



Formule și contexte de creație în spațiul artelor performative

Adriana BOANTĂ PhD

University of Arts, Târgu-Mureș

adriana.artdesign@gmail.com

Abstract: Creation Formulae and Contexts in the Area of Performing Arts

The challenges of the twentieth-century art of placing the concept at the center of artistic discourse, makes today's art become more diverse and difficult to define through a set of predefined aesthetic criteria. Today's contemporary performance are increasingly hybrid projects that approach and transcend the borders of theatre, visual arts, new media and encourage more personal interaction and emotional response among viewers. At the same time, the mutations in the field of artistic reception, the multitude of means of expression that populate the space of the performing arts, will bring up many changes in the creation field, and will renegotiate notions such as „unique author” and „representation”. This such a field in transition demands an approach that studies theatre intermedial and interdisciplinary phenomena. The present study is aimed to investigate how theatrical and contemporary performance practices respond to the new social-cultural environment. In this context the exploratory mission of our study includes actions to reevaluate and reconsider the elements of the creative process in different phenomena of contemporary art.

Key words: conceptual art; interaction, work in progress; acculturation; contemporary art.

Arta de întâmplă...

James Abbott McNeill Whistler

Misiunea exploratorie a studiului nostru cuprinde acțiuni de reevaluare și reconsiderare a ansamblului de elemente subsumate procesului de creației. Provocările lansate de arta secolului 20, situează *conceptul* în prim-planul discursului artistic și reduce obiectul artistic la *idee*, vizând astfel, mai cu seamă, *procesul de creație*, decât finalitatea obiectuală a creației. Acest fapt transformă teatrul într-un teritoriu al experimentului, cu statut de *no man's land*, ce își redefinește conținutul raporturilor existente între actor, regizor și public în stabilirea puterii „hegemonice” în planul creației scenice. Totodată, mutațiile survenite în câmpul receptării artistice, multitudinea de mijloace de expresie ce populează spațiul artelor performative prin democratizarea timpului și spațiului repetițiilor va



aduce cu sine numeroase schimbări în planul creației, și va repunere în discuție noțiuni-cheie, precum „autor unic” și „spectacol”.

În mod evident, în secolul 20, transgresarea canoanelor și totodată, deschiderea artelor spectacolului către alte zone ale artisticului prin *happening*, *performance*, *instalation art*, *multimedia*, va obliga teatrul la acțiuni de (re)evaluare a formelor sale de expresie, care să servească atât dorinței de schimbare, cât și nevoii de preservare a specificității.

„Contaminat” cu formule împrumutate din alte zone ale artelor, spațiul performativ, renunță treptat la delimitarea clasică dintre scenă-sală și la bariera de comunicare artist-public. Arta secolului 20 va transforma spațiul expozițional și pe cel performativ, dintr-unul al contemplației placide, într-unul al acțiunii și reacțiunii. În acest nou spațiu, al negocierii continue a sensului, perceput adeseori, ca ostil, opresiv, și repulsiv, spectatorul, prins în mijlocul acțiunii, este „afectat și digerat de spectacol.” (Artaud 1997, 154). În acest context, orice act de transformare, de modificare, este în viziunea arhitectului Jean Nouvel, „un act cultural, la fel de esențial ca și creația *ex nihilo*” (Baudrillard și Nouvel 2000, 72).

Totodată, provocările survenite ca urmare a dezvoltării exponențiale a tehnologiei și a „democratizării” accesului la informații, au condus invariabil la schimbări radicale în toate domeniile. Asimilarea noilor tehnologii în domeniul artei, implică atât riscuri, cât și oportunități. Integrarea lor în câmpul artelor, a influențat radical modul de comunicare și interacțiune a creatorului cu mediul, cu produsul artistic și, nu în ultimul rând, cu publicul său. Această stare de fapt face ca unele mijloace de expresie asociate artei contemporane, fie că e vorba de artă conceptuală sau artă performativă, să pară atât de nebunești prin situațiile construite, de bulversante prin mesajul propus, și de radicale prin mijloacele de expresie alese, încât sunt aproape insuportabil de privit sau de acceptat, chiar și de către un public avizat. Noile formule propuse lovesc profund în deprinderile mentale, dislocă obișnuințe de consum, „defoliază” vâlul preconcepțiilor, și forțează limitele receptivității.

Există o serie de voci, în fine, nu neapărat radicalizate, dar care reproșează secolului 20 „un prea plin de artă” (Baudrillard și Nouvel 2000, 51). Dincolo de acțiunile de negare, de înlocuire a formulelor nefuncționale, arta secolului 20 transformă, conservă și pastșează, în egală măsură. Or, în stabilirea granițelor noii teritorialități, arta secolului 20 a derulat o uriașă campanie de explorare: a realității, a senzațiilor, și de punere în scenă a conceptelor.

În *Le plaisir du texte*, Roland Barthes scria în 1973 că „a fi actual, înseamnă să știi ce nu mai este posibil.” (Compagnon 2008, 592). Ce nu mai este posibil, este tot ceea ce s-a spus, tot ce și-a epuizat formulele de reprezentare, care și-a rodat până la saturație întreg arsenalul de mijloace, și, implicit, și-a erodat mesajul. Ceea ce nu mai este posibil, reprezintă în viziunea lui Gerhard Richter, arhitect și artist conceptual, deopotrivă – „toate stupiditățile acompaniatoare ale substanței și formei, mesaje pseudo-inteligente și intenții neoneste” (Obrist 2015, 109). Sfatul său pentru tinerii creatori contemporani



este să nu se lase seduși de formule facile, de iluzia succesului imediat, de opțiuni periferice și de efecte, și să nu renunțe la a crede în ARTĂ – asta e tot ce contează.

În acest context, cei care redeschid porțile posibilului în artă sunt acei artiști care reușesc să revoluționeze așteptările noastre despre artă. Ca artist, istoria te poate ajuta, prin reperele canonice pe care le statuează, pe care le poți folosi ca un sistem de ghidare, dar într-un final formulele vechi fie mor, fie trebuie (re)inventate. În filmul *Strălucirea* (*The Shining*, 1980), regizat de Stanley Kubric există o scenă în care Dick Hallorann, bucătarul „Hotelului Overlook”, îi spune lui Danny Torrance, băiatul cu puteri extrasenzoriale¹: „Hallorann: Știi, Doc [porecla băiatului], atunci când se întâmplă un lucru, el poate lăsa «ceva» [sn.] în urma lui, ca atunci când cineva arde pâinea prăjită. Ei bine, poate că lucrurile care se întâmplă lasă în urmă alte tipuri de urme. Nu lucruri pe care oricine le poate observa, dar lucruri pe care oamenii care «strălucesc», le pot vedea.”

Acel „ceva” pe care artistul îl lasă în urmă prin creație, dă măsura valorii de necontestat operei sale și a perenității ei. Este adevărat că unele experiențe trăite în planul artei sunt asemeni „Lămpii anuale” [„Lampada annuale”] a lui Alighiero Boetti²: luminează o singură dată, sau de câteva ori într-o viață. Există artiști, imagini și spectacole care îți rămân în minte o perioadă de timp, iar apoi, încet-încet, încep să se stingă. Dar există și spectacole a căror sensuri continuă să se dezvolte treptat, mult timp după încheierea reprezentației, și, astfel, să își extindă existența dincolo de timp și spațiu. Imaginile continuă să se (re)activeze și, la fel ca în cazul „*Lampadei anuale*”, – unde un singur bec nesupravegheat într-o cutie din lemn cu oglindă, se comută în mod aleatoriu, pentru unsprezece secunde, în fiecare an –, să (re)aprindă emoția.

În cartea sa „*Eiko by Eiko*” (1983), prestigiosul creator de costume și *graphic-designer* japonez, Eiko Ishioka³, temperament unic în lumea artelor, vorbește cu o luci-

¹ Sau cu „strălucire”, cum o numește personajul Hallorann: „Nu e nimic înspăimântător aici. Doar că unele locuri sunt precum oamenii. Unele «strălucesc», alte nu. Cred că ai putea spune că Overlook Hotel are ceva aproape de «strălucire».” („Strălucirea” (*The Shining*) este un roman scris de Stephen King în 1977, ce aparține genului noir. Titlul a fost inspirat de melodia *Instant Karma!* compusă de cântărețul britanic John Lennon, care conține versul „*We all shine on...*”)

² Exponent al artei conceptuale, a mișcării „arta săracă” [arte povera], Alighiero Boetti urmărește reabilitarea estetică a unor elemente din natură sau obiecte scoase din circuitul de consum și folosință, deșeurile, reziduurile industriale etc. „Arta conceptuală” [Conceptual Art] urmărește să demonstreze că important nu este atât obiectul privit, cât procesul prin care se ajunge la reprezentarea lui, schema lui conceptuală.

³ Eiko Ishioka a câștigat numeroase premii în lumea teatrului, filmului și publicității pentru desenele ei senzuale și convingătoare; numeroasele sale premii au inclus Premiul *Oscar*, Premiul *Grammy* și două nominalizări la premiile *Tony*.



ditate, lipsită de afectare snoabă, despre acel „ceva” pe care artistul îl lasă în urmă, dar și despre destinul operei care transcende notorietatea artistului.

În fond treaba pe care o fac este anonimă. Oamenii habar nu au cine este Eiko Ishioka. Publicarea acestei cărți în Japonia face ca pentru întâia oară, lumea să pună laolaltă întreaga mea activitate. Lumea îmi spunea surprinsă: «pe asta mi-o amintesc, și-asta – deci este opera dumnilor».

Ishioka, 1984

Evident, când ne referim la Eiko Ishioka, anonimatul se cade a fi pus între ghilimele sau clasat imediat, deoarece, contribuția designerului la domeniul artelor este validată de multe colaborări cu artiști-bornă ai secolului 20, în compania cărora s-a regăsit ca spirit și s-a exprimat, ca artist. În acest context îi amintim pe Akira Kurosawa; Yukio Mishima, Hiroyuki Itsuki, Francis Ford Coppola, Issey Miyake, Miles Davis, Björk, Yoshiaki Tono, Kazumi Kurigami, Shinya Fujiwara, Tarsem Singh, Ikko Tanaka, Grace Jones, Isamu Noguchi. Să nu uităm, totuși, că în Japonia, tradiția teatrului a fost întotdeauna co-dependentă de cea a artelor vizuale, mai precis, de tradiția *graphic design-ului*, cunoscut astăzi drept artă grafică. Urmând logica de reprezentare, proprie heraldicii, folosită de familiile nobiliare, actorii teatrului kabuki foloseau însemne grafice (*mon*), ce reprezentau printr-un simbol grafic stilizat, asemeni *logo-ului* de astăzi, originea și identitatea actorilor. *Mon* este rezultatul unei lungi filiații istorice care își are rădăcinile în multe moduri de semnificare și de reprezentare, dintre care amintim vexilologice (pecetea, emblema), antropologice (masca, totemul), juridice (semnătura), artistice (portretul). Prezența *mon-ului* pe costumul actorului semnala publicului existența unui standard (originalitate, unicitate, inovație, performanță, calitate a interpretării etc.), asigurându-l, totodată, că așteptările nu îi vor fi înșelate. Așadar, *mon* este un semn care afirmă identitatea unei persoane și vorbește despre apartenența la grup. *Mon* codifică într-o formă condensată, tradiția teatrului, perpetuată de-a lungul generațiilor, dar exprimă identitatea grafică prin intermediul căreia actorul era recunoscut.

Pe de altă parte, apogeul teatrului kabuki și nō este indisolubil legat de *ukiyo-e* – tehnică tradițională japoneză de imprimare realizată cu ajutorul blocurilor de lemn, folosită la *design-ul* afișelor (*stampe*) de promovare a spectacolelor, menite să glorifice arta actorilor kabuki. Structural, *ukiyo-e*, numită și „picturi ale lumii în mișcare” amintește de arta impresionistilor Toulouse-Lautrec, Degas, Renoir, fascinați să redea efemeritatea clipei și tumultul vieții urbane și a spectacolului. Katsukawa Shunkō, Katsushika Hokusai, Torii Kiyonobu, Tōshūsai Sharaku, Utagawa Toyokuni, sunt cunoscuți lumii artelor pentru numeroasele *yakusha-e* (portrete ale actorilor kabuki), pe care le vindeau alături de stampele reprezentând scene de teatru kabuki realizate în tehnica *ukiyo-e*. Portretele lui Ichikawa Danjūrō V, unul dintre cei mai populari actori de kabuki, dar și ale lui Ichikawa Monnosuke II, Nakamura Shikan IV, Ichikawa Kodanji IV, Sawamura



Tanosuke III, permit privitorului o (re)întoarcere în timpul spectacolului, (re)activând amintirea lui, dar și acel „ceva” statuat de George Banu prin sintagma „memoria teatrului”. Paradoxal, reproducerea grafice și înregistrările fotografice ale unui spectacol, amintesc despre efemeritatea teatrului, dar amintesc și despre necesitatea prezervării specificului artei teatrale. Teatrul, această „sărbătoare a clipei”¹, după cum îl numește „boemul de lux”, regizorul, Luc Bondy,

[...] mă interesează în măsura în care îl vedem, trece pe sub ochii noștri, iar apoi s-a terminat. [...] El este sărbătoarea clipei, dar asta nu ne împiedică să ne amintim de ea. Îmi place această scriitură în aer care nu se fixează pe o pagină, dar care impregnează poate memoria unor ființe: lor le las moștenire teatrul meu privat, ca să-l salveze și să se joace cu el.”

Bondy 2012, 34

La începutul secolului trecut, reproducerea tehnică la scară largă a făcut posibilă democratizarea accesului la artă, prin reproducere pe scară largă a lucrărilor marilor artiști, modificând profund experiența publicului. Consecințele răspândirii fără precedent a reproducerilor lucrărilor de artă asupra publicului, dar și asupra formelor tradiționale ale artei, și implicit, asupra teatrului, pun în discuție autoritatea artei, dar și unicitatea experienței trăite în proximitatea creației autentice. Întâmplător sau nu, ironia face ca exact în epoca hiper-tehnologizării, a reproductibilității tehnice a imaginii, ce schimbă radical raportul de relații care se stabilește între produsul artistic și privitor (public), când „filosofia” 4K, nu doar că tinde să atingă perfecțiunea, ci o impune ca un etalon, construind emoția² din *pixeli*, s-a ajuns la (re)evaluarea specificului artei teatrale, la conștientizarea și valorizarea naturii sale efemere, non-reproductibile. Ironia face ca ochiul uman să aibă o „rezoluție” maximă limitată, și astfel, surplusul de informație oferit de insațietatea de *pixeli*, să rămână doar expresia megalomană contaminantă a delirului demiurgic, în dorința atingerii perfecțiunii absolute. Iar asta pentru că reproducerea perfectă a realității produse prin intermediul tehnologiei îi lipsește elementul vital, *sine-*

¹ Sintagma apare pentru prima dată în *La fête de l'instant : Dialogues avec Georges Banu*, colecția „Le temps du théâtre”, Actes Sud Editions, Academie Experimentale des Théâtres, în 1996, reeditată în 2011 (Bondy 2011).

² Spre exemplu, catalogul companiei Sony, asigură utilizatorul de posibilitatea de a beneficia de o experiență unică, prin folosirea produselor sale, ce permite accesarea conținutului dintr-o singură mișcare. Aceste soluții promit consumatorilor, o experiență nouă în interacțiunea cu televizorul și conținut. La început de secol 20, Paul Valéry prefațează (profetic) impactul dezvoltării tehnologiei, în fraza: „Așa cum apa, gazul și electricitatea sunt aduse în casele noastre de departe pentru a ne satisface nevoile ca urmare a unui efort minim, la fel ni se vor furniza imagini auditive și vizuale, care vor apărea și dispărea la o simplă mișcare a mâinii, nimic mai mult decât un semn.”² (apud. Benjamin 2016, 9)



qua-non, pe care arta teatrului îl conține: prezența (existența unică, *hic et nuc*, irepetabilă într-un timp și spațiu delimitat). „Cu cât viața noastră cotidiană pare mai standardizată, mai stereotipă și supusă unei tot mai rapide reproduceri [spune Deleuze], cu atât mai mult e chemată arta să intervină și să smulgă cea mai mică diferență” (Deleuze 1995, 445).

Ca orice organism viu, teatrul funcționează (acționează) în sine ca un întreg, depinzând indisolubil de conexiunile și relaționările generate *între* diferitele zone și subdiviziuni, care-l compun, într-o „concentrare comună de semne” (Barthes 1964, 258). În secolul 20 devine din ce în ce mai complicat să explici ce înseamnă teatru, încât investigarea aceluia „*între*”, poate să ne ofere cheia înțelegerii teatrului. Teatrul secolului 20 reduce din importanța acordată regizorului, atribuind calitatea de „autor” întregii echipei care a participat la edificarea spectacolului. Referindu-se la regimul autarhic al regizorului auctorial, Luc Bondy (re)evalua și poziționa regizorul în raport cu ceilalți parteneri activi ai datului scenic: „Regizorul e megaloman, dar el știe că nu poate face nimic fără ceilalți. Un regizor solitar are o componentă tragică.” (Bondy apud Boiangiu 1996, 35) În acest nou context, repetițiile – experiența comună unică, trăită de un grup de artiști, surprinși în dinamica acțiunilor de căutare și elaborare progresivă [*work in progress*] a formei și sensului unui spectacol – capătă sub amprenta marilor reformatori ai teatrului secolului 20, o nouă dimensiune: a experimentului în regim de laborator, atelier, studio. Lev Dodin, Tadeusz Kantor, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson, Lee Breuer, Thomas Ostermeier au încercat să resusciteze formele teatrale, pornind din interior, prin (re)vitalizarea spațiului și timpului repetițiilor. Uneori, spectacolul se naște în intimitatea restrânsă a unei comunități închise, într-un soi de enclavizare temporară. Alteori, în regim semideschis. În schimb, sub direcția lui Robert Lepage, spectacolele sunt mai degrabă repetiții publice care (re)definesc în teatru conceptul de *work in progress*. Spectacolele sale devin pretexte pentru experimentarea unor zone necunoscute, situate adesea „între”, la granița teatralului și a artelor vizuale. Acest fenomen pe care Michael Fried l-a numit „deteatralizare”, se referă la clivajele elementelor constitutive, și, în special, la lipsa (programatică) a oricărei coerențe logice între subiect, personaj, acțiune etc., proprie teatrului tradițional. Acest lanț secvențial al creației (*work in progress*) invocat de marii creatori de teatru se prefigurează ca o structură dinamică care produce forme și generează etape de lucru: pre-producție, producție, post-producție, la fel ca oricare alt proces de producție.

Într-un interviu realizat în timpul filmărilor la pelicula *Mulholland Drive*, regizorul american David Lynch, exponent al curentului neo-noir în cinematografie, vorbește despre procesul de creație ca un teritoriu al posibilului, al încercărilor și al travaliului creator, ce nu ține seama de durata. Lynch mărturisește faptul că nu știe care va fi finalul filmului decât atunci când ajunge acolo. Singura sa certitudine, e ca filmul va începe cu o plăcuță, luminată de farurile unei mașini, pe care pâlpâie intermitent, ca un Cod Morse, cuvântul *Mulholland Drive*, și că mai târziu vor exista mai multe povești care ar vrea să le



conecteze. Suma acestor mici povești constituie la sfârșit un nor narativ, un lanț de imagini. Acumularea acestor idei produce o structură mai mult sau mai puțin evidentă. Cinematografia Lynch, nu a fost decât o consecință firească a preocupărilor sale pentru artele vizuale¹, o reflectare personală a esteticii suprarealiste, ce îmbină abil grotescul cu sensibilitatea. Despre idei, Lynch mărturisește că trebuie să știi să le „ascuți”:

Dacă avem noroc, vom găsi idei de care să ne putem îndrăgosti. Marea bucurie e de a transforma aceste idei într-un mediu. În cazul acesta, într-un film. Și asta e o călătorie minunată [...] filmul este în multe privințe, asemeni muzicii. Muzica este o abstracție [...] e doar experiență, dar filmul (pe care oamenii încearcă să îl înțeleagă ușor) se bazează pe același element: experiența [...] dacă avem o problemă de înțelegere, intuiția ne salvează.
intervi, Lynch 2001

Trei ani mai târziu, într-o convorbire cu Fabienne Pascaud, întrebată fiind despre timpul necesar creației, Ariane Mnouchkine sublinează că „este nevoie de timp pentru ca adevărul, simplitatea să prindă carne. E nevoie de timp ca să părăsești ideile proaste [...] să faci să dispară zorzoanele proaste.” (Pascaud 2010, 123). Lynch folosește deseori aceiași actori în producțiile sale. Un exemplu în acest sens este actorul Jack Nance care apare în producțiile *Dune*, *Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Wild at Heart* și *Lost Highway*. Totodată, în multe din filmele lui, roluri mici sunt jucate de artiști, muzicieni, cu precădere, cu diferite grade de experiență în arta actoriei: Sting în *Dune*, Chris Isaak și David Bowie în *Fire Walk With Me*, Marilyn Manson în *Lost Highway* ș.a.m.d. Aceste strategii de adopție și de metisare sunt proprii spațiului de creației contemporan. În acest context, spectacolul nu mai este constituit dintr-un ansamblu articulat de imagini, ci așa cum remarca Debord, de un anume „raport social între persoane, raport mijlocit de imagini” (Debord 2001, 46).

În arta contemporană, cele mai multe colaborări dintre artiștii, – care aparțin diferitelor zone ale artei, dar care pentru o perioadă de timp, acționează împreună în cadrul unui proiect – sunt motivate și provocate de cercetarea și exploatarea creativă a diferențelor impuse de specificul fiecărei arte. Adeseori, practicile de colaborare sunt fundamentate și centrate pe experiment, pe plăcerea și nevoia de joc. Aceste jocuri sunt bazate pe o complicitate, pe sprijin reciproc, pe relații strâns întrețesute, pe transferuri de putere și de autoritate, în baza unor contracte „semnate în alb”, ce exprimă intențiile comune care animă timpul de creație, așa-numitul laborator de experimente.

Un exemplu în acest sens este colaborarea dintre Robert Rauschenberg, Merce Cunningham și John Cage. Pe *Tablourile albe* (*White Painting*, 1951) ale lui Rauschenberg,

¹ A fost fascinat de pictorul american Bushnell Keeler, despre care Lynch spunea că poate picta orice.



Cunningham, a fost proiectat un film, iar Cage a scris o compoziție, lucrarea lui tăcută despre acel eveniment. În 1961, compozitorul John Cage se referă la *White Paintings* ca fiind „aeroporturi pentru lumini, umbre și particule”. Bazându-se pe această cheie de lectură dată de Cage, Rauschenberg își va intitula lucrările, ceasuri, spunând că, dacă cineva era destul de sensibil la schimbările subtile de pe suprafețele lor, ar putea afla ora și vremea de afară.

Un alt artist contemporan căruia îi place să pună accent pe dialogul dintre arte și pe practicile comune de lucru este artistul Philippe Parreno, a cărui preocupări artistice se înscriu în zona artei conceptuale, a filmului, a video-art, *sound-design*-ului, sculpturii, *performance*-ului. Împreună cu omul de știință, inventatorul și artistul vizual, Jaron Lanier, Parreno, a realizat o expoziție-eveniment dedicată lui Rauschenberg. Un proiect complex care aducea împreună, în aceeași unitate conceptuală, lumi aparent incompatibile: realitatea virtuală și lumea cefalopodelor. Împreună cu arhitectul François Roche, Philippe construiește un sistem de comunicare post-simbolic care să extindă granițele formale ale dialogului, în care vehiculul mesajului nu e un cuvânt sau un text sau orice alt semn lingvistic, ci o clădire, un obiect. În locul folosirii cuvintelor, conversația se bazează pe imagini sau pe obiectul pe care aceasta îl reprezintă. În acest nou context comunicațional, putem face un exercițiu de imaginație, și să proiectăm mental, un spectacol în care actanții, în dispute serioase, dar fără să folosească nici un cuvânt, aruncă unul spre celălalt lucruri, obiecte, cărți, oale, animale etc., adică corespondența semantic denotativ, referențial material al cuvântului.

În 2012 la cerere curatorului Carlos Basualdo, artistul conceptual Philippe Parreno realizează *mise en scene* unui spectacol-expoziție intitulat *Dancing around the Bride* (*Dansând în jurul miresei*) unde Parreno, în rolul de *metteur-en-scène* (orchestrator), aduce în prim plan atmosfera anilor ‘50 din Statele Unite, când un grup de artiști contestatari – printre care se aflau Marcel Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Jasper Johns – își manifestau extrem de virulent, libertatea de gândire, apelând la ideile și formulele estetice radicale.

Carlos mi-a cerut să fac pe tema asta o *mise en scene* pentru un spectacol, așa că nu o să produc efectiv o lucrare, ci o să văd cum aș putea recrea senzația de viață cu toate aceste forme, care au fost produse timp de 20 de ani. O să lucrez cu Merce Cunningham și am să lucrez cu pianisti care cântă John Cage. O să lucrez cu lumini care se aprind și se sting și o să încerc să creez o sub-partitură a partiturii care a fost scrisă de această prietenie care a constituit un reper al artei, cel puțin după standardelor mele.

Obrist 2015, 418



În 2007, Parreno a regizat și a co-curatoriat împreună cu Hans Ulrich Obrist, o expoziție de grup, *Il Tempo del Postino (Postman Time)* pentru *Festivalul Internațional din Manchester*, care apoi a fost prezentat la *Art Basel*, 2009. Organizat la Teatrul din Basel această expoziție de grup concepută ca un spectacol, a redefinit modul în care mesajul artistic, produsul său, pot fi „livrate” publicului. Pusă în scenă în mod inedit, ajutat de arhitectura clasică a teatrului, spectacolul a transformat modul comun al expunerii artei vizuale, schimbând totodată formule de comunicare și de interacțiune a publicului cu arta.

Aceeași preocupare pentru publicul său o are și Marina Abramovic. Aceasta situează dialogul cu publicul, la baza discursului său performativ. În viziunea sa publicul este cel care desăvârșește lucrarea. Publicul e la fel de important ca mesajul și lucrarea, iar această poziție vine să (re)afirme concepția duchampiană, potrivit căreia „publicul face jumătate din lucrare.”

BIBLIOGRAFIE

- ARTAUD, Antonin, 1997. *Teatrul și dublul său*, [Trad. Voichița Sasu și Diana Tihuciu, Postfața și selecția textelor de Ion Vartic, Ediție îngrijită de Marian Papa-hagi]. Cluj-Napoca: Editura Echinox.
- BANU, George, 2015, *Japonia, imperiul teatrului. Note de spectator*, [Trad. din limba franceză de Dana Ionescu, cuvânt înainte de Constantin Chiriac, postfață de Jean- Jacques Tschudin]. București: Nemira Publishing House.
- BARTHES, Roland, 1964. *Essais critiques, Littérature et signification*. Paris: Éditions du Seuil;
- BAUDRILLARD, Jean. NOUVEL Jean, 2000. *Les objets singuliers: Architecture et philosophie*, [colecția Petite Bibliothèque des Idées]. Paris: Editions Calmann- Lévy.
- BOIANGIU, Magdalena, 1996. Încercarea patetică de a concura viața. *Teatrul azi*, tom 10-11-12, 1996, p. 34-35.
- BONDY, Luc, 2011. *Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu*, [Trad. Ileana Cantu-niari; colecția Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu], București: Humanitas.
- COMPAGNON, Antoine, 2008. *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, [Trad. Irina Mavrodin și Adina Dinițoiu]. București: Editura Art.
- DEBORD, Guy, 2011. *Societatea spectacolului*. [Trad. Cristina Săvoiu]. București: Editura Rao.
- DEBORD, Guy, 2001, *Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului*. București: Editura Est.
- DELEUZE, Gilles, 1995. *Diferență și repetiție*, [Trad. Toader Saulea]. București: Editura Babel;



- ISHIOKA, Eiko, 1983. *Eiko by Eiko: Eiko Ishioka : Japan's ultimate designer*. New York: Callaway.
- ISHIOKA, Eiko, SISCHY, Ingrid, 1984. An Interview with Eiko Ishioka, by Ingrid Sischy. *Artforum*. [Accesat la 2 decembrie 2017], disponibil la <https://www.artforum.com/print/198403/an-interview-with-eiko-ishioka-by-ingrid-sischy-35403>.
- LYNCH, David, *Lynch David talks about Mulholland Drive*, 2001 [DVD Edition in Japan], [Accesat la 2 decembrie 2017], disponibil la <https://www.youtube.com/watch?v=gf1sfVpw9OY>
- OBRIST, Hans Ulrich, 2015. *Lives of the Artists, Lives of the Architects*. London: Penguin Books Limited.
- PASCAUD, Fabienne, 2010. *Ariane Mnouchkine, Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud*. [Trad. Daria Dimiu]. București: Fundația Culturală "Camil Petrescu", Teatrul Azi;
- SISCHY, Ingrid, 1984. An Interview with Eiko Ishioka în *Artforum*, vol. 22, no.7. New York: Artforum International Magazine.
- LYNCH, David, *Lynch David talks about Mulholland Drive*, 2001 [DVD Edition in Japan], [Accesat la 2 decembrie 2017], disponibil la <https://www.youtube.com/watch?v=gf1sfVpw9OY>