

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ

Teză de doctorat

Interpretări ambientale spațio-imagistice ale teatrului

REZUMAT

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. BÉRES András

Profesor emerit

Doctorand:

CSIZMADIA Imola

2021

Cuprins

Introducere	3
Metodologia cercetării	8
1. Spațiu și cadru	18
1.1. Încadrarea spectacolului în practica teatrală contemporană	19
1.1.1. Specificile spațiilor ambientale.....	21
1.1.2. Interpretări spațiale.....	27
1.1.3. Spațiul spectatorului/ilor.....	33
1.1.4. Din imaginea-tablou în spațiul găsit.....	40
1.1.5. Spectatorul în operă.....	45
1.2. Întredeschiderea cadrelor. Spațiul reprezentației ca o constelație deschisă	55
1.2.1. Spațiul privit vs. spațiul trăit.....	55
1.2.2. Corelația dintre spectacol și forma concretă.....	64
1.2.3. Forma concretă ca experiență afectivă.....	69
1.2.4. Tipologia experienței artistice.....	72
1.2.5. Spațiul trăit.....	79
1.2.6. Crearea spațiului prin gestul duchampian.....	91
1.2.7. Din spectator, obiectul spectacolului.....	99
1.3. Aspectul autoritar al spațiului și practica observării	102
1.3.1. Spațiul cu efect disciplinar.....	104
1.3.2. Inspecție și observare în practica teatrului convențional (al scenei-cutie) și a celei ambientale.....	109
1.3.3. Modalitatea panoptică a spațiului.....	111
1.4. Efectul „sferei fenomenologice” care înconjoară spectatorul asupra receptării spectacolului. Psihologia obiectelor și spațiilor	121
1.4.1. Obiecte, tipare comportamentale, idei (fixe).....	130
1.4.2. Psihologia spațiului.....	133
1.5. Indiferența estetică	145
1.6. Forma somatică a existenței de spectator	155
1.6.1. Accentuarea somei în practica artistică contemporană.....	160
1.7. Ceea ce se plasează între cadre, sau acel „orice” înrămat	173
1.7.1. Forma reinterpretată.....	173

1.7.2. Interpretări de cadru.....	176
1.7.3. Când cadrul își pierde validitatea, adică „actul evocării”.....	181
1.7.4. Cadrul care se afișează pe sine.....	186
1.7.5. Cât se întinde cadrul?.....	188
1.7.6. Cadrul, elementul de conservare a artei.....	190
2. Priveliște, imagine.....	193
2.1. Teatrul fără imagini.....	194
2.1.1. Cadrul ca evidențiere estetică.....	203
2.1.2. Specificile manifestării vizuale a genului plastic (adică ale imaginii din spațiul ambiental) și a imaginii planare (vezi imaginea scenei unidirec-... ..ționate).....	212
2.1.3. Percepția vizuală ideală și experiența statornicirii în operă.....	219
2.1.4. Semiotizarea realului.....	224
2.1.4.1. Ready-made ca semiotizarea realului.....	228
2.1.5. Modificarea logicii reprezentăionale a spectacolului.....	232
2.1.5.1. Excizarea din ordinea lucrurilor.....	234
2.1.6. Nebulozitatea interpretabilității semiotice.....	237
2.1.7. Modalitățile contemporane ale sesizării. Pluralitate percepției în practica modernă a artei	241
2.2. Nebulozitatea sesizării și a percepției în practica artei contemporane.....	253
Sinteza.....	262
Ilustrații.....	269
Bibliografie.....	282

Introducere

Discursul central al cercetării de față este axat asupra analizei fenomenelor teatrale marcate prin transferarea spectacolului din scena unidirecționată a sălilor teatrale în spațiul (vital) real, „liber”, adică ambiental (fizic sau „găsit”). Această „mutare” – care înseamnă trecerea reprezentației din spațiul tradițional (al scenei de perspectivă) în contextul concretului, neutru din punct de vedere artistic – are consecințe evidente atât în ceea ce privește utilizarea spațiului, cât și priveliștea, și nu în ultimul rând, receptarea.

Cercetăm așadar fenomene care se manifestă ca focare specifice ale problematicii spectacolelor ambientale, ca de exemplu principiul transparenței, cadrul, gestul evidențierii, pătrunderea *realului*, problematica semiotizării, situația creată în comun cu spectatorul etc. Voi studia sfera acestor fenomene prin trei spectacole ambientale târgumureșene.

O astfel de lucrare teoretică se opune mereu caracterizărilor sumare. Totuși, pentru a putea sistematiza oarecum aceste fenomene contemporane care fără îndoială dau impresia complexității, și pentru a restricționa punctul focal al anchetei noastre, vom încerca să dispunem analizele în jurul unui schelet sau corpus. În consecință, scrierile se vor structura în două părți principale, care vor schița totodată un traseu logic, și vor desemna anumite cadre în interiorul cărora vom examina fenomenele.

Prima parte va reflecta asupra unor problematici ca resimțirea spațiului spectacolelor ambientale contemporane: principiul și practica reprezentației în modelarea spațiului, formele (contemporane) de spațiu ca specificul și modul de funcționare al spațiului environmental. Tematica dispusă în jurul primei părți ne trimite în cele următoare spre probleme care se vor accentua în privința limitei de reprezentație. Discuția cadrului se va rezuma în ipoteza conform căreia acesta constituie elementul (adițional) al reprezentației care determină orientarea viitoare a anchetei. Acesta fiind deoarece conform celor afirmate de lucrare, cadrul este cel din care rezultă deplasările care modifică esența spectacolului/operei. Fiindcă în absența cadrului, atât coeziunea din operă, cât și structura devin incerte. Mai mult, lipsa cadrului este de asemenea răspunzătoare pentru încetarea totalității reprezentației.

Din discuția cadrului se întrevăd încă multe alte contexte. *Realul*, adică fenomenul de dincolo de cadre este în strânsă corelație cu punctul focal al reprezentațiilor ambientale din modernitate. Acesta fiindcă logicii imanente a spectacolelor contemporane aparține tendinței de impunere în operă a realității din afara esteticii, și această tensiune productivă, acest sistem al relațiilor de permanență determină curentul principal al practicii contemporane.

Tratarea spațiului în spectacolele ambientale fac posibile rescrierea sistemului de relații de odinioară dintre spectator și interpret, oferind de asemenea condiții pentru crearea unor situații ca autoreflexia sau autosensibilizarea spectatorului. Noua practică de utilizare a operei – ca un model adecvat de receptare – în cazul acestor reprezentații o constituie mai degrabă trăirea corporală decât pătrunderea estetică. Astfel, în actul receptării devine un important factor conceptual aprecierea simțirii corporale.

A doua parte a disertației și explorările analizelor descriptive se axează pe fenomenele corelate vizualității reprezentațiilor ambientale. Se prezintă nevoia unei definiții a interpretării lecturii imagistice în privința spectacolelor ambientale – ca teatrul stradal sau diferitele spectacole de tip performance –, deoarece specificitatea acestei „sfere vizuale” sau „materiale” de concepție – spre deosebire de modul vizual de comunicare – pretinde de la receptor o lectură paradoxală care presupune ca spectatorul să atribuie imaginea în așa fel încât aceasta să nu fie desemnată sau indicată între „cadre estetice”. Această parte de încheiere a cercetării se subordonează astfel întru totul analizei creării tablourilor, respectiv înțelegerii logicii și dramaturgiei utilizate în crearea tablourilor sau priveliștii.

Metodologia cercetării

Baza metodologică a disertației urmărește trei perspective. Una – și poate cea mai importantă – este cerința metodologică primordială de-al lui Jan Mukařovský, conform căreia toate problemele care implică aparent doar un singur gen artistic se analizează și vizavi de alte genuri artistice. (Mukařovský 2007: 40) În acest aspect se regăsește caracterul interdisciplinar al cercetării, prin care includ interferențe vizuale (și nu numai), fenomene analoge în lucrare care se regăsesc și în artele plastice. Astfel, deducțiile mele teoretice care țin de teatru vor fi adeseori demonstrate prin exemple concrete preluate din sfera artelor vizuale.

Următoarea perspectivă este faptul că alegerea colecției de exemple dintre spectacole este rezultatul unei selecții conștiente. Am considerat important ilustrarea rezultatelor cercetate sau identificate prin spectacole ambientale țîrgumureșene. Astfel s-a produs adăugarea în sfera prezentului discurs a producției *Terminus* (titlul complet: *Terminus – teatru despre naștere/născut*) ca producție „minimală”. Iar regiile lui B. Fülöp Erzsébet, *Curva pericolosa* și *Mady-baby* reprezintă de-a lungul aproape întregii cercetări exemplele transpuse în practică ale argumentațiilor teoretice.

A treia perspectivă care determină raționamentul metodologiei prezentei cercetări este modalitatea sincronică a discuției, care constă în tratamentul simultan al celor două practici

teatrale de utilizare a spațiului (vezi principiul scenei-cutie și ambianțialitatea), evitând totodată ca toate aceste discuții comparative să rezulte într-o judecată de valori sau o dispunere în relații ierarhice. Aceste interpretări comparative se accentuează mai ales în domeniul spațiului, priveliștii și al receptării.

