

Universitatea Națională de Arte București

Domeniul fundamental: Arte

Domeniul de doctorat: Arte Vizuale

# TIPURI DE PREZENȚĂ ÎN ARTELE PERFORMATIVE

Coordonator științific:

prof. univ. Dr. Marilena Preda Sânc

Doctorand:

Ilinca Hărnuț

București

2024

## REZUMAT

Teza de doctorat intitulată „Tipuri de prezență în artele performative” reprezintă o explorare a impactului pe care diferite formule de participare la actul performativ și gradul de mediere al acestor participări îl are asupra expresiei artistice a performerilor și a felului în care aceștia își adaptează limbajul și mijloacele în funcție de dinamica și particularitățile întregului.

Am ales această temă din dorința de a armoniza și structura diferitele formule de lucru pe care le-am întâlnit într-un parcurs profesional care mi-a permis să observ actul performativ din mai multe puncte de vedere, întâi ca actor, apoi ca performer, coordonator de proiect, scenarist și regizor și *trainer*. Exercițiul constant de a-mi muta punctul de observație din exterior în interior și interacțiunea cu echipe cu sisteme de lucru diferite, mi-a permis să observ puncte în care comunicarea dintre părți era defectuoasă și am sesizat deseori nevoia unor clarificări. Dincolo de imaterialitatea și efemeritatea specifice domeniului, care oferă un teren propice unor asperități de comunicare, unul dintre punctele de tensiune pe care le-am identificat a fost dubla ipostază a performerului: obiect și subiect al actului performativ, autonom și dependent totodată, controlând sursa impulsului creator dar nu întodeauna și semnificația lui.

Pornind de la această tensiune structurală, se ramifică noi puncte de divergență, metode de lucru diametral opuse, dificil de armonizat, abordări care pornesc de la perspectiva interioară subiectivă și abordări care, dimpotrivă, pornesc de la o perspectivă exterioară, doar aparent obiectivă. Formulele de expresie sunt în general clasificate stilistic și studiate ca atare, însă nici această aparentă structură nu reușește în întregime să consolideze punțile dintre practicieni, deoarece specificul limbajului performativ conține elemente care scapă unei numiri concrete și se ajunge deseori la termeni metaforici al căror sens aproximativ este stabilit convențional doar în interiorul unui grup, devenind confuzi atunci când intervine colaborarea cu o persoană exterioară grupului.

Pentru că simțeam nevoia unei structuri simple, mi-am dorit să înțeleg cum influențează elementele concrete ale întregului expresia artistică a performerului. Încercând o organizare obiectiv-cantitativă a categoriilor de formule performative, am folosit ca principal criteriu de organizare maniera în care performerul este prezent în fiecare tip de produs artistic, natura materială a prezenței sale și a elementelor cu care interacționează, prioritizând elementele concrete în detrimentul celor subtile,

pentru a înțelege mai bine particularitățile fiecărei categorii. Criteriul principal de clasificare pe care l-am folosit a fost nivelul de mediere al prezenței, o dimensiune ușor de observat și cuantificabilă, care mi-a permis să navighez fără să mă rătăcesc cu totul printr-un domeniu vast și, adeseori, labirintic.

Pornind de la cercetarea practică efectuată în timpul perioadei doctorale și de la studiul unor surse teoretice, am încercat să structurez subiectul cât mai clar, încercând să înțeleg specificul fiecărui tip de prezență din ambele perspective, cea a interiorității care generează actul performativ și cea a întregului, în cadrul căruia performerul funcționează ca purtător de semn, element vizual și sonor angrenat într-o dinamică discursivă mai amplă. Dată fiind pregătirea mea de bază, însă, tendința a fost aceea de a acorda uneori o mai mare greutate abordării din interior înspre exterior.

Replicând într-o manieră voalată această direcție a privirii, lucrarea urmărește tipurile de prezență de la simplu la complex, de la o completă non-mediere, un performer aflat în proximitatea publicului, folosind un minim de mijloace exterioare, bazându-se pe plasticitatea propriului corp și pe muzicalitatea propriei voci, înspre un performer a cărui prezență fizică devine complet inaccesibilă, transpus într-o imagine filmată, într-o voce înregistrată, varii forme de mediere care oferă acces doar la evocări imateriale ale acestuia.

Primul capitol, „Arte performative și performer” explorează specificul termenilor folosiți, sensul lax în care ideea de performer și performativitate va fi urmărită în întregul demers, expunând o scurtă trecere în revistă a ipostazelor în care prezența performerului va fi analizată. Prima este nemedierea totală, ilustrată cu exactitate de sintagma „The Artist is Present” (și, în egală măsură, de *performance*-ul cu același nume al Marinei Abramovic). Următoarea este prezența transformată, în care, deși publicul și performerul sunt prezenți simultan în același spațiu, o serie de elemente cu funcție de transformare se interpun, iar publicul nu mai are acces nemijlocit la prezența performerului, deoarece corporalitatea acestuia este alterată de elemente exterioare: mască, costume care modifică forma corpului, obiecte care alimentează iluzia unei alte entități. Persona performativă este un hibrid compus doar parțial din performer și parțial din elementele care-și aduc propria încărcătură vizuală și simbolică. A treia categorie de prezență este cea mediată, cu multiple variante, medieri simple, analog, umbra, oglinda, elemente care ascund performerul, transformat într-o voce auzindu-se dintr-o boxă, și mergând înspre medieri digitale. Dincolo de nivelul de complexitate tehnologică, medierea are două ramificații temporale: medierea *live* și cea înregistrată.

Continuând demersul de clarificare, următoarele două subcapitole ale primului capitol aduc în discuție doi termeni care apar frecvent în evaluarea sau descrierea performerilor, fiind deseori folosiți

ca măsuri ale „calității” acestora: „prezența” și „energia”. Încercând să nu alunec în capcana unui ezoterism excesiv, dar evitând și rigiditatea unor definiții științifice ale acestor termeni, îl explorez pe fiecare în parte, urmărindu-i în tradiția teatrală a ultimelor două secole și încerc să descopăr, combinând teoria și practica, în ce fel performerul poate accesa aceste puteri misterioase.

După stabilirea, în primul capitol, a limitelor în cadrul cărora îmi desfășor cercetarea, urmează explorarea punctuală a fiecărui tip de mediere. Capitolul al doilea, „Performerul nemediat – corpul metonim” urmărește performerul în starea lui cea mai pură, în care se expune fără nici o alterare în fața publicului, urmărit nu doar prin perspectiva formulelor spectaculare cât și a liminalității în care funcționează în cadrul unui act performativ, culisând mereu între un „aici” concret, material, și un „dincolo” imaterial, o lume a lipsei de consecință al cărei emisar este. Mai mult decât în orice alt tip de prezență, în cazul unei totale lipse de mediere performerul este cel care stabilește convenția și universul actului performativ. Primele două subcapitole se concentrează tocmai pe această particularitate, definită din perspectiva detractorilor istorici ai teatrului, Platon, Tertullian și primele Sinoade.

Următorul subcapitol este un studiu de caz al trupei de teatru nescris „Constantin Iugan” din comuna Șanț, județul Bistrița, care practică, de mai bine de o sută de ani, o formă proprie de teatru comunitar, în care transpun într-o manieră umoristică, improvizând pe baza unor scenarii stabilite de comun acord, probleme cu care se confruntă comunitatea lor. Formula seste extrem de simplă, întreaga construcție spectaculară este susținută doar de performeri, folosind doar obiecte de recuzită absolut necesare și performând în orice spațiu li se pune la dispoziție. În raportul cu propriul proces artistic și cu membrii comunității din care fac parte, încapsulează elemente esențiale ale acestui tip de prezență performativă și ale funcției sociale a performerului.

Pornind de aici, în restul capitolului explorez varii forme de convenție și de raportare la realitate și cum se modifică actul performativ oscilând între ele. Toate cazurile pe care le explorez au în comun o structură similară: construite în jurul unui (unor) performer (performeri), cu un minim de adăugiri exterioare, aflați în proximitatea publicului, care mută constant granițele realității, cu complicitatea tacită a publicului, care contribuie activ la susținerea unei structuri iluzorii.

Deși urmărește în continuare prezența nemediată a performerului, următorul capitol o analizează în contextul unor produse artistice sincretice, construcții mai complexe, în care performerul devine un semn care trebuie integrat într-o sintaxă vizuală, iar corpul său nu mai este doar purtătorul propriei interiorități ci devine totodată un element cu funcție compozițională. În contexte diferite, echipe coordonate de regizori cu maniere de lucru uneori opuse, performerul nu mai există doar pentru sine, și

trebuie să-și dezvolte capacitatea de a învăța noi limbaje, de la naturalismul finalului de secol XIX la mecanicismul interbelic și la frenezia multimedia a ultimelor decenii. Printr-o serie de studii de caz, de la Alphonse Appia și Erwin Piscator, la Ariane Mnouchkine, Bob Wilson și Troika Ranch, urmăresc felul în care așteptările de la performer se schimbă, deși unealta lui rămâne aceeași, și caut soluții de navigare ale acestor schimbări într-un peisaj artistic în continuă transformare, în care deseori spațiul de joc se transformă într-un environment imersiv, în care corpurile devin elemente scenografice mobile.

Capitolul IV mută discuția în direcția transformării performerului prin mijloace exterioare. Cea mai frecventă și tradițională formă de modificare a aspectului unei persoane este masca, prezentă în aproape toate tradițiile performative din lume, investită cu o încărcătură magică dar și socială. Omul mascat este posedat de spiritul măștii în unele tradiții, dar, anulându-și identitatea, poate să devină, de asemenea, un reprezentant al comunității ca întreg. Aduc în discuție spectacolul „Oresteia”, realizat de Peter Hall în 1981 la Londra, în care a făcut o interpretare modernă a montărilor antice grecești, utilizând elemente tradiționale, mecanisme scenice deduse într-un proces de recuperare istorică, preluând funcția de nivelare a măștii. Totodată, discut și grupări activiste din ultimele decenii, de la Guerrilla Girls, la Anonymus și Pussy Riot, unde masca are o funcție dublă, anonimitate și semn al luptei, polemică prin simpla-i existență. În ambele cazuri, identitatea conferită de mască devine dominantă în relația simbiotică dintre aceasta și performer.

O altă formă de transformare este costumul, în cazul în care devine o entitate în sine, înghițind performerul și subsumându-l propriei identități vizuale. De la impresionantele „Soundsuits”, aflate la intersecția dintre sculptură și costum, realizate de artistul vizual Nick Cave, la costumele geometrice supradimensionate din „Baletul Triadic” al lui Oscar Schlemmer, costumul amplifică efectul cotropitor al măștii, ambele presupunând forme specifice de limbaj corporal. Varianta digitală a celor două este augmentarea tehnologică de tip motion capture, pe care o discut la finalul acestui capitol.

Următorul capitol aduce în discuție prezența mediată. Formulele cele mai clasice de mediere sunt teatrul de umbre și teatrul de păpuși, ambele regăsindu-se în teatrul tradițional de umbre balinez Wayang Kulit, cu o spectaculoasă desfășurare de forțe în spatele paravanului pe care se proiectează umbrele, performeri păpușari și muzicieni colaborând pentru a transforma o simplă piele tăbăcită într-o superbă instalație multimedia. Forța sugestivă a umbrei este folosită recurent și în artele vizuale contemporane, iar artistul pe care îl aduc în discuție în subcapitolul următor este William Kentridge, care folosește umbrele în instalațiile sale performative. Urmează cea mai frecventă formă de mediere este utilizarea filmării live în structura performativă, iar în următorul subcapitol aduc în discuție în mod specific felul în care acest tip de mecanism funcționează în raport cu performerul, pentru care devine,

deseori, o materializare a dedublării obiect-subiect pe care acesta o experimentează. Ultimele tipuri de mediere la care mă refer sunt medierea online și teleprezența, a cărei receptare a fost modificată substanțial de experiența carantinării, și, de asemenea, formulele performative în care spectatorul e ghidat spre a deveni propriul performer.

Avansând încă un pas pe axa îndepărtării performerului de public, ajungem la imaginea înregistrată, în cazul căreia publicul vede o editare ulterioară a actului performativ. Aici discut specificul lucrului cu camera de filmat, felul în care limbajul folosit trebuie, din nou, ajustat mediului, analizând cum se poate rafina această ajustare, prin explorări teoretice și analiza unor performeri, de la actori care activează (în acest caz) doar în fața camerei, la artiști vizuali care folosesc camera pentru a-și materializa propria interioritate, în spatele și în fața ei.

Spre finalul cercetării doctorale vorbesc despre un proiect din 2020, videopoemul „harvey”, în care am explorat, pornind de la poemul omonim al Teoderei Coman, tocmai ideea de prezență și de disoluție a prezenței, urmărind o figură antropomorvă îmbrăcată din cap până în picioare într-un costum portocaliu care-i acoperă cu totul orice trăsătură, dizolvându-se progresiv în ambientul din jur, într-o manieră inertă dar în același timp agresivă vizual, erori digitale care par că înghit și anulează individul. Dincolo de sensul acestui demers corelat cu poemul-sursă, mi se pare o manieră grafică de a ilustra una dintre concluziile acestei cercetări, care este că aproape toate formulele de prezență performativă par să ceară, într-o manieră sau alta, un performer curățat de paraziți egotici, capabil să înțeleagă și să absoarbă structura din care face parte, locuind-o cu propria-i corporalitate.

Concluziile la care ajung la finalul lucrării nu se referă neapărat la o serie de considerente tehnice, strict legate de un limbaj artistic, deoarece variația de la un tip de discurs artistic la un altul este considerabilă. Constantă este nevoia de a dezvolta metode de a muta atenția în exterior. Performerul însuși este, într-o anumită manieră, mediere și liminalitate. Pentru a-și putea îndeplini această funcție exercițiul constant de înțelegere a paradigmei în care funcționează este absolut necesar.

Am început demersul de cercetare din nevoia practică de a înțelege cum modifică mediul expresia performativă, pentru a-mi îmbogăți și diversifica instrumentele de lucru ca practician. În timp, a fost dublată de nevoia de a putea ghida munca altora, de a crea sisteme de lucru în care performerii cu care lucrez sau pe care îi ghidez să-și conștientizeze și dezvolte propriile răspunsuri creative la specificitățile unor contexte diferite.

## CUVINTE CHEIE

Arte vizuale

Performance

Teatru contemporan

Interactivitate

Intermedia

Inteligența artificială

Film experimental

Actorie

Artă participativă

Experiment

## CUPRINS

Introducere	
Argument .....	5
Metodologia cercetării .....	7
Rezumat .....	9
Cuvinte cheie .....	10
Capitolul I. Arte performative și performer	
I. 1. O clarificare lingvistică .....	11
I. 2. Performerul în artele performative și multiplele lui ipostaze .....	12
I. 3. Dubla calitate a prezenței performerului .....	21
I. 4. Energia performerului .....	30
Capitolul II. Performerul nemediat – corpul metonim	
II. 1. Context .....	38
II. 2. Performerul egal cu propriu-i corp, folosindu-se de mijloace exterioare minime și raportul cu comunitatea – de la șaman la saltimbanc .....	40
II. 3. Performerul și comunitatea – Teatrul nescris „Constantin Iugan” .....	46
II. 4. Performer și convenții .....	51
II. 5. Non-acting ca punct de pornire .....	56
II. 6. Interacțiunea cu spect-actorul – instalația performativă „Ce faci când nu poți să alegi în siguranță? – O experiență imersivă despre accesul la avort în România” .....	61
Capitolul III. Performerul într-un context multimedia	
III. 1. Funcția sintactică a performerului .....	64
III. 2. Performerul în spectacolul multimedia colaborativ .....	67
III. 3. <i>Viewpoints</i> – corpul performerului: libertate și rigoare .....	71



III. 4. Performerul esențializat .....	74
III. 5. Adolphe Appia – „spațiul fără sfârșit” .....	78
III. 6. Introducerea imaginii filmate în spectacolul de teatru – context istoric și începuturi .....	85
III. 7. Performerul <i>live</i> în context digitalizat .....	90
 Capitolul IV. Performerul transformat	
IV. 1. Performerul ca element parțial al personajului – integrarea accesoriilor de transformare în prezența performativă .....	97
IV. 2. Masca în context teatral: jocul cu identitatea, de la anulare la asumare ....	99
IV. 3. Masca în lupta socială – activism, <i>performance</i> : Guy Fawkes, Guerilla Girls, Pussy Riot .....	106
IV. 4. Costumul-entitate: Nick Cave, Oscar Schlemmer .....	111
IV. 5. Performerul augmentat tehnologic .....	115
 Capitolul V. Performerul mediat <i>live</i>	
V. 1. Teatralitatea ca formă intrinsecă de mediere .....	117
V. 2. Umbra – formula cea mai clasică de mediere .....	121
V. 2. 1. Teatrul de umbre – începuturi, Wayang Kulit .....	123
V. 2. 2. Umbra în teatrul contemporan – William Kentridge .....	127
V. 3. Dubla perspectivă – introducerea filmării live în structura performativă ....	129
V. 4. Performativitate, <i>liveness</i> și internet .....	135
V. 5. Performerul delegat – formule de interactivitate digitală .....	138
 Capitolul VI. Performerul în raport cu camera de filmat	
VI. 1. O fostă prezență – fragmentarea performerului și construirea unui nou întreg .....	140
VI. 2. Minimum de mijloace – acțiune și pasivitate în raport cu camera .....	147
VI. 3. Camera ca mijloc de expresie – performerul în dublă ipostază .....	151
 Capitolul VII. Studiul unui proiect personal – video poemul „Harvey”	
VII. 1. Proiecte personale .....	155
VII. 2. De la poezie la concept video .....	156
VII. 3. Execuție tehnică .....	159
 Concluzii .....	 163

Bibliografie	
Volume .....	165
Periodice .....	170
<i>Website-uri</i> .....	171
Anexe .....	173