra „golului”, iar artiștii care urmează calea religioasă vor contrazice un astfel de melanj dogmatic, nu ne rămâne decât să ne încredințăm capacității divinului de a crea contextele cunoașterii tainice potrivite pentru a-i arăta calea omului de astăzi, cu angoasele, confuziile și nesiguranțele căutării lui spirituale.

Elementul irațional pe baza căruia mintea umană realizează asocieri creative nu este exclus aprioric din ceea ce numim inteligență artificială, pentru că însăși modelele matematice care fac posibilă existența IA-ului au componente iraționale, precum ne reamintește lucrarea *Ai for Arts*:

În matematică, iraționalitatea este în contrast cu raționalul, care este văzut drept ceva care poate fi determinat exact, în timp ce numerele iraționale sunt infinite, deoarece se cer a fi exprimate cu un șir nesfârșit de zecimale. Ca atare, iraționalul transcende o înțelegere deplină și este mai degrabă nemărginit decât finit în natură. Matematicianul austriac Kurt Gödel (1906–1978) a dovedit în 1931 că orice axiomă matematică conține factori iraționali care nu pot fi eliminați, evidențiați prin *Teoremele de Incompletitudine*. Unii fizicieni, în special danezul Niels Bohr (1885–1962) și austriacul Wolfgang Pauli (1900–1958), au folosit conceptul de iraționalitate ca un fenomen ireductibil, iar Pauli a susținut că acesta a fost unul dintre principalele motive pentru viziunea dezechilibrată asupra lumii, lipsa de înțelegere a iraționalului. În esență, irațional este ceva dincolo de rațiune, dar nu neapărat contrar rațiunii, fiind dincolo de limitele gândirii raționale și, prin urmare, ajungând să reprezinte granița cunoașterii noastre.

Hageback și Hedblom, 2021, 41

Cu toate acestea, se poate presupune că vor exista și creatori – și de ce nu și spectatori –, terfizați de IA, care cunoaște atât de bine ființa. O nișă posibilă în interiorul căreia se pot refugia artiștii care nu doresc să adopte inteligența artificială în creațiile lor este cea în care relația interpret-spectator are parte de cât mai puține straturi de mediere, de cât mai puțini „intermediari tehnologici”. Punând electronicul și virtualul între paranteze, rezumându-se la un minim al mijloacelor, artiștii pot propune, asemănător tendinței de întoarcere la natură, o performativitate în care primează atributele biologicului (corporalitate, mimică, voce) prin care sunt materializate temele propuse – poate fără texte generate artificial, videoproiecții, holograme, ecleraj complicat sau alte tipuri de intervenții ale tehnicii de ultimă oră. În aceste condiții, într-un viitor posibil dominat de produse artistice generate artificial, artistul își va crea comunități de adepți care vor căuta această legătură directă interpret – spectator, creatorii câștigându-și existența într-o soartă precum cea a Șeherezadei: inventând și relatând povești seducătoare doar prin sine. Suntem înclinați să credem că atât timp cât există și astăzi ceramiști care lucrează manual sau mici artizani ai hârtiei fabricate prin vechi procedee, artiștii care caută o comunicare cât mai directă cu spectatorul vor avea locul și publicul lor.



În concluzie, perspectiva pe care o propunem în lucrarea de față se poate rezuma la prezența multiplelor platforme de inteligență artificială care vor „inunda” piața culturală cu produse artistice (cu un grad mai mare sau mai mic de intervenție umană) croite după interesul, sensibilitatea, starea de moment a receptorului. Mai apoi o artă a creatorilor care caută, asemănător ideii de întoarcere la natură și la simplitate, un raport cât mai puțin intermediat cu receptorul, o artă în care propriile mijloace de expresie, sensibile și corporale vor fi puse în mișcare. Și apoi arta atinsă de un tainic – revelator de lumină (sau tocmai afundat în opusul acesteia), mai puțin sensibilă la prezența sau absența elementelor de inteligență artificială, atât timp cât adâncimea tainei corespunde cu căutările autentice ale ființei. Probabil că cei care caută tainicul și revelatoriul în artă și cei care le neagă se vor separa ideatic, precum în versurile unui poem de Virgil Mazilescu: „vei spune că asta e viață și eu voi spune că asta nu e viață/ și mai apoi cât echilibru pe o sârmă-n singurătată (Mazilescu, 2013, 22).

BIBLIOGRAFIE

- AUSLANDER, Philip, 2008. *Live and Technologically Mediated Performance*. The Cambridge Companion to Performance Studies, ed. Tracy C. Davis. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARTHES, Roland, 1977. *Image – Music – Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press.
- BARTHES, Roland, 1982. *Empire of signs*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- BURELLO, A., 2023. *Art as spirituality: The paradigmatic case of Marina Abramović*, Journal for the Study of Spirituality, 13:1, <https://doi.org/10.1080/20440243.2023.2187966>
- DEMARIA, C., 2004. *The Performative Body of Marina Abramović: Rerelating (in) Time and Space*. European Journal of Women's Studies. 11 (3), DOI: [10.1177/1350506804044464](https://doi.org/10.1177/1350506804044464).
- DIACONESCU, Mihail, 2009. *Prelegeri de estetica ortodoxiei. Vol I. Teologie și estetică*. Iași: Doxologia.
- HAGEBACK, Niklas și HEDBLÖM, Daniel, 2021. *Arts for AI*. Boca Ration: CRC Press.
- Merriam-webster.com, [s.a.] *Artificial Intelligence* [online]. Accesat la 02.11.2023, la adresa: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/artificial%20intelligence>.
- CRIȘAN, Sorin, 2008. *Teatru și cunoaștere*. Cluj-Napoca: Dacia.
- MAZILESCU, Virgil, 2013. *O precizie cu adevărat înspăimântătoare*. Selecție de Teodor Dună. București: Tracus Arte.
- RICHARDS, Mary, 2009. *Marina Abramović*. Oxon/New York: Routledge..