1. Spațiu, cadru

1.1. Încadrarea spectacolului în practica teatrală contemporană

În 1917, un artist cu numele de R. Mutt a atras atenția asupra sa prin expunerea unui vas WC drept operă de artă. Gestul a stârnit indignare puternică în rândul Societății Artiștilor Independenți din New York. Sala de expoziții este un loc unde spectatorii-vizitatori sunt obișnuiți – sunt formați, „codați” cultural, societal și sociologic deopotrivă – să vadă creații (de obicei) artistice. Iar dacă răsturnăm funcția încheagată instituțional, prin tradiție a acestui loc, plasând în el un „obiect (de artă)” care este ieșit din comun în acest mediu (vezi, un piscoar), de fapt nu am făcut alta decât să determinăm publicul la analiză prin modificările produse.

Aceleași fenomene s-au conturat, cu oarecare decalaj, și în istoria reprezentăției. Acesta fiindcă aspirațiile teatrale avangardiste au supus spectacolele la „experimente” novatoare care au răsturnat în mare parte formele și tiparele teatrale canonizate, respectiv „instituționalizate” din acea perioadă.

Din punctul de vedere al prezentei anchete ne interesează mai ales – asemănător gestului duchampian – consecințele realizării unui spectacol nu într-un edificiu tradițional de teatru (pe „scenă”), ci în cadrul unor potențiale spațiale divergente unde nu sunt prezente deslușitele „sisteme de informare” caracteristice teatrului consacrat. (Michael Kirby)

Prin spectacolul „minimal” *Terminus* (titlul complet: *Terminus – teatru despre naștere/născut*) reflectăm asupra schimbărilor, transfigurărilor practice care se pot identifica în cazul în care reprezentația se transpune într-un spațiu găsit. Ce lasă în urma sa, și ce particularități noi transformă și diferențiază mizanscena, și în continuare cum se schimbă sarcina spectatorului, respectiv cum se modifică corelația sa cu opera în cauză? Se poate spune că o producție teatrală într-un bar formează o configurație estetică reciproc contradictorie, care în sine deja creează gestul evidențierii. Discrepanța conform căreia spațiul vieții cotidiene este unul foarte uman, plin de expansiune și profan devine nu numai stranie, ci și relativă, acesta funcționând ca mediu în transmiterea unei forme artistice (vezi eveniment teatral). Lucrarea prezentă examinează astfel acest gest al „evidențierii”, respectiv construirea

unei situații, a unui eveniment în comun cu spectatori, toate acestea din perspectiva spațiului drept cel mai important element constitutiv teatral.

O premisă de importanță primordială a anchetei noastre este examinarea specificelor spațiilor (teatrale) contemporane. În istoria evoluției teatrului, odată ce ne îndreptăm spre fenomenele contemporane, atenția îndreptată spre spațiul spectacolului/evenimentului, respectiv rolul alocat acestuia cresc tot mai mult. Astfel, începând din secolul 20, putem vorbi de o schimbare a paradigmei și deoarece spațiul ca atare constituise în trecut un element constitutiv mai puțin analizat al reprezentației.

Examinarea esteticii spațiului teatral contemporan este extrem de problematică, deoarece nu se poate cuprinde între definiții, cum nu se poate nici fixa în cadre noționale general valabile, și nu sunt posibile nici definițiile teatrale cele mai cuprinzătoare create pentru descrierea practicii teatrale. (vezi interpretarea simplificată de-al lui Eric Bentley, sau definiția teatrului dată de Peter Brook)

Spațiul spectacolului a determinat în fiecare eră atât stilul interpretativ cât și receptarea. În legătură cu acest aspect vom examina în capitolul intitulat *Spațiul spectatorului/ilor (1.1.3)* ce fel de poziție (ce și cum a văzut spectatorul), statut, rol și posibilități a oferit publicului configurația spațiului în diferitele ere ale teatrului. Vom reflecta, printre altele, și asupra felului în care dispunerea în spațiu a modulat participarea spectatorilor, respectiv asupra corelației în care spațiul a organizat spectatorul și spectacolul, respectiv relația spectatorilor între ei. Pentru o înțelegere mai bună a spațiilor dedicate spectatorilor vom trece în revistă cele mai importante tipuri ale spațiului de joc și concepțiile de spațiu din diferitele ere. Pentru anchetarea spațiilor teatrale istorice utilizăm tipologia creată de Manfred Pfister pentru descrierea spațiilor teatrale (epoca clasică greacă, Evul Mediu, epoca lui Shakespeare, teatrul de curte, modernitate).

1.2. Întredeschiderea cadrelor. Spațiul reprezentației ca o constelație deschisă

Punctul de pornire al capitolului îl constituie unul dintre cele mai importante idei ale cărții lui Adolf von Hildebrand (*Problema formei în arta plastică*), cea a diferențierii noțiunilor de *formă perceptuală* și *formă concretă*. În interpretarea hildebrandiană trebuie să facem distincția dintre cele două cazuri, adică cea a cunoașterii formei concrete prin observare de aproape, în mod direct, și cea a privirii de la distanță, obținând doar o imagine optică, și prin consecință, având parte nu de forma concretă, ci de cea perceptuală.

Utilizarea noțiunilor hildebrandiene pare productivă deoarece întreaga esență a percepției și mecanismul său sunt cuprinse în două termeni teoretice extrem de condensate. Și deoarece această percepție umană are un rol deosebit de semnificativ, am putea spune chiar constitutiv în practica teatrală, manipularea acestor două noțiuni face discursul teatral mult mai diferențiat, și respectiv oferă un nou punct de vedere pentru meditațiile despre fenomenele teatrale. Cele două noțiuni ilustrează totodată și felul în care spațiul stabilește dialog direct între spectator și spectacol. Dacă examinăm contextul teatral, forma perceptuală în mod evident produce doar o comunicare unidirecționată, pe când experiența prin forma concretă creează condițiile pentru o comunicare bidirecțională, bazată pe mutualitate și angrenată de reciprocitate. Dacă ne gândim în contextul discursului teatral contemporan (vezi teatru environmental, teatru stradal, teatrul de tip performance, teatru experimental etc.), poate nu exagerăm spunând că acesta este forma concretă, iar practica teatrală tradițională (instituționalizată) devine caracteristică mai ales prin forma perceptuală.

Ancheta va mai încerca să descopere și cum se integrează și sub ce formă este prezentă forma concretă în spectacolele contemporane, respectiv cum le determină estetica novatoare.

(1.2.2. Corelația dintre spectacol și forma concretă)

În contextul noțiunilor hildebrandiene voi include în discurs noțiunile utile și revelatoare – din perspectiva prezentei lucrări – ale lui Hans Ulrich Gumbrecht: *efectul de prezență și efectul de sens*. (1.2.4. *Tipologia experienței artistice*). Cele două noțiuni – în strânsă corespondență cu cele hildebrandiene (vezi forma perceptuală și cea concretă) – arată în definitiv raportarea individului la lucrurile lumii, respectiv formele schimbătoare ale autoreferinței umane în contextul relației cu arta/opera de artă. Disjunția dintre cele două noțiuni este creată mai ales de posibilitatea corelării efectului de prezență cu experiența trăită, cu materialitatea, respectiv dimensiunea non-hermeneutică, indicând o legătură strânsă cu factori corporali ca experiența mai îmbogățitoare a simțului tactil, de atingere. În schimb, sensul se poate asocia sferelor de noțiuni care prezintă o echivalență de analogie cu hermeneutica, semnul, simbolistica, cu „suprafața”. Efectul de sens înseamnă explorarea conținutului semnificativ, adică reduce actul receptării în sine doar la nivelul „teoreticului”. Atrag atenția asupra faptului – care se poate formula totodată și drept concluzie a prezentului capitol – că operele contemporane nu constrâng între limite, și nici nu secătuesc experiența receptării. Efectul pe care o creează în noi presupune corpul nostru, receptarea, și prin aceasta o leagă de dimensiunea corporală și mai pragmatistă a experienței estetice.

Exemplul oferit în capitolul intitulat *Spațiul trăit (1.2.5.)* îl reprezintă spectacolul de autobuz intitulat *Mady-baby*.¹ Pentru a descoperi particularitățile acestei producții de teatru stradal vom reflecta asupra fenomenelor preluate din arta plastică, acestea fiind strâns corelate cu sfera problemelor propuse de spectacol. Lucrarea de artă în peisaj de-al lui Robert Smithson, *Spiral Jetty*² prezintă în foarte multe privințe trăsături asociate cu reprezentarea contemporană, și aici mă gândesc explicit la problematica spațiului. Întrucât Smithson pune întrebarea: dacă arta tradițională este despre imagine, de ce nu s-ar putea înființa o artă care refuză imaginea? În paradigma consacrată, intrăm complet în posesia operei prin vâz, însă în acest caz, întregul peisaj ni se relevă doar din elicopter. Spațiul reprezentațiilor contemporane utilizează adesea negarea smithsoniană a priveliștii, și aici mă gândesc la spectacolele care din cauza volumului spațiului sunt imposibile de cuprins cu privirea. Consider că expresia smithsoniană a spațiului este bine exemplificată de *Mady-baby*, deoarece utilizează spațiul în așa fel încât acesta esențial nu se poate vedea în întregime de către spectatori. Traseul spectacolului și priveliștea rezultată ni se relevă doar în fragmente, și astfel niciodată nu putem viziona deodată spațiul încă, și deja, invizibil.

În următoarea parte a analizei de spectacole, în contextul spectacolului de teatru stradal regizat de B. Fülöp Erzsébet și intitulat *Curva periculosa*³, examinăm, cu privire la crearea spațiului, gestul duchampian – conform căruia printr-o „semnătură”, totul se poate transforma în artă, fără să facem ceva cu adevărat deosebit. (1.2.6. *Crearea spațiului prin gestul duchampian*) Spectacolul susține că această idee din arta plastică se exprimă și în legătură cu spațiul din *Curva periculosa*. Deși nu s-a „semnat”, totuși, asemănător afirmației care revine ready-made-urilor („acesta este artă”), și spațiul de intrare din strada Poștei din Târgu Mureș a fost declarat spațiul artei. În locul spațiului modelat, așadar, se impune ca definitoriu spațiul găsit.

¹Spectacolul individual produs din drama lui Gianina Cărbunariu, *Mady-Baby.edu* a fost prezentată în 2009 în regia lui B. Fülöp Erzsébet la Târgu Mureș, iar în 2010, spectacolul a intrat în repertoarul teatrului maghiar din Timișoara. În spectacolul de tip performance *Mady-baby* (2009), călătoria devine principiul de organizare. Călătoria descrisă de Cărbunariu trebuie trăită nu numai în gând, ci obligatoriu de către cei care își cumpără bilet și urcă pe microbuzul de 18 locuri.

²Smithson realizează linia monumentală în formă de spirală în Marele Lac Sărat din statul Utah, aducând materialul acesteia de pe dealul care se află pe țărmul lacului. Întreaga priveliște i se arată spectatorului doar din elicopter.

³*Curva periculosa* (2004), în regia lui B. Fülöp Erzsébet, s-a jucat de către Tankó Erika sub forma unei monodrame. Spațiul spectacolului a fost reprezentată de spațiul de la intrarea Teatrului Ariel (de odinioară) din Târgu Mureș, precum și trotuarul de pe partea opusă. Spectatorii se adună în jurul spectacolului în acest spațiu exterior.

Tot printr-un exemplu din arta plastică, reprezentată de creația lui Duchamp cu titlul *Marele geam*, doresc să reflectez asupra unei particularități esențiale a spectacolelor contemporane: principiul transparenței. În părerea lui Allan Kaprow, partea cea mai bună a lucrării duchampiene este geamul din sticlă prin care devine vizibilă fundalul și ambianța din spatele operei. Mai mult, sticla permite să vedem configurația actuală, de exemplu cum se suprapune diagrama râșniței de ciocolată cu imaginea unui băiețel care se scobește în nas. (Kaprow 1993: 128) Consider că acest fenomen produs aleatoric trădează multe despre estetica și practica în arta contemporană. Această particularitate a modernității se manifestă prin faptul că în operă se poate include cam tot, și aproape orice poate face parte din creație. Această însușire estetică însă nu înseamnă doar că granițele dintre operă și viața cotidiană par să se șteargă, ci face de asemenea posibilă suprapunerea mai multor realități, vezi spectacol și spațiu civil, spectator și non-spectator, regizat și real etc. *Marele geam* mai subliniază și caracterul neterminat sau parțial terminat al creațiilor de artă, ceea ce se preia individual și se finalizează în mod unic de către fiecare receptor. Aleatorismul care se regăsește în zărirea prin sticlă o dată a băiețelului care se scobește în nas, altă dată ceva cu totul altceva ori altcineva ne indică faptul că spre deosebire de creațiile tradiționale, aici nu putem să vorbim de caracterul finisat, de artefact al operei.

Și cum devine spectatorul obiectul spectacolului? *Marele geam* este un exemplu eclatant și în privința acestui aspect, deoarece băiețelul care se scobește în nas accede în spectacol tocmai în postura sa de spectator. Statutul de spectator în sine nu înseamnă că acest statut se va și păstra în perpetuitate. Pe când *Curva pericolosa* transferă sarcina jocului și a prestării pe umerii spectatorului prin includerea sa în spectacol, în cazul *Marelui geam*, în mod asemănător, rolul de creator îi revine spectatorului, deoarece cu imaginea și acțiunile sale, cu întreaga sa ființă, la urma urmei, se compune în interiorul operei, prin acesta recreând-o și îmbogățind-o cu noi sensuri. Acest tip de reciprocitate care definește calitatea de spectator în practica contemporană poate rezulta în schimbarea identității, sau uneori tulburarea identității, deoarece nu putem ști precis care dintre calitățile noastre se exercită de către spectacol sau operă (vezi *Marele geam*). Oare sunt spectator, sau devin obiectul spectacolului în pofida calității mele de spectator? Nu putem ști când se proiectează spectatorul din poziția sa, sau – în cuvintele lui Lehmann – când este smuls din al său „splendid isolation”. (Lehmann 2009: 163)

1.3. Aspectul autoritar al spațiului și practica observării

Punctul de pornire al prezentului capitol îl reprezintă discuția mecanismelor foucaultiene de putere (modelul „delimitării”, principiului localizării elementelor sau al cadrilajului, regula amplasărilor funcționale, imposibilitatea interșanjabilității ierarhiei și a elementelor) ca aspecte autoritare. Teza lucrării este că modalitatea practicării acestor mecanisme se regăsește și în practica teatrului. Pornind de la această afirmație, întrebarea rămâne doar cum fac aceste două tipuri de paradigme (vezi tradițional și contemporan) să funcționeze aspectele sistemelor de disciplină ca inspecția și observarea. Pe marginea acestei problematizări reflectăm asupra diferitelor epoci din istoria teatrului. Această parte a lucrării se poate rezuma prin constatarea conform căreia contextul tradițional a practicat inspecția sau „delimitarea” ca un fel de aspirație defensivă. A pus accentul pe problematizarea „graniței”, asigurând astfel separarea negreșită a celor două universuri, ca nu cumva să se producă o violare a graniței, sau să se creeze situații-limită problematice. Caracterul estetic închis al spectacolului ca delimitarea unei sfere cu valoare de sine stătătoare a fost așadar reprezentat prin desemnarea concretă și inspecția limitei de reprezentație. În schimb, practica contemporană utilizează observarea și inspecția, sesizarea și procesul reflexiei față în față cu spectatorul, în vederea construirii unei relații directe și nemijlocite. Spectacolul se plasează într-un „sistem de corelație” cu spectatorul. Iar prin actul viu al observării îl conștientizează, intră în relație cu el, îl adoptă în spațiul spectacolului. Pe scurt: îl transformă într-un agent interpret în câmpul artistic.

Caracterul esențial de determinare al inspecției și al observării trebuie așadar interpretat dintr-o perspectivă complet diferită. Pe când în practica tradițională întărește partea pasivă și se poate asocia pronunțat cu experimentarea graniței, în practica modernă se manifestă cu precădere pe partea activă, și în relația novatoare construită cu spectatorul. Am putea chiar să spunem că în practica tradițională se realizează estetic sub forma unei „acțiuni estetice”, teoretice, pe când în practica contemporană, observarea are loc ca o caracteristică practică.

În spațiul din *Curva pericolosa* se poate opera o tehnică observațională specifică din partea actorului și a spectatorilor. Particularitatea esențială de formă a acestui sistem central și relativ simplu este stabilirea actriței în centru, ceea ce adoptă un aspect complet diferit de cea în practica tradițională (vezi scena de perspectivă), unde în raportul spectatorilor și a spațiului de joc se impune ca definitoriu poziția de față în față. Această caracteristică a compoziției face posibilă producerea unei relații mai dinamice și mai strânse cu publicul. Mai mult, din

cauza particularității formei circulare a spațiului, se prezintă și posibilitatea relației spectator-spectator, adică se (poate) produce o modalitate mult mai eterogenă a relațiilor. Antecedentele acestei forme de spațiu circular relativ simple le putem găsi la Foucault. Întrucât această formă din spațiu se referă la, și reprezintă, mult mai mult, decât o simplă caracteristică a compoziției. În lumina acestei idei putem include în analiza spectacolului Panopticon-ul lui J. Bentham, adică schema panoptică. Nu este vorba doar despre o instituție sau clădire închisă, ci despre o compoziție, o formațiune sau un plan disciplinar prin care inspecția se poate exercita cel mai ușor și cu cea mai mare desăvârșire. Excelența schemei se regăsește în abilitatea sa de a se putea integra – păstrându-și toate trăsăturile caracteristice – în orice funcție (educație, terapie, pedeapsă, producție). Această formațiune specifică însă are valabilitate ca „formă” estetică, respectiv se poate studia și ca o formațiune spațială, drept compoziție. În compoziția centralizată din *Curva periculosa*, această schemă panoptică persistă în ipostaza de idee a spațiului. Putem vorbi despre o situație modificată de sesizare, unde controlul (reciproc) este angrenat nu numai din partea spectatorului, ci și din partea actriței. În acest spațiu se creează o nouă ordine a relațiilor care se supune unor principii complet diferite: nu se bazează pe asimetria anterioară a relației, plasând într-un fel părțile în raport ierarhic, ci întărește reciprocitatea, aparent intensificând observarea reciprocă. Pe scurt: se schimbă practica privirii.

În practica tradițională (vezi scena unidirecționată) se poate spune că întâlnim o formulă pură, în sensul căreia spectatorul este singurul observator, deoarece în vederea menținerii iluziei, actorul nu are voie să ia act de spectator. Toate aceste soluții pure sunt mai puțin caracteristice spațiilor ambientale contemporane. Acesta deoarece în spațiul din *Curva periculosa* obiectul observării și observatorul nu se separă, fiindcă pe lângă calitatea de obiect observat, actrița însușește și rolul observatorului, adică îndeplinește și rolul de inspecție. Stând în centrul spațiului, actrița vede fiecare spectator și în mod individual, și ceea ce este și mai important – dintr-o perspectivă care trimite la psihologia sesizării –, spectatorul ia în considerare în permanență că este observat și „inspectat”. Această formă simplă de spațiu permite așadar schimbarea completă a modului de bază al sesizării implementat în practica convențională.

În final, concluzia valabilă la care se poate ajunge este că spațiile ambientale contemporane, dacă nu urmăresc chiar în totalitate schema panoptică (vezi forma circulară), totuși succedă mecanismele sale de acțiune. Propun o paradigmă de funcționare care rescrie semnificativ calitatea de spectator, respectiv raportul spectator-actor.

1.4. Efectul „sferei fenomenologice” care înconjoară spectatorul asupra receptării spectacolului. Psihologia obiectelor și a spațiilor

În această parte a disertației vom încerca să continuăm trasarea ideilor cu privire la efectul și influența mediului asupra comportamentului și relaționării omului, respectiv determinarea de către acesta a stărilor interioare. Ne interesează în primul rând recunoașterea acelor principii prin care se poate evidenția acele stereotipii comportamentale și moduri de raportare activate de către aspectul organizării ambientale, realitatea materială din care se compune mediul, și nu în ultimul rând diferitele situații de spațiu. Pe lângă acestea, mai căutăm modul în care acestea ne pot influența obiceiurile, dispozițiile, respectiv felul în care ne stimulează acțiunile, și reacțiile afective care le provoacă. Susțin argumentul conform căreia aceste experiențe, realitățile acestui fenomen nu se manifestă doar în viața noastră cotidiană, ci toate acestea pot fi extinse și asupra practicii artistice în sine, iar în contextul lucrării noastre, și ceea ce este mai esențial, sfera validității a concepției propuse se poate extinde și asupra practicii teatrale, lucru pe care o să-l încerc să prezint spre finalul acestui eseu. Am încercat să susțin prin argumente reflexiile precedente în legătură cu producția de teatru stradal *Curva pericolosa*.

Pentru a examina efectul psihologic al spațiului spectacolului și al obiectelor aflate în acesta asupra spectatorilor, vom include în discursul prezent, printre altele, scrierile care îndeamnă la reflexie profundă de-ale lui Jean Baudrillard și Gaston Bachelard despre obiecte și spații, și vom încerca să înțelegem efectul mediului asupra spectatorului pe marginea acestor linii de gândire.

O să evidențiem de asemenea faptul că repartizarea locurilor are o psihologie extrem de remarcabilă – și totuși încă destul de puțin studiată –, deoarece locul și felul de unde, și cum, se așază spectatorii dețin un rol semnificativ în crearea atmosferei și în modul de comportare al spectatorilor. Această parte a lucrării se sprijină pe studiul lui Paul Goodman, care supune analizei această problemă destul de primordială, și anume, repartizarea locurilor în public, demonstrând semnificația acesteia cu ocazii atât de diverse ca mesele, actoria, predarea, legiferarea sau chiar tratamentul psihoterapeutic. Întrucât repartizarea locurilor – pe lângă faptul că este prevăzută de către o structură societală complexă – determină și sistemul de comportament. (Goodman 1983: 57) Observațiile nimerite ale lui Goodman ilustrează bine semnificația psihologică a repartizărilor de locuri, potențialele raporturi interstructurale pe care diferitele modele de-ale acestora le creează, respectiv cum pot să afecteze și să determine sensibilitatea noastră spirituală (intelectuală) și psihică pregătită de receptarea fenomenelor.

Voi realiza ancheta acestei experiențe, comparând repartizarea (formală) a locurilor (regimul de utilizare) din practica tradițională teatrală cu locurile destinate spectatorilor în locațiile mai puțin instituționalizate (spectacole ambientale sau environmentale).

1.5. Indiferența estetică

În paradigma din modernitate, ori în receptarea postmodernă, se conturează o diferențiere marcantă, o tipologie diferită față de cea clasică a discursului în interpretarea contemporană a operelor. A devenit un important factor de concepție faptul că operele se mențin pe câmpul neutralității valorifice și că devine imposibilă orice fel de evaluare estetică, la fel ca (de multe ori) și posibilitatea de a adopta o poziție în sens estetic. Acest atentat de scăpare, adică escapismul din estetică devine discursul determinant al aproape tuturor formelor de artă din modernitate.

Lucrarea începe cu „tabloul-capcană” de-al lui Daniel Spoerri.⁴ Prin acesta doresc să evidențiez acea indiferență estetică prin care se creează limbajul stilistic al Realismului Nou. Exemplele caracteristice artei plastice și opera lui Spoerri este asociată convingerii mele că în abordarea spațiului din spectacolele contemporane ambientale se manifestă principiul aplicat de Noul Realism, într-un fel de transpunere a acestuia.

În epocile istorice, trebuia insistat asupra semnalărilor tradiționale ale spectacolului asemenea unor dictate. Practica modernității însă abandonează orice fel de idee încremenită și consacrată a reprezentăției. Sub semnul așa-zisei *anything goes*, orice spațiu poate fi inclusă și operată ca spațiul spectacolului fără nevoia de potrivire la orice ordine formală estetică, „trend”, caracteristică imanentă sau normă reprezentând un punct de sprijin, asemenea resturilor de mâncare care, aplicată pe tablou, constituie o condiție suficientă pentru calitatea de operă de artă.

Concluzia pe care doresc să o formulez, rezumată în primă instanță, este că lăsarea în urmă a esteticului caracterizează ca un aspect devenit permanent manifestările artistice, respectiv modul de gândire din spatele lor din modernitatea noastră. Lucrarea mai poartă în sine și revelația că diferențierea tradițională și-a pierdut valabilitatea, și prin urmare doar acel

⁴Daniel Spoerri, care a expus o masă de sufragerie, împreună cu toate lucrurile de pe ea, chiștoace de țigări, resturi de mâncare, alte rămășițe ale mâncatului – fixându-le pe masă în dispunerea lor momentană și aleatorie – oarecum ca un ansamblu de obiecte sau o natură moartă tridimensională, vertical, pe peretele sălii de expoziție. De numele lui Spoerri se leagă „tabloul-capcană” (tableau-piège, adică imagine de masă) ca un tip bizar de imagine. Caracterul straniu al acestor asamblaje, imagini de tablou tridimensionale se regăsește de fapt în tehnica imagistică, și anume în perspectiva lor, în faptul că o masă de sufragerie se prezintă spectatorilor suspendat perpendicular – ca și cum ar fi lăsat în urma sa modelul prezentării clasice –, în indiferența sa necruțătoare. Spectatorul „cade în capcană”, și de aici vine și denumirea.

lucru poate fi valabil din perspectiva esteticii care arată un raport strâns cu experiența creării, alcătuirii, sau a vreunui principiu de construcție, deci cu condițiile obișnuite ale procesului creator artistic tradițional. Față de lucrurile care acced în universul artei în propria lor realitate, oarecum nemijlocit și neprelucrat (vezi rămășițele unei mese). Noul Realism pune așadar sub semnul întrebării această diferențiere ierarhică.

Una dintre concluziile analizei este că sfera validității a acestei concepții de artă plastică se poate extinde și asupra practicii teatrale, unde în contextul „spațiilor găsite”, ambientale, putem observa în funcționare același program critic.

1.6. Forma somatică a existenței de spectator

În cazul curentelor artistice din domeniul artelor plastice, începând cu a doua parte a secolului 20 – fluxul, happening-ul, artele de performance, body art-urile, environmentele, instalațiile in situ, diferitele situații create, artele de eveniment (event) etc. – a căpătat importanță centrală faptul că evenimentul era privit ca o experiență, și tocmai din acest motiv prezența corporală a spectatorului avea un caracter constitutiv. Reprezentanții minimal art-ului, și mai târziu cei de-ai conceptualismului au îndemnat spectatorul să-și schimbe calitatea, și au încercat să-l facă mai activ în momentul receptării operei de artă și să-l incorporeze conștient în actul participării. Schimbarea în privința „rolului” îndeplinit de spectator în spectacol/eveniment se produce în momentul în care teatrul începe să se deplaseze tot mai pronunțat spre arta performance-ului. Dacă până acum de la spectator se aștepta ca să-și exprime critica față de spectacol – ca „image fixă” – dintr-o ipostază asemănătoare unui martor din afară, pasiv și retras, practica artistică a anilor șaizeci-șaptezeci rescrie însă modelul tradițional de până atunci, adică pune sub semnul întrebării temeinicia modelului consacrat al obiectului și subiectului.

Trecând peste toate acestea aș dori să introduc ideea centrală a prezentului capitol, accentuarea somei ca sensibilitate contemporană și actualitatea sa („problematică”). Doresc să atrag atenția asupra transferului care informă modalitatea în care spațiile neasemenea celor tradiționale, ambientale transformă experiența și sesizarea somatică a spectatorilor, și respectiv procesul prin se manifestă efectul concret al acestor spații asupra spectatorului și asupra receptării.

Înainte de avangarda istorică, atitudinea de spectator îndreptată spre participarea fizică, adică somatică s-a considerat a fi o experiență puțin discutată în arta teatrului. Însă începând cu aspirațiile avangardiste, noua practică teatrală, și în cadrul ei, spațiile teatrale

ambientale se bazează mai bine și în mod mai conștient pe simțurile corporale ale receptorului, aducând schimbări marcante naturii experienței. Aceste spații nu numai că pun într-o nouă lumină textele „clasice”, dar pretind de asemenea un nou mod de receptare din partea spectatorului. Cu acesta însă intervine încă o corelație, întrucât din minutul în care spectatorul se manifestă împreună cu actorul (performer-ul) într-un spațiu comun, manifestările somatice (mișcare, gest, comportament) sosite din partea spectatorului se înscriu în totalitatea lor în spațiul comun, iar consecința esențială a tuturor acestor procese este că manifestările din partea spectatorului se interpretează ca făcând parte din spectacol, devin evaluabile din punct de vedere estetic, deși rămân în fundal, și nu le conștientizăm în mod explicit.

Intervine deci întrebarea cum se poate interpreta sau aborda estetic aceste forme somatice ale existenței de spectator, caracterizată de o experiență a simțurilor mult mai complexe față de practica tradițională. Această propunere este problematică și din cauză că fiecare spectacol deține un spațiu care îi este caracteristic doar lui, și posedă o unicitate decisivă din punct de vedere estetic, prin urmare fiecare pornind de la o stare inițială nouă, aproape neavând deloc trăsături comune.

Este afirmația prezentei lucrări că aceste manifestări somatice ale spectatorului nu pot rămâne fără interpretare. Prin urmare, reflectăm asupra dimensiunilor corporale ale experienței estetice prin estetica somei de-al lui Richard Shusterman, adică printr-o estetică mai pragmatistă, care împinge limitele tradiționale ale esteticii.

1.7. Ceea ce se plasează între cadre, sau acel „orice” înrămat

Tratatele asupra temei cadrului în prezent înseamnă, printre altele, că trebuie să identificăm și să discutăm un fenomen aparent paradoxal care este prezent în practica artei contemporane tocmai prin absența sa, prin acesta atrăgând atenția asupra sa.

Dacă analizăm cadrul conform cerințelor clasiciste, de regulă întâlnim funcțiile normative care în general constituie descrierea unei structuri materiale care înconjoară, validează, protejează, excizează etc. un obiect (de artă). De asemenea, definițiile au în vizor un obiect care constituie mediul spațial al unei unelte sau imagini. Însă este oare suficientă discursul clasic – sau chiar ansamblul de noțiuni în folosință până acum, acea normativitate care se poate asocia ideii clasicismului – pentru a stabili clar aspectele actuale, care se manifestă în practica artei contemporane, ale cadrului? Oare putem vorbi azi de fapt despre cerințe estetice de orice natură în legătură cu cadrul? Ori ar trebui să reformulăm cerințele de

odinioară, să scăpăm de doxele, normele și canoanele vechi, de practica veche, și să născocim o nouă cheie de lectură pentru a putea interpreta rolul îndeplinit de cadru în practica contemporană?

Se pare că noțiunea cadrului este mai largă decât ne-am fi închipuit. Voi încerca să clarific diferitele abordări și sisteme de criterii prin care se poate interpreta azi, adică modul în care putem trata problema cadrului în mod valabil azi. Poate toate acestea vor fi de ajutor ca în anarhia produsă în practica artei contemporane din cauza lipsei pricinuite de cadre să putem să rămânem, totuși, între ele.

Practica în arta contemporană ne arată că pentru spectator, este tot mai greu să deslușească ce este, de fapt – apelând la noțiunea derridaiană – ergon-ul, adică opera, și unde este trasată față de ea, respectiv ce constituie partea accesorie a operei, adică parergon-ul; în fine, cadrul. Și la urma urmei acesta este elementul care dezorientează receptorului în actul înțelegerii față de creațiile contemporane. Nedumerirea provine în mare parte din faptul că tindem să căutăm peste tot tiparele și cadrele obișnuite, însă acestea ne eludează negreșit.

Genurile ca performance-ul, arta conceptuală, teatrul stradal etc., care de obicei evită condensarea în obiect sau obiectivarea, sunt greu, câteodată aproape imposibil de surprins în actul devenirii, identificarea actului și aspectului încadrării fiind la fel de problematică.

Lucrarea mai pune întrebări și privind relația dintre cadru și receptor, desemnând ca problemă esențială modul nostru de raportare la cadre în prezent. Chit că nici creatorilor contemporani, însă nici receptorilor nu le place să se restricționeze între cadre. În arta modernității se poate observa o negare continuă în această privință. În cazul ambilor agenți există însă o explicație. În loc de încadrare și plafonare, creatorii preferă să opteze pentru trecerea limitelor și cadrelor. Iar receptorii privesc lucrurile care se arată între cadre ca fiind depășite și mai puțin actuale în discursul contemporan. Niciunui agent nu-i place delimitarea de orice fel a câmpului de interpretare a operei. Azi deja suntem reticenți față de predeterminarea cadrelor în interiorul cărora se poate interpreta o operă, deoarece cu toții doresc să creeze o lectură liberă, și mai ales personalizată, să exercite o autonomie interpretativă liberă; mai puțin să li se înmâneze un prospect prealabil despre operă. Și în mod paradoxal, când ieșim din cadrele care, într-un fel, ne oferă protecție și siguranță, ne surprindem tot mai frecvent în actul căutării cadrelor, că încercăm să acoperim lacunele noastre interpretative apărute la tot pasul prin aceste cadre.

2. Priveliște, imagine

2.1. Teatrul fără imagini

Deși fenomenul mutației imaginii (*pictorial turn*) care se desfășoară în practica artei din modernitate are o vastă literatură de specialitate, totuși poate s-a scris încă puțin despre lectura imagistică și experiența priveliștii pe care le presupune noul mod de existență a imaginilor, trecut printr-o transformare de caracter aproape paradigmatic. A doua parte a disertației pornește pe traiectoria acestei idei, desemnând ca întrebare inițială dacă putem să concepem drept „caracter imagistic” de-al spectacolului priveliștea unui spațiu care nu se compune între cadre (estetice), și care aparține realului, adică „domeniului” non-artistic. Întrebarea se problematizează așadar în raport cu reprezentațiile care se alcătuiesc conform unor metode de dispunere a spațiului și de creare a imaginilor care diferă de cele convenționale.

Din perspectiva disertației pare utilă parcurgerea epocilor din istoria artei, cu această ocazie din punctul de vedere al vederii și al arătării. Retrospectiva istorică urmărește așadar să examineze modul în care diferitele epoci și forme scenice au reușit să realizeze revelația imagistică și felul privirii imaginilor.

Deoarece încă nu s-a concretizat în jurul operelor contemporane un „sistem de valori” de accepțiune generală, este aproape imposibil să vorbim despre aceste reprezentații la modul general. Sugestia mea este așadar ca în vederea unei mai bune înțelegeri, să realizăm ancheta prezentei lucrării printr-un spectacol concret. Exemplul din lucrare îl constituie spectacolul de tip performance intitulat *Mady-baby*, în regia lui B. Fülöp Erzsébet, care creează un limbaj formal care diferă de convențional mai ales din perspectiva spațiului și a priveliștii. Întrebarea pe care o vom pune așadar va fi dacă putem realiza lectura priveliștii care aparține realității dinafara esteticii (priveliștea reală care se prezintă prin geamul microbuzului, priveliștea vieții societății, ca să spunem așa) prin observare estetică, drept imagistica proprie a spectacolului, sau de fapt vorbim de „estetica privațiunii”, dacă pot să formulez așa; de un teatru lipsit de imagini? Această întrebare deține un rol central de-a lungul întregii lucrări.

Ca să înțelegem ce face atât de problematică sesizarea priveliștii care se constituie prin metode de alcătuire a imaginii care diferă de convențional (vezi teatrul stradal, teatrul ambiental etc.), respectiv de ce nu putem observa „ca imagine” priveliștea spectacolului nostru, trebuie să examinăm cele două tipuri de dramaturgii vizuale, și anume cel al formei teatrale tradiționale (a scenei unidirecționate), respectiv al spectacolului nostru, precum și utilizarea priveliștii și a imaginii din cadrul acestora.

Sub rubrica intitulată *Cadrul ca evidențiere estetică (2.1.1.)* doresc să susțin cu argumente afirmația lucrării conform căreia în lipsa cadrului, ori a unui alt fel de semnal sau structură deictică, „de evidențiere”, sistemul comportamental tradițional devine nefuncțională, iar condiția creării efectului imagistic pare și ea să devină imposibilă. Deoarece observarea a ceva în calitate de imagine presupune în primul rând că materialul de observat se observă într-o stare de „existență pentru sine însuși” închisă, ca un fel de imagine formală.

În cazul practicii convenționale (scena de perspectivă), plasticizarea este dată de către cadru, care restricționează limitele imaginii aproape ca un blocaj. Întrebarea este însă următoarea: acolo unde priveliștea alcătuiește un continuum, corespunde cu exactitate crescută cu realitatea, și de unde lipsește orice formă (mijloc) de izolare, acolo prin ce regulă, normă sau „principiu” aflăm ce constituie esențialul, adică „obiectul”, și față de acesta, ce va fi informația imagistică superfluă, „zgomotul” vizual?

În cele următoare ne vom sprijini pe teoria lui Jan Mukařovský, conform căreia dacă vrem să înțelegem dezvoltarea unei arte, atunci problematica acesteia trebuie privită în corelația celorlalte arte. (Mukařovský 2007: 23-24) Prin consecință, vom examina „echivalențele semiotice” într-un mod asemănător comparatismului, în domeniul artelor plastice, respectiv vom raporta aceste paralele de-ale artei plastice la ele, ca un fel de transpoziție analogică la practica teatrală. Așadar, conform analizei comparative este aparent productiv dacă asociem imaginea scenică, în postura unui reprezentant analog, genului vizual clasic, fenomenului imagistic sau imaginii cu suprafață plană ca tabloul sau fotografia, adică formei care este prezent ca o imagine planară, și deține un spațiu imagistic independent de orice altceva. Iar spațiul teatral ambiant se echivalează cu modul plastic de existență cum este cel de-al unei statui, de exemplu. În privința acestei analize vom evidenția faptul că lectura fenomenului plastic al imaginii (vezi statuie) este mult mai problematică, fiindcă nu posedă o linie de demarcație care ar indica decisiv de unde până unde ține întinderea formală a operei. Motivul pentru acesta se regăsește în faptul că aceste opere nu au un spațiu închis, univoc pe care îl deține fenomenul imagistic cu format de imagine-tablou, și din această cauză spectatorul, chiar dacă doar pe fond, dar totuși include în lectura operei și elementele realității înconjurătoare din jurul ei. Cu alte cuvinte, priveliștea este determinată de un conecționism conform căreia fundalul contribuie la dispunerea priveliștii.

În cele următoare se prezintă necesitatea unei noțiuni esențiale cu privire la întrebarea tezei noastre: *realul* (vezi, se poate produce „luarea în posesie” a *realului*?) Voi evidenția prin analiza uneia dintre categoriile centrale ale interpretării cadrelor de Erving Goffman, a

„cheii”, motivul pentru care nu putem observa priveliștea spectacolului prin observarea estetică, divorțat de *real*.

Dacă aplicăm constituirea goffmaniană a cadrelor în raport cu priveliștea spectacolului, atunci putem ajunge la concluzia că lipsesc cu desăvârșire amorsele care ar semnala, în ceea ce privește spațiul și priveliștea aferentă, de unde până unde ține întinderea reprezentației, atât în spațiu, cât și în priveliște. Întrucât denegarea, suspendarea neîncrederii trebuie menținută de spectator nu doar față de prestația actoricească, dar și față de întreg spectacolul, iar priveliștea constituie o parte esențială în acest proces. Așadar, fiindcă lipsesc amorsele spațiale, acele exigențe estetice care ar clarifica de unde până unde se întinde priveliștea spectacolului, prin consecință nu se va realiza nici raportarea estetică față de cele văzute, și nici formularea judecatei estetice în această privință. Priveliștea orașului ni se deschide așadar exclusiv în calitatea în care se arată de obicei și în contextul aleatorismului de toate zilele: în modul de existență cotidian, ca o imagine primordială, netransformată; ca să spunem așa: neartistică. În privința priveliștii spectacolului vizat, acesta înseamnă așadar că nu putem să îl interpretăm prin diferențiere de la *real*, adică în mod semiotic.

Sub rubrica intitulată *Ready-made ca semiotizarea realului (2.1.4.1)*, abordăm fenomenul conform căreia ready-made-ul – ca obiect găsit în formă finală – este un exemplu eclatant care ilustrează cum poate totuși realul să primească statutul de artă, adică modul în care are loc semiotizarea unui lucru, fenomen sau obiect care aparține realului, precum și interpretarea acestuia ca semn. Acest fenomen are o oarecare valoare de precedent, în sensul că într-adevăr se poate produce acest tip de transformare. Tocmai de aceea consider importantă reflexia asupra acestui aspect.

Vom mai examina și faptul că în raport cu priveliștea spectacolului nostru nu este vorba de mai puțin decât semioza teatrală, și în cadrul acesteia transformarea logicii în reprezentația spectacolului. În practica teatrală considerată în sensul tradițional, există o serie de ansambluri semiotice (Umberto Eco) care se preocupă de semiotizarea lucrurilor, fenomenelor și evenimentelor teatrale (vezi sistemele de codare ca scena, costumele, luminile etc.), și toate acestea încurajează eventual spectatorul ca automatic să aibă opțiunea plasării între cadre, „în paranteză” a tot ceea ce apare pe scenă, adică a interpretării prin transformare în semn și prin înzestrare cu funcție semiotică. Faptul că spectacolul nu deține un teritoriu scenic (propriu) delimitat, diferențiat de real pune într-o lumină nouă și strategiile de interpretare a spectatorului. Ca urmare a modificării utilizării semnelor teatrale crește semnificativ rolul spectatorului, deoarece de acum încolo el trebuie să antreneze semioza.

Pornim capitolul intitulat *Semiotizarea realului (2.1.6.)* cu definiția lui Michael Kirby, care percepe baza semioticii într-un model care interpretează arta drept comunicare. Prin consecință, există un expeditor, un mesaj (codat de expeditorul său) și un receptor. Dacă înțelegem semiotica – spune Kirby – ca fiind expedierea unui mesaj, realizată printr-un sistem de codare inteligibil deopotrivă pentru expeditor și receptor, atunci este suficient să renunțăm la intenția trimiterii mesajului, și codul rămâne fără conținut. Prin urmare, dacă lipsește mesajul, deja nu putem vorbi despre un proces semiotic. (Carlson 2014: 105) Acest scurt raționament de-al lui Kirby ne ajută să evidențiem de ce nu se poate interpreta priveliștea imaginii stradale în calitate semiotică, deci ca semn. Pentru lectura în calitate de semn este necesar ca spectacolul să o sublinieze explicit, să o evidențieze, așadar, ca priveliștea să fie inclusă în procesul codării. Așadar, pentru a rămâne în domeniul semioticii, este indispensabil ca priveliștea să treacă într-un context mimetic, și ca să reprezinte, ca „lume artificială”, realitatea. Spectatorul trebuie să sesizeze intenționalitatea expeditorului, intenția trimiterii mesajului.

În cazul de față de asemenea, ajungem la concluzia – formulată cu ocazii multiple – că interpretabilității semiotice i se opune faptul că fără vreun gest al sublinierii, al punerii în evidență, identificarea semnului nu se poate produce în sesizarea lumii exterioare.

În lucrarea *Modalitățile contemporane ale sesizării. Pluralitate percepției în practica modernă a artei (2.1.7.)* examinăm întrebarea primordială referitoare la motivul pentru care categorisirea neambiguă a statutului priveliștii în domeniul semnului sau al realului este atât de problematică. Richard Wollheim introduce două noțiuni raportate la perceptualitate în discursul artistic: *a vedea ca* și *a vedea în*. Astfel încercând să delimiteze categoric două tipuri de relaționare, de procedură perceptuală a spectatorului. În sensul teoriei, reprezentația (prin acesta înțelegem lucrurile incluse în categoria operelor de artă) trebuie înțeleasă prin prisma unui fel anume de a vedea, prin „vederea reprezentatională”. Vederea reprezentatională trebuie înțeleasă, și o putem elucida cel mai bine – notează Wollheim – ca un lucru care nu conține în sine „vederea-ca”, dar un fenomen diferit, strâns corelat cu aceasta, adică „vederea-în”. În privința noțiunilor lui Wollheim, subliniem faptul că în timp ce în contextul tradițional, controlul felului și modului sesizării se făcea în cadrele instituționale ale artei, în practica contemporană este spectatorul care trebuie să aleagă modul relaționării.

Teza prezentei lucrări este că lectura imagistică a *Mady-Baby* necesită recalibrarea obiceiurilor de vedere. Imaginea spectacolului se poate include în categoria în care spectatorul trebuie să antreneze ambele tipuri de percepție aproape ca o necesitate, în mod simultan.

Cu acesta aş trage concluzia, care provine direct din observațiile noastre de până acum, și pe care al doilea capitol al lucrării prezente a dorit să o demonstreze. În cazul lui *Mady-baby* ca producție de teatru stradal se interpretează o imagine care nu se delimitează conform modului de transfer vizual din accepțiunea tradițională. Deoarece lipsește caracterul restrictiv și „dramatizant” al „încadrării”, spectacolul ne prezintă și ne propune priveliștea fără distincție și fără discriminare.

Concluzia valabilă care se poate formula este că *Mady-baby*, față de spectacolul în sens tradițional, adică în sensul principiului clasic al reprezentației (de scenă unidirecționată) este o reprezentație „lipsită de imagine”, dar nu și una lipsită de priveliște. Iar în acest sens, se poate echivala cu universul vizual al happening-urilor, deoarece deține trăsături structurale care corespund acestora. Tind așadar spre convingerea – să formulez, într-o concluzie a lucrării, ca o idee fixă de-a mea – că în raport cu priveliștea din *Mady-baby* nu putem sub niciun chip să vorbim despre o plasticizare în sensul tradițional.

Am evidențiat de asemenea faptul că avem de-a face cu două obiecte ale sesizării care se diferențiază marcant. Poate am putea să spunem și că în practica tradițională, priveliștea poate fi definită ca structură, iar în cazul spectacolului examinat de noi, ca eveniment.

2.2. Nebulozitatea sesizării și a percepției în practica artei contemporane

Ceva părea să se schimbe în modul de vorbire contemporan, în comunicarea artistică, sub efectul căruia receptarea și interpretarea operelor din modernitate, și per ansamblu, orientarea în practica artistică a erei noastre a devenit atât de problematică, mai mult, uneori pare a deveni imposibilă. Convingerea mea este că anchetarea acestui fenomen contemporan direcționează discursul spre un domeniu care cade în afara domeniului esteticii. De-a lungul analizei mele m-a condus convingerea că transpunerea teoriei informației ca teorie a comunicării în practica artistică va fi de ajutor în înțelegerea mecanismului esențialmente problematică a sesizării contemporane.

În cartea sa intitulată *Teoria informației și percepția estetică*, Abraham Moles face distincție între două tipuri de informații. Delimitează informația semantică, adică universală de la informația estetică, adică a percepției. În părerea mea, care este de asemenea teza vizată spre susținere, este că în discursul modern, sursa problematicii receptării depinde de prezența particulară a acestor două categorii din teoria informației: estetică și semantică. Pe suspiciunea celei din urmă se bazează faptul că lipsa acestora problematizează receptarea și câteodată împinge spre frustrare actul receptării. Acesta deoarece operele contemporane nu

conțin informații semantice în măsură suficientă pentru ca opera să poată transmite receptorului în mod neambiguu și inteligibil statutul său din cadrul operei.

În contextul tradițional, imaginea scenică deține puterea informației semantice, deoarece comunică într-un mod inteligibil pentru toți, oarecum potrivit unui consens general, că între cadre se poate localiza un univers fictiv. Toate ce se petrec în interiorul acestuia trebuie primite și interpretate cu o abordare „estetică” potrivită lui. Cadrul așadar are un efect de convenție, și prin urmare este puternic saturată cu informație semantică.

În cazul lui *Mady-baby*, lipsa cadrului – cum am analizat și în capitolele precedente – slăbește marcant latura semantică a priveliștii. Deși în fața spectatorului se prezintă de-a lungul călătoriei fragmentul de stradă din momentul respectiv, totuși spectatorul este menținut în nesiguranța și imposibilitatea deciderii dacă poate oare să asocieze priveliștea din real spectacolului, și dacă da, atunci în mod concret care ar fi acea parte, acel segment? Care este câmpul printre limitele căruia priveliștea orașului se poate asocia spectacolului; cu alte cuvinte, unde se conturează granița trasabilă a priveliștii?

Cele schițate până acum accentuează recunoașterea faptului că în cazul spectacolului nostru putem vorbi de fapt despre așa-zisa „capacitate de încărcare” a granițelor. Acesta deoarece cu câtă informație semantică – caracteristică teatrului – conține spectacolul, cu atât ne menținem în cadrul teatrului ca gen. Însă operarea cu informații semantice insuficiente împinge actul artistic în discuție tot mai mult spre o frontieră unde teatrul ca atare intră sub semnul întrebării. Universul imagistic din *Mady-baby* nu se mai poate plasa așadar în categoria teatrului, ci mai degrabă în cea a priveliștii happening-urilor.

Concluzie

În prima parte a disertației am evidențiat un domeniu greu accesibil al practicii teatrale contemporane, utilizarea spațiului de către mizanscenele ambientale. Am evidențiat fenomenele care se interpretează destul de diferit față de practica scenei de perspectivă în cazul mizanscenelor ambientale (ex. locul spectacolului/operei, problema semiotizării, aspectul schimbat al receptării etc.). Textele accentuează, printre altele, recunoașterea faptului că încă nu s-au concretizat convenții în privința acestei utilizări (ambientale) de spațiu care ar servi la inteligibilitatea generală destinată spectatorilor. Cum a notat și René Berger, niciuna dintre formele artei nu este „obiectivă”. Forma se creează doar prin acord general, însă trebuie să treacă timp îndelungat pentru ca o noțiune a spațiului să dobândească credibilitate, și să devină o experiență comună. (Berger 1984: 215)

În cadrul utilizării ambientale a spațiului am evidențiat așadar specificile care transmit o experiență diferită (față de practica scenei unidirecționate). Sub forma unei astfel de specificități se poate menționa și aspectul multistabil al spațiilor ambientale din ancheta mea, care constă mai ales în faptul că spectacolul/opera se integrează în spațiul cotidian, ceea ce de multe ori rezultă într-o diferențiere problematică între (spațiul) spectacolului/operei și spațiul vieții.

Faptul că teatrul lucrează în mod concret, „simplu”, cu spațiul (Hans-Thies Lehmann) – când nu însușirea de a fi modelat și dispus, sau construcția fixă este cea dominantă – oferă o experiență complet diferită, (mai) trăibilă spectatorului. În aceste spații – în care modul organizării spațiului diferă marcant de spațiul scenografic teatralizat (construit) al practicii scenei italiene – care funcționează ca „decupaje de spațiu” se deschide posibilitatea „pătrunderii cu vederea” înspre *real*. Deoarece nu vorbim despre un spațiu imagistic static „cu conținut redus de relații”, ci de o experiență a spațiului aflată în continuă schimbare, prin consecință, fuziunea celor două dimensiuni – a realității spectacolului/operei și a realității cotidiene – devine experiența permanentă a spectatorului. (Aceste fenomene s-au analizat, printre altele, în privința spectacolelor *Mady-baby* și *Curva pericolosa*.)

În a doua parte a cercetării reflectăm asupra faptului că în ceea ce privește priveliștea mizanscenelor ambientale – și față de practica scenei unidirecționate –, trebuie să avem o abordare diferită. Contrar obiceiului: trebuie să o abordăm mai degrabă din direcția receptării, decât din cea a creației (producției). Mizanscenele ambientale pe care le-am analizat ilustrează bine că evoluția priveliștii presupune, și este oarecum supusă la intenția spectatorului/receptorului. Cade pe seama – experienței imagistice personale și de descoperire (creatoare) – spectatorului cum poate el să „compună cu vederea” într-o constelație unică acea configurație aleatorie pe care o oferă realitatea înconjurătoare.

În această sesizare a priveliștii se întrevede ceva deosebit, mai ales în ceea ce privește modul observării. Condiția înțelegerii imagistice „obișnuite” (vezi fotografie, tablou) este ca spectatorului să îi fie clar: cele văzute în interiorul cadrului are continuare, și progresează în fiecare direcție în mod continuu. Spațiul imagistic nu se închide, și nu revine în sine la margini. Această porțiune din afara cadrelor joacă un rol constitutiv în înțelegerea imaginilor deoarece spațiul imagistic din afara „decupajului” care înconjoară universul formal închis, ca pe o unitate independentă a conținutului, este precondiția celor care se percep în imagine. (Zrinyifalvi 2000: 110) Deși suntem conștienți că domeniul delimitat al contextului „nu se termină” la laturile imaginii, totuși, partea din afara marginilor nu se mai prezintă în aspectul său vizual, ci completează în psihicul (conștientul) spectatorului-receptor toate aceste

„lacune”. Însă în cazul spectacolelor ambientale cum este și *Mady-baby*, spectatorul este privat de „misterul” care constă în completarea „manifestatului-lipsă” prin propria activitate intelectuală. Deoarece lipsește demarcarea, spectatorul nu (are posibilitatea de a) percepe nici imaginea concretă, evidențiată, nici elementul „lipsă”, și prin consecință nu simte nici necesitatea de a concepe sau de a trasa în continuare „cel care nu se arată”. Din acest motiv, sesizarea priveliștii (percepția mediului) este oarecum caracterizată prin neutralitate și indiferență estetică. Când am supus la indiferența estetică priveliștea din *Mady-baby*, nu am făcut acest lucru doar din motivul conform căruia construcția de imagine din cadrul spectacolului nu se produce prin considerarea categoriilor estetice, ci și din cauza că se modifică raportul față de priveliște. În lipsa unui cadru sau a unei demarcări devine cât pe ce „invizibilă” nu numai priveliștea spectacolului, dar cu aceasta și partea lipsă, lucru pe care spectatorul îl receptează mereu ca o „provocare” palpitantă, și simte un impuls puternic să-și imagineze ce s-ar putea afla în spatele culiselor (cadrelor). Așa cum de multe ori, mai ales în cazul portretelor istorice, ne închipuim ce și pe cine ar fi putut să vadă persoana care a pozat pentru tablou, sau cum s-ar continua interiorul, din care tabloul relevă doar un mic fragment. În acest sens afirmăm așadar că se modifică relația dintre spectator și „manifestatul-lipsă”.

Distanțarea de la imaginea încadrată ne-a impus așadar să examinăm această modalitate transformată a manifestării priveliștii, deoarece există puține lucruri evidente ceea ce ține de evoluția priveliștii și lectura acestor mizanscene ambientale (analizate și de noi).

Din celelalte corelații ale studiului nostru reiese, printre altele, și faptul că în privința spectatorului-receptor putem vorbi despre un sistem multifactorial. Experiența cu care sunt confrunțați spectatorii de către spectacolele ambientale analizate se poate caracteriza prin „existență echivocă”. Aceste spectacole scot spectatorul din sesizarea obișnuită prin oferirea concomitentă a pozițiilor de spectator și participant. În timp ce în practica tradițională (a scenei italiene), raportul distanțat reprezenta o relație generală între spectator și spectacol, această utilizare ambientală a spațiului – în care spectatorii își pot exprima prezența – rezultă într-o relație mult mai actuală. Accentuarea somei (contactul direct menținut cu spectatorii), respectiv experiența spațială intensifică în același timp și problema responsabilității spectatorului.

Concluzia lucrării mele – bazându-mă pe dezbateră noastră precedentă – aș putea să o rezum în felul următor. Fiecare dintre spectacolele analizate a evidențiat experiența conform căreia mereu am sfârșit la problematica spațiului. În centrul discursurilor se afla mereu problema spațiului. „Problemele” se îndreptau mereu asupra spațiului ca un câmp permanent de referință. Chiar dacă imaginea a constituit centrul tematic de greutate, reflexiile legate de

acesta și intenția care se referea la lectura imagistică ducea tot la spațiu, deoarece practica vederii este asociată tot cu spațiul. Tocmai din această cauză a constituit problematica „justificată” a domeniului nostru de cercetare.

Bibliografia lucrării

- Adamik Tamás, A. Jászó Anna (szerk.), 2010, *Retorikai lexikon*, Kalligram Kiadó, Pozsony
- Agnew, John, 2005, Space: Place, In: *Spaces of Geographical Thought*, edited by Paul Cloke & Ron Johnston, SAGE Publications, London
- Arnheim, Rudolf, 2008, Tanulmány a téri ellenpontról, ford. Kemenesi Zsuzsanna, In: *A tér költészete* (szerk. Steve Yates), 2008, Typotex, Budapest
- Augé, Marc, 2012, *Nem-helyek, Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest
- Almási Miklós, 1992, *Anti-esztétika*, T-Twins Kiadó - Lukács Archívum, Budapest
- Alter, Jean, 1999-2000, Referencia és performansz, ford. Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán, In: *Theatron* 1999 tél – 2000 tavasz
- Anglani, Marcella; Martini, Maria Vittoria; Princi, Eliana (szerk.), 2009, *Legújabb kori művészet*, ford. Balázs István, Corvina Kiadó, Budapest
- Artaud, Antonin, *A színház és az istenek*, ford. Bethlen János, Fekete Valéria, Orpheusz Kiadó, Budapest
- Aston, Elaine & Savona, George, 1999, A színház mint jelrendszer. A szöveg és az előadás szemiotikája, ford. Dudik Éva, In: *Színházzemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged
- Bachelard, Gaston, 2011, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Kijárat Kiadó, Budapest
- Bagdi Sára, 2018, A kortárs land art érzékelépszichológiájáról, In: *Jelenkor*, LXI. Évfolyam, 5. szám, Pécs
- Barthes, Roland, 1970, *Válogatott írások*, ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Barthes, Roland, 1985, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Bätschmann, Oskar, 1999, A művész, a tapasztalat alakítója, ford. Nagy Edina, In: *Enigma*, VI. Évfolyam, 1999/22. Szám
- Bätschmann, Oskar, 2015, *Kiállító művészek*, ford. Nagy Edina, L' Harmattan Kiadó, Budapest

- Baudrillard, Jean, 1987, *A tárgyak rendszere*, ford. Albert Sándor, Gondolat Kiadó, Budapest
- Baudrillard, Jean, 1997, *A rossz transzparenciája*, ford. Klimó Ágnes, Balassi Kiadó, Budapest
- Bauer, Hermann; Prater, Andreas (szerk.), 2007, *Barokk*, Vince Kiadó, Budapest
- Bécsy Tamás, 1979, A színpad és a nézőtér viszonya, In: *Színház*, 1979. december
- Beke László, 1994, *Művészet / Elmélet*, Balassi Kiadó, Budapest
- Beke László, 2013, *Műalkotások elemzése*, Tankönyvkiadó, Budapest
- Belting, Hans, 1999, A művészet a modernség tükrében, ford. Schein Gábor, In: *Enigma*, 1999/22. szám
- Belting, Hans, 2003, *Képanropológia*, ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, Budapest
- Belting, Hans, 2006, *A művészettörténet vége*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- Bennett, Susan, 2008, A produkció és a recepció elmélete, ford. Jánossy Gergely, In: *Theatron* 2008/Tavaszi-Nyár
- Bentley, Eric, 1998, *A dráma élete*, ford. Földényi László, Jelenkor, Pécs
- Berger, René, 1984, *A festészet felfedezése I.*, ford. Vajda Endre, Gondolat Kiadó, Budapest
- Bíró Béla, 2004, Dráma és játéktér, In: *Symbolon*, 2004/8
- Bleeker, Maaïke, 2008, *Visuality in the Theatre. The locus of looking*, Palgrave – Macmillan, United Kingdom
- Brassai Eszter, 2016, Kőszínházon innen, kismamagettókon túl, In: *Játéktér*, 2016/1
- Borbély Emília, 2011, "Kizökönt az idő..." *A mady-baby című egyéni előadásom improvizációs helyzeteinek elemzése*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, alapfokú szakdolgozat, kézirat
- Bourriaud, Nicolas, 2007, *Relációesztétika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Brook, Peter, 1993, Az ördög neve unalom, In: *Színház*, 1993/2-3-4
- Brook, Peter, 1999, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest
- Broughton, James, 1981, Az egyidejű színház kiáltványa, In: *A Neoavantgarde*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Böhringer, Hannes, 1995, *Kísérletek és tévelygések*, ford. Tillmann J.A., Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest

- Bürger, Peter, 2010, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Universitas Szeged, Szeged
- Carlson, Marvin, 2008, A színház közönsége és az előadás olvasása, ford. Imre Zoltán, In: *Theatron*, 2008/tavaszi-nyári
- Carlson, Marvin, 2014, A szemiotikai értelmezhetőség és hiánya az előadásban, In: *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból.* ford. Bach Ani, Balassa Zsófia, Csikai Zsuzsa, Görösi Péter, Kromják Laura, Kurdi Mária, Nyisztor Miklós, Oroszlán Anikó, Rosner Krisztina, Surányi Ágnes, Szverle Ilona, Vasas Katalin, szerk. Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa, Szeged, Americana eBooks
- Carrier, David, 2010, Művészettörténet, ford. Buglya Zsófia, In: *Vizuális Kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Typotex Kiadó, Budapest
- Catherine Millet, 1987, *L'art contemporaine en France*, Párizs, Flammarion, 271. old., idézi Rochlitz, Rainer, