

Rezumat

Teza de doctorat intitulată *Spectacol experimental în spații neconvenționale* reprezintă rodul mai multor ani de studiu pentru a defini conceptul de spectacol contemporan, în context național și internațional. În lucrarea de față ne-am propus, pe de o parte, să identificăm principalele forme din evoluția tehnologiei utilizată în artele spectacolului, abordată din perspectivă istorică, iar pe de altă parte, să creem un eveniment complex, sub forma unei instalații-spectacol dedicată simbolismului *Cercului vieții și al morții* care să determine emoții și reflecții adânci în conștiința participanților, contribuind astfel, la stergerea graniței dintre performer, decor-instalație și spectator.

Ținând cont de elementele specifice spectacolului modern și de relațiile care se stabilesc între performerii profesioniști și public, între emițători și receptori, am cercetat metodele și tehnologia specifice ambientului neconvențional, pentru a realiza o atmosferă propice comunicării și comuniunii dintre performer și public și, în anumite circumstanțe, capabilă să permită chiar interacțiunea fizică cu spectatorul. În dorința de a obține o *instalație-decor* care să trezească interesul publicului, antrenându-l să participe direct la acțiune, ne propunem ca proiectul nostru să fie un manifest artistic cu mesaj ușor de descifrat care să se înscrie pe linia conceptelor lansate de cei mai importanți reprezentanți ai creației scenice. Apelând la tehnologia și la metodele scenografiei moderne care se desfășoară în spațiile neconvenționale, experimentul artistic propus va stimula memoria afectivă și cognitivă a participanților, oferindu-le prilejul regăsirii și redefinirii propriei identități.

O altă motivație a opțiunii pentru această temă se datorează particularităților socio-culturale și artistice ale epocii actuale, caracterizată de explozia informațională fără precedent și de facilitățile diseminării acestor informații, oriunde pe glob prin diverse rețele de socializare, fapt ce a determinat internaționalizarea comunicării, dincolo de frontiere. În acest context, limbajul verbal și-a diminuat treptat sfera de acțiune în avantajul limbajului non-verbal care utilizează imagini și simboluri universale. Adaptându-și mijloacele de expresie la specificul vieții moderne artele spectacolului cunosc în prezent noi forme de manifestare, bazate pe tehnologiile de ultimă generație. Prin simultaneitatea și sincretismul limbajelor de tip verbal și non-verbal, mesajul

actului artistic ajunge mult mai ușor la sufletul și mintea spectatorului, iar șansa de a fi el însuși unul dintre actanți, îi trezesc sentimente puternice. Din această perspectivă, constatăm că, dacă în mod firesc publicul empatizează cu personajele de pe scenă în cazul spectacolelor convenționale, el este mult mai implicat în cadrul spectacolelor experimentale, unde este invitat să participe nemijlocit.

Performance, alături de *real time action*, *time based action*, *happening* fac parte din artele acțiunii și au un caracter interdisciplinar. Spectacolul conceput din această perspectivă poate avea un scenariu sau nu, poate fi spontan sau atent planificat, cu sau fără participarea publicului. Acest tip de spectacol se poate întâmpla oriunde, pe stradă, într-o sală de expoziție sau în orice cadru amenajat de scenograf și pentru orice perioadă de timp. Acțiunile unui individ sau ale unui grup, desfășurate într-un anumit loc și pentru o perioadă tererminata, constituie jocul.

În prima parte a lucrării, pentru fundamentarea teoretică a temei, am realizat o scurtă trecere în revistă, în mod cronologic, a celor mai importante momente din evoluția spectacolului de teatru, din antichitate până în prezent. În cele 12 capitole, fiecare cu mai multe subpuncte, am prezentat cristalizarea ideii de spectacol, de la primele reprezentări și până la manifestările contemporane. Progresul tehnologic și nenumăratele invenții ale secolului al XX-lea în domeniul opticii, al fotografiei și al filmului, care au determinat adevărate revoluții și în domeniul artelor, inclusiv ale spectacolului, au fost, de asemenea analizate.

De la finele secolului al XX-lea cei doi parametri fundametalii ai existenței, *timpul și spațiul*, nu mai reprezintă bariere în calea comunicării interumane și pot fi folosiți pentru crearea celei de a treia dimensiuni *spațiul virtual*. Holograma 3D cât și toate tehnicile de proiecție în spațiul virtual satisfac nevoia omului de a învinge timpul și spațiul, de a depăși *cercul vieții și al morții* pentru a păși în eternitate. Tehnologia a oferit întotdeauna repere esențiale pentru realizarea actului artistic. Fiecare mijloc de exprimare vizuală a cunoscut forme specifice de evoluție. Decorul, costumele, eclerajul, efectele speciale și diferitele sisteme și mecanisme s-au îmbogățit și diversificat permanent, în concordanță cu descoperirile științifice ale diverselor perioade, servind, nu numai unui scop estetic, ci și comunicării non-verbale, necesare transpunerii spectatorului în universul sugerat de dramaturg și creat de regizor. Fiecare perioadă istorică a avut genul ei de spectacol, caracterizat de o viziune mai apropiată sau mai îndepărtată de realitate. De asemenea, interpretarea regizorală a făcut posibil ca același text dramatic să poată fi pus în scenă, în maniere

extrem de diferite, în epoci diferite. Indiferent ce cheia în care este realizat spectacolul, întotdeauna publicul acceptă convenția.

Capitolul II, *Arta în vremuri imemorabile* aduce în atenție formele de artă preistorică cu statutul mitico-magic, ca punct de legătură dintre om și universul înconjurător și ca instrument de comunicare cu forțele dezlantuite ale naturii. Conform gândirii mitico-magice, reprezentările plastice și ritualurile prin care se inițiază dialogul cu spiritele sunt mijloace de expresie vizuală, capabile să ofere omului preistoric speranța că, astfel, poate supune voinței sale realitatea tangibilă și intangibilă.

Repetarea ciclică a ritualurilor a creat în comunitățile preistorice și apoi în civilizațiile arhaice (egipteană și asiro-babiloniană), ceremonii complexe, cu mare putere de seducție și convingere, prin reunirea sincretică a diverselor modalități de exprimare artistică: gestică, mimică, muzică, dans, formule verbalizate, costumații, obiecte cu valoare simbolică.

În toate arealele geografice și în toate tipurile de manifestare cultică, la originea spectacolului se află același proces de trecere de la cult la ritual și de la ritual la spectacol.

Alături de reprezentările plastice, un alt mod de exprimare artistică prezent în ritualurile mitico-magice ale omului primitiv este *dansul*. Fiind precursorul și punctul de emergență al artelor spectacolului, dansul este totodată una dintre cele mai vechi manifestări de relaționare a omului cu omul, a omului cu zeitățile, a omului cu natura. Dansul este cel mai ușor de corelat cu elementele de limbaj plastic, în constituirea unui spectacol vizual dinamic. El oferă mișcarea pură, realizând cinetismul ideal al imaginii. Este greu de precizat momentul exact al apariției sale între activitățile rituale. Caracterul efemer al dansului nu a lăsat prea multe dovezi materiale ale practicării sale. Există totuși câteva reprezentări ale dansului în picturi rupestre de acum 9000 de ani în India, la situl arheologic din Bhimbetka, unde anumite gravuri prezintă dansuri de grup: mai multe siluete ținându-se de mâini, formează un lanț precum dansul horei.

Dansul ritualic a încurajat și a dezvoltat tot mai mult legătura dintre om și divinitate creînd noi credințe și odată cu ele noi forme spectaculare. Astfel s-a dezvoltat și a apărut, presupunem noi, una din cele mai vechi forme de spectacol *magia*. Încă de la începuturi aceasta s-a folosit de tehnologie și a împins evoluția masinării către noi și noi invenții, prin care iluzia devenea cât mai credibilă.

Primele forme de evoluție a bazei tehnologice în artele spectacolului se datorează egiptenilor și babilonienilor care au descoperit modalități de explorare artistică a luminii și

umbrei, în urmă cu 5000 de ani. Cercetările lor au dus la Preocupările lor stau la apariției primelor lentile. Acest progres tehnologic este însoțit de teorii despre lumină și percepția vizuală ulterior aprofundate în Grecia Antică și în India. Optica a progresat odată cu dezvoltarea opticii geometrice, în perioada greco-romană, iar cunoștințele din optică au fost reformulate în Renașterea Islamică, prin apariția fizicii optice și a opticii fiziologice.

În perioada *Antichității grecești* se poate vorbi deja despre *proto-teatru*. La începuturile sale spectacolele se jucau în stradă, direct pe pământ sau pe treptele edificiilor, publicul alegându-și singuri locurile de vizionare, fie îngrămădiți cât mai în față, fie cocoțați la înălțime pentru un cât mai bun punct de observare și empatizare cu eroii spectacolelor.

Teatrul grecesc avea grandoare și monumentalitate. Spectacolele Dionisiace organizate la Atena au dus la dezvoltarea scenotehnicii. La realizarea spectacolului se foloseau tot felul de mașinării: trape, platforme pe roțile (*ekiklema*) pârghii, cu ajutorul cărora se ridicau sau coborau anumite dispozitive. Un alt mijloc tehnic folosit în spectacolul antic grec era *deus ex machina* (Dumnezeul din mașinărie). Actorii care jucau rolul zeilor, surprindeau spectatorii prin apariția lor neașteptată în scena fapt ce se petrecea prin coborârea lor cu ajutorul unor mașinării asemănătoare macaralelor.

Începând din secolul al IX-lea, în perioada *Evului Mediu*, transpunerea sub formă de dialog a textelor din Vechiul și Noul Testament și intercalarea acestora în timpul slujbei religioase, a dat nașterea *dramei liturgice*. Peste trei secole, când aceste reprezentații au început să iasă din biserică, *drama liturgică* s-a apropiat mai mult de spectacolul laic, iar limba latină clasică a fost treptat înlocuită cu limbile naționale, vulgare.

La sfârșitul secolului al XIV-lea, au apărut *misterele*, nesemnate de vreun autor, cu subiecte tot din Vechiul și Noul Testament, cărora li se adăugau, pentru amuzament, unele elemente comice. *Misterele* au existat în toată Europa, dar Anglia a fost țara unde acest gen de spectacol s-a dezvoltat cel mai bine. Sensul acestor *mistere* era etic și educativ, iar biserica încuraja aceste acțiuni. Spectacolele se jucau mai ales cu prilejul sărbătorilor pascale și aveau loc, de obicei, în cartierele unde se aflau bresle meșteșugărești. Reprezentațiile aveau loc în piața publică. Pentru ca toți spectatorii să aibă vizibilitate cât mai bună, performerii amatori jucau urcați pe niște care mobile, trase de protagoniști, utilizând un decor unic luminat de focuri și făclii.

Din a doua jumătate a secolului al XV-lea, datează schițele unei *estrade cu decor montat*, așezată în mijlocul unei piețe. O stampă semnată Jean Fouquet din 1461 redă o asemenea scenă

din pământ bătătorit cu o înălțime de aproximată la 60 - 80 cm, împrejmuită cu nuiele și cu o suprafață de 20-30 metri. Pe această scenă, obligatoriu trebuia să existe *Paradisul* (o construcție ca un chioșc unde cântau îngerii), iar în partea opusă, *Infernul* (populat de diavoli, purtând costume rosii, croite starns pe corp). Aceste spectacole asociau elementele realiste cu cele simbolice. În Germania se utilizau mai multe astfel de estrade, unde se juca simultan și fiecare spectator alegea scena pe care vroia să o urmărească. **Scena medievală**, cu decorul în care se desfășurau aceste reprezentații, avea o schemă fixă: o construcție din lemn etajată, unde erau compartimentate nișe. În fiecare dintre ele se desfășura o acțiune în logica poveștii, dând fluentă narativă și un anume ritm spectacolului.

Tot din perioada medievală datează manifestările laice numite *momeries* în Franța, *masacarade* în Italia, *mummenschanz* în Germania. O altă manifestare cu caracter spectacular era *Dansul macabru* sau *Dansul morții* în care se prindeau, alături de reprezentarea Morții, reprezentanți din toate categoriile sociale pentru a dansa în jurul mormintelor, simbolizând egalitatea oamenilor în fața morții.. Cea mai veche reprezentare a unui Dans macabru este sculptura murală din Cimitirul Sfinților Inocenți din Paris, datând din 1424 (care din pacate astazi nu mai exista).

Renașterea, o perioadă de mare efervescență creatoare aduce în arta spectacolului nenumărate inovații la nivelul scenotehnicii și a edificiului în care se realiza spectacolul. Arhitecți și pictori de renume se implică în realizarea teatrelor și a decorurilor. Andrea Palladio începe în anul 1580 construcția primului teatru renascentist, *Teatro Olimpico* la Vincenza, pe care îl va termina elevul său, arhitectul Vincenzo Scamozzi. Teatrul se inaugurează în anul 1585. **Scena italiană** a dat posibilitatea scenografilor renascentisti să-și expună noile idei prin afirmarea unui nou tip de decor, cel în perspectivă, creator de iluzie.

Odată cu apariția teatrelor închise în Italia secolelor XV-XVI, cu montarea decorului pictat, scenotehnica nu putea să treacă peste un element extrem de important în realizarea spectacolului, *lumina*. Arhitecții și pictorii preocupați de scenotehnică au inventat diverse mașinării de iluminat. Un pioner al scenotehnicii, a fost arhitectul Nicolo Sabbattini. El s-a preocupat de decorurile teatrale din Pesaro, Modena și Ravenna și a redactat tratatul *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri* (1638), unde explică cum se poate transforma realitatea în iluzie, cu ajutorul unor mașinării sofisticate pentru acea vreme. Tot el a pus bazele reflectorului *spotlight* cu care se luminează, detalii sau doar părți ale scenei, *aripilor de înger* care ajutau la

schimbarea rapidă a decorurilor. În lucrările sale se vorbește și despre *ochiul prințului*, locul din sală cu cea mai bună perspectivă.

Umanismului italian i-se datorează apariția unei noi estetici teatrale care impune o nouă formă de spectacol: teatrul liric în care actorul să știe nu doar să rostească versurile, ci să și cânte, să și danseze. Primul teatru de operă este construit la Veneția în 1637.

În Anglia teatrul renescentist are o dezvoltare cu totul aparte. **Scena de tip elisabethan** determină o nouă condiție a *artei actorului*, care este considerat creatorul autentic al spectacolului. La început, reprezentațiile aveau loc în grădinile hanurilor, apoi în spații cu pereți circulari, după modelul amfiteatrelor din antichitate. Teatrele publice erau fără acoperiș, fata de cele private care aveau acoperiș. Teatrul elisabetan are formă circulară sau octogonală iar **scena pinten** este deschisă pe trei laturi. În 1599 *The Globe Theatre* da prima reprezentare cu spectacolul *Iulius Cesar*.

În Spania reprezentațiile teatrale se desfășurau în clădiri de lemn, numite *corrale*, cu decoruri simple și colorate. Deși Catolicismul a păstrat dramele liturgice la mare preț, regele Filip al IV-lea a sprijinit arta teatrală, fapt care a dus și la reprezentații în spații neconvenționale: în palate, în aer liber. Spațiul scenic era construit de arhitecți și pictori invitați din Italia, deveniți cunoscuți în întreaga Europă pentru inventivitatea lor.

Barocul a pătruns în teatru prin intermediul pictorilor și arhitecților. Viziunea asupra reprezentației teatrale și a spațiului se modifică în sensul particularităților specifice stilului: opulență, dinamism. Artiștii crează decoruri și mașinării într-un nou limbaj plastic. Decorurile sunt mai încărcate cu elementele decorative folosindu-se clarobscurul, schimbarea proporțiilor. Toate aceste elemente conferă esteticii baroce o dinamică aparte, creatoare de tensiuni. Dintre cei mai cunoscuți scenografi-arhitecți îi menționăm Bernardo Buontalenti (1531-1608), pe Giuseppe Galli Bibiena (1696–1756) și pe Alfonso Parigi (1606–1656)

Iluminismul recunoscut pentru rațiune și originalitate impune în teatru un nou tip de spectacol în care accentul se pune nu pe text, ci pe iluzia ce trebuie creată pentru propagarea ideilor. Distanța scenă-sală se accentuează fizic, dar se unifică psihic; sculpturalitatea clasicistă este înlocuită cu picturalitatea iluministă. **În rococo** iluziile scenice au la bază mecanisme simple folosite și în alte domenii de activitate, iar mașinăriile complexe sunt alcătuite din mai multe mecanisme simple, precum roata, scripetele sau lenitla.

Dintre invențiile scenotehnicii, menționăm la sfârșitul anilor 1650, apariția *lanternei magice* supranumită de preotul german Athanasius Kircher *lanterna de frică*. Cu ajutorul acesteia se proiectau imagini înfricoșătoare care creau iluzia unor apariții neobișnuite, bizare. La început, *lanterna magică* era folosită de către magicieni, iluzioniști și vrăjitori. Aceștia modificau percepția vizuală a spectatorilor prin proiecții cu imagini, desene, picturi cu personaje și obiecte, cu scene și diverse întâmplări neobișnuite, pe care le făceau să dispară și să apară la loc; transformau spațiul și decorul, trecând de la un cadru la altul, animând obiecte fără viață și chiar creau iluzia că pot învia morții.

Romantismul aduce în lumea teatrului plăcerea pentru detaliul istoric, social și politic obținut prin documentări minuțioase sau reconstituiri ale momentului evocat. O atenție deosebită se acordă condițiilor de desfășurare ale spectacolului, accentul fiind pus pe acustică și vizibilitate. Renumiți pictori ai epocii, precum E. Delacroix sunt invitați să facă decoruri și costume la spectacole. Din punct de vedere tehnic s-au folosit proiectoare, s-a recurs la efecte realiste (ploaie, flăcări, fum) s-a construit din pânză o cicloramă.

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, arta teatrală își caută noi modalități de expresie artistică – la nivelul jocului actorilor, decorului, tehnicii, eclerajului - eliberându-se de vechile formule artistice realist-naturaliste și ilustrative.

Secolul al XX-lea aduce cu sine o perioadă de mari transformări în artele vizuale. Pictura, sculptura, grafica și artele spectacolului își schimbă radical mijloacele de expresie, accentul punându-se pe efectul vizual. Narativul, figurativul și textul cad pe un plan secundar. În teatru spațiul de joc convențional, sala de spectacol, este concurată de spațiile neconvenționale. Are loc o adevărată revoltă împotriva *cutiei magice* (scena), specifică teatrului iluzionist. În general, toate artele, inclusiv cea teatrală, trec prin valurile schimbărilor generate de noile curente și orientări ideologice. Este perioada „ismelor”: realism, naturalism, simbolism, futurism, constructivism, expresionism, cubism, avangardism, suprarealism etc. Începutul secolului al XX-lea propulsează în teatru marii creatori de opinie, deschizători ai unor noi orizonturi în arta spectacolului. **Meyerhold** spunea că teatrul trebuie să devină artă prin imagine. El a declanșat un adevărat proces de reateatralizare a spectacolului prin revenirea la sursele inițiale, a militat pentru scoaterea teatrului de sub tutela literaturii și a găsit un nou limbaj teatral în cuvântul „joc”. Simbolurile noii teatralități au fost găsite în teatrul popular oriental, care plasează actorul în centru atenției, și în teatrul de bălci – ca formă a unui limbaj pur. Dacă primele încercări de scenotehnică constructivistă

avuseseră loc în 1914, noua sa gândire regizorală și scenografică a început să fie vizibilă după revoluția din octombrie 1917.

Pictorii și arhitecții scenografi, de orientare cubistă, încântați de noile deschideri artistice, au adăugat spectacolului, cu multă ingeniozitate, elemente de sticlă și metal, transformându-le în structuri asemănătoare mașinărilor. Printre primii scenografi constructiviști ai perioadei post-revoluționare ruse au fost Ignati Nivinski, Georgij Jakulov și Lyubov Popova .

Pe fondul acestor schimbări, în cel de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea, se naște o nouă estetică teatrală. Teoreticieni, regizori, dramaturgi au încercat să găsească un nou limbaj sceneic. S-au produs schimbări la nivel de concepție regizorală, de joc al actorilor și de scenografie. **Expresionismul**, după ce a distrus, mai întâi, elementele teatrului naturalist, impune alte valori spectacolului teatral. În viziune expresionistă, decorul joacă un rol esențial, el nu mai are nimic obiectiv, este doar expresia unei stări interioare a personajului, care trebuie să-l marcheze pe spectator. Pe scenă erau sugerate viziuni și nu întâmplări reale; orice imagine exterioară trebuia să fie expresia unei interpretări interioare. Spectacolul expresionist scotea obiectul din lumea reală și-l deforma, pentru a reflecta starea interioară. După decorul pictat, spațiul de joc a fost supus unor permanente încercări de modificare a scenotehnicii, în perfect acord cu evoluția curentelor din arta plastică și teatrală.

Cubismul și Futurismul își lasă și ele amprenta stilistică asupra scenografiei spectacolului teatral.

O contribuție teoretică extrem de importantă pentru evoluția spectacolului o va determina apariția conceptului de *proxemică*, elaborat de antropologul american Edward Twitchell Hall. Proxemica teatrală joacă un rol hotărâtor în orice fel de manifestare artistică în care se dorește empatizarea spectatorilor cu acțiunea propusă deoarece acest *sistem proxemic* sălășluiește în fiecare dintre noi. Suntem stăpâni nu doar pe spațiul propriului corp, ci mai mult de atât, simțim în funcție de distanțele față de o situație. În spectacole, de cele mai multe ori, spațiul dintre public și actul artistic este mult prea mare pentru a putea vedea și înțelege imaginea completă cu toate detaliile, cu atât mai puțin pentru a putea crea o empatie intenționată între receptori și emițători. Expresia *cel de al 4-lea zid*, folosită frecvent în lumea spectacolului și a filmului pentru a desemna *convenția peretelui invizibil* dintre actori și spectatori, va deveni unul dintre centrele de interes ale teatrului modern. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea în modernism și postmodernism, ruperea acestui al 4-lea zid, în producțiile de teatru sau film, este un deziderat care va antrena nenumărate experimente.

Un capitol special în teză este dedicat *evoluției teatrului și scenografiei din România*. Primele clădiri destinate teatrului au fost construite după modelul Burgtheater-ului vienez, la jumătatea secolului al XIX-lea, la o scară mai mică (Teatrul din Oravița, Teatrul de la Iași și Cernăuți – arhitecți Helmer și Fellner, Teatrul Național din București, pe Calea Victoriei – arhitect Heft). Construite în stil baroc sau rococo, acestea au fost utilizate cu mașinării și decoruri pictate (fundaluri, culise) făcute în serie, de obicei la ateliere vieneze sau berlineze.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, când regia teatrală începe să se afirme, decorurile se concept conform exigențelor de transpunere scenică. Aceste decoruri pictate pe pânză redau cu exactitate indicațiile dramaturgului (peisaje, catedrale, palate, interioare, mare, cer, paradisul, infernul). Leon Popescu, proprietarul Teatrului Liric, dotează scena cu o serie de mașinării moderne achiziționate din străinătate, printre care și o scenă turnantă.

După primul război mondial scenografia românească începe să prindă conturul unei arte adevărate. Mai multe teatre particulare se utilizează din punct de vedere scenotehnic. Anii '20-'30 înseamnă pentru teatrul românesc perioada de reteatralizare a teatrului. Câțiva regizori impun, prin viziunea lor, un nou limbaj scenic, la nivel de joc al actorilor și mai ales la nivel scenografic.

După instalarea comunismului arta românească suportă o serie de constrângeri ideologice, stând sub semnul realismului socialist. Din 1955 artiștii sunt preocupați de aducerea spectacolului spre o nouă estetică. Liviu Ciulei, publică în 1956 articolul-manifest *Teatralizarea picturii de teatru*, susținând că decorurile nu trebuie să fie estetice, ci trebuie să aibă funcție dramatică. Astăzi scenografii noștri pun accentul pe magia vizualului. Construcțiile și tehnica de scenă, light-design-ul, proiecțiile cinematografice sunt elemente la care scenografii contemporani recurg tot mai des. Există însă în România și o categorie de scenografi care și-au început activitatea în anii '80 - Dragoș Buhagiar, Puiu Antemir, Maria Miu și alții - care astăzi realizează scenografii nu doar vizuale, ci și pline de teatralitate.

Filmul și televiziunea, ca forme de artă ale spectacolului, stau sub semnul acelorași rigori și precepte estetice ca și teatrul. Producțiile cinematografice s-au dezvoltat cu repeziciune, tehnologia în plin avânt le-a oferit facilitățile pe care teatrul nu le-a avut. Diversificarea mijloacelor de expresie urmărite de numeroasele mișcări și curente din cinematografia franceză, japoneză, rusă, americană etc. au contribuit la schimbările de viziune artistică care au survenit în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Tehnologia digitală este noua forță dezvoltată pe parcursul anilor

1990 și în anii 2000. Proiecția digitală 3D a înlocuit în mare parte sistemele de filmare clasice și a devenit populară de la începutul anilor 2010.

Contemporaneitatea este timpul unei adevărate explozii tehnologice. Astăzi reproducerea imaginilor pe diferite suprafețe folosește atât principiul camerei obscure cât și al lanternei magice. Întrebuințând un program de software precum 3D Movie Maker, Cinema 4D, DAZ Studio, ș.a.m.d și folosind ca suport de redare, proiectoare de înaltă fidelitate, putem realiza iluzii și numeroase efecte și ne putem juca cu percepției realității. În acest fel fantaticul și irealul devin realitate, iar imaginea virtuală prinde viață. Cu ajutorul animației pe calculator, spectatorului i se oferă iluzia că interacționează cu lumea virtuală, se luptă cu personaje fabuloase (avatare realizate digital).

În acest context, teatrul a păstrat anumite atribute unice precum spontaneitatea, unicitatea actului creator, faptul că se întâmplă acum, că e real și în fața spectatorilor. Pe scenă uneori actorii pot interacționa cu spectatorii, în timp ce filmul este limitat din acest punct de vedere.

Pe de altă parte, astăzi, într-o sală de teatru putem strânge forțele naturii, putem aduce oceane, mări, animale, sute de mii de soldați putem crea o armată întreagă alcătuită numai din aceeași persoană multiplicată, personajele pot să zboare, se pot transforma în altceva sau se pot redimensiona. Regizorul poate pune în scenă visele și halucinațiile personajelor, într-o forma virtuală prin holograma 3D. Actorul se poate dedubla și desfășura acțiuni diferite în același moment real.

Instalația, performingul și spectacolul sunt formele cele mai des folosite în artele spectacolului contemporan, performate în spații neconvenționale. Pentru a crea spectacolul, instalația se asociază cu performanța, deschizând posibilități infinite de asociere de medii și discipline care pot colabora la realizarea actului artistic. Literatura, poezia, dramaturgia, dansul, pantomima, muzica, pictura, sculptura, moda, filmul, video, animația, magia, fotografia sunt domenii care pot fi explorate pentru realizarea unui astfel de proiect artistic. În secolul XXI *arta performativă* șterge granițele dintre arte, orientându-se spre actul artistic plenar care reunește într-un tot expresiv, fascinant și original discursul despre multiculturalitate. Receptarea unui asemenea act artistic de către public este totdeauna diferită, în funcție de locul de unde este privită acțiunea/spectacolul performativ, de starea de spirit, disponibilitatea, imaginația, nivelul cultural, vârsta și experiența fiecăruia. Tehnologia proiecțiilor 3D a modificat percepția privitorului asupra realului. Această evoluție a tehnologiei trimite spectacolul și spectatori spre o nouă experiență.

Cea de a doua parte a lucrării este dedicată proiectului personal, o cercetare experimentală care a dus la o instalație-spectacol pe tema Cercul vieții și al morții – The circle dance of life & death. Obținerea pentru această temă este motivată de bogatul simbolism mitico-magic al riturilor de trecere românești și universale, și de ciclicitatea lor. În dialogul cu nevăzutul, omul dobândește exercițiu spiritual în actul de cunoaștere al universului, fundamentându-și prin mit explicarea fenomenelor din lumea înconjurătoare. Ca structură cognitivă perfect șlefuită prin experiența generațiilor, mitul ca și arhetipul au servit omenirii ca reper cultural-identitar. Dincolo de particularitățile geografice, mitul și arhetipul au componente de universalitate – se regăsesc în toate civilizațiile – dar se concretizează prin elemente specifice doar anumitor areale. În timp, miturile adaugă noi valori, completându-și mesajul. Din acest punct de vedere, mitul te menține într-un permanent dialog cu semenii, iar prin practicarea ritualurilor se perpetuează relațiile de comuniune interumană și armonie cu universul.

Ca expresie vizuală succesiunea vieții și a morții, a timpului calendaristic, creează în spațiu o reprezentare de tip circular; cercul, ca expresie a perfecțiunii universale. În viziunea mea amprenta circulară se va proiecta în spațiu ca un cilindru pe care se vor derula cinetic secvențe cu valoare simbolică din evoluția existenței umane.

Mesajul acestui concept artistic exprimat prin simbolurile specifice universului mitico-magic al riturilor românești de trecere are ca scop dinamizarea emoțional-cognitivă a spectatorului și stimularea memoriei sale prin apelul la simboluri care evocă rolul Ființei în Univers. Din punct de vedere al spectacolului teatral instalația *Cercul vieții și al morții* se dorește a fi un dialog interactiv între actanți și receptori, desfășurat într-un spațiu neconvențional, conceput din perspectiva scenografiei teatrului modern, în care mișcarea și lumina conlucrează la transmiterea de emoții și stări de spirit, în funcție de ritualul vizualizat, nuntă sau înmormântare. Suplimentar, ca suport vizual generator de spectacol, voi introduce în spațiu și câte un element emblematic din recuzita ritului reprezentat (brad de nuntă, găleată împodobită, măști funerare, pomul mortului)

Apelând la limbajul gestual exprimat prin ciclicitatea dinamică a dansului ritual, voi ilustra funcțiile sale mitico-magice, pentru a dezvălui partea misterioasă, nevăzută, a existenței umane, împreună cu bogata simbolistică ce s-a cristalizat în spiritualitatea românească.

Primele forme ale dansului, cu siguranță, nu conțineau mișcări elaborate, standardizate, dansul fiind un mijloc de comunicare primordială pură, neînhibată și spontană cu rol eliberator al energiilor. *Dansul în cerc* sau *dansul magic* cum mai este cunoscut la numeroase popoare, *hora*

românească, probabil este cea mai veche formă de dans cu virtuți fascinatorii, implicit spectaculare. Practicat în ocazii speciale, ritualice și sociale, pentru a întări și apropia comunitatea, pentru a încuraja relaționarea, ca metodă cathartică introspectivă, dar și de înălțare spirituală, dansul are și funcție de meditație cinetică. El este prezent cu asemenea rosturi în multe culturi și civilizații: arabești (Liban și Irak), evreiești, asiriene, kurde, turcești, armeniești, albaneze, croate, bulgare, grecești, bretone, catalane, irlandeze, peruviene, tibetane, amerindiene etc, precum și în cea românească.

Dansul este o meditație, un ritual al vieții dar, în același timp este și o metodă de terapie, de vindecare. Folosirea dansului în stări de transă, hipnotice, în ritualurile de vindecare este o altă componentă importantă în dezvoltarea socială timpurie a dansului, așa cum observăm și astăzi în multe culturi care conservă încă componenta ritualică a dansului (comunitățile din Australia, Africa, Polinezia, până în bazinul Amazonului).

În vederea desființării *celui de al patrulea zid*, peretele invizibil dintre actori și spectatori, proiectul vizează interdependența mijloacelor de expresie non-verbale, specifice scenografiei moderne: mișcare, gest, imagine, sunet, culoare, atitudine. Implicarea spectatorului în spectacol își propune depășirea confortului și inerției acestuia, deoarece, în epoca actuală, statutul spectatorului ca beneficiar al actului artistic, a devenit mult mai complex decât în celelalte perioade istorice. Pentru a lectura corect informația vizuală este important ca ceea ce el vede cu ochiul fiziologic să nu fie o simplă înregistrare a realității, precum obiectivul camerei foto-video, ci să fie o privire cu *ochiul minții*, adică o percepție cognitivă.

Ținând seama de aceste coordonate ale spectacolului și spectatorului, spațiul unde se va desfășura proiectul-instalație este conceput din perspectiva experienței regizorilor, coregrafilor și scenografilor secolului al XX-lea; A. Artaud, Alwin Nickolais, Bob Willson. Instalația-spectacol va fi amplasată într-un paralelipiped cu baza pătrată, construit dintr-o structură metalică din țevi de aluminiu de 5 cm/ 0,2 cm. Pereții construcției sunt alcătuiți din plăci de Plexiglas, care vor funcționa ca perdele oferind posibilitatea spectatorilor de a intra și ieși direct, prin orice perete și în orice direcție. Spațiul nostru funcționează ca o scenă de tip arenă, publicul fiind poziționați în jurul spațiului de acțiune.

Pe podea, în centrul camerei se află un cilindru rotitor, asemenea roților de rugăciune budiste care au rolul de a modifica energia spațiului pentru a deveni mai prietenos, investit cu energie vindecătoare și motivațională (precum se realizează și în tehnicile *feng shui-ului*). Coloana

de susținere a cilindrului este considerată de tibetani drept copacul vieții, iar pe suprafața cilindrului sunt scrise sau gravate mantră și rugăciuni. La români, cilindrul este asimilat cercului iar acesta horei, ca dans în mijlocul căruia se poziționează ființa care trebuie protejată prin comunicarea energetică dintre cer și pământ; centrul este *axis mundi*.

Cercul vieții și al morții- The circle dance of life & death se dorește a fi o *pedală a memoriei* care prin folosirea mijloacelor scenografiei contemporane se raportează la interacțiunea stimulilor vizuali și auditivi care acționează asupra gândirii actanților și publicului, creându-le asocieri de idei și sentimente care îi conduce spre inserarea propriei experiențe în actul artistic receptat. Scopul experimentului nostru scenografic este de a pune în valoare emoția, statuând-o ca valoare estetică imuabilă.

Cuvinte cheie: *3D, al patrulea zid, cercul vieții și al morții, convenție, dans, experiment, film, instalație, hologramă, hora, scenografie, scenotehincă, spectacol, teatru, video-proiecție.*

CUPRINS

Partea I

1. Argument
2. Artă în vremuri imemorabile
 - 2.1 Nașterea spectacolului /Dansul
 - 2.2 Primele forme de evoluție a bazei tehnologice a artelor spectacolului /Tehnologie optică
3. Antichitatea
 - 3.1 Proto-teatrul
4. Evul Mediu
 - 4.1 Începuturile balurilor mascate – formă a proto-happening-ului
5. Renașterea
 - 5.1 Optica
 - 5.2 Teatrul
6. Baroc și Clasicism

7. Iluminism și Rococo
 - 7.1 Teatrul
 - 7.2 Magie, iluzie și animație
8. Romantism
 - 8.1 Teatrul
 - 8.2 Apariția camerei de filmat
9. Secolul XX
 - 9.1 Revoluția industrială/revoluția cultural-artistică
10. Scenografia românească
 - 10.1 Eclerajul
11. Filmul
12. Contemporaneitate
 - 12.1 Explozia tehnologică
 - 12.2 Instalație, performing și spectacol

Partea a II-a

Cercul vieții și al morții –instalație spectacol, proiect personal

1. Semnificația mitico-magică a riturilor de trecere
 - 1.1. Dansul ritual și funcțiile sale
 - 1.2. Hora – dansul sacru al riturilor românești de trecere: pubertate, nuntă, moarte.
 - 1.3. Dansurile funebre
 - 1.4. Simbolismul Oglinzii
2. Cercul vieții și al morții –instalație spectacol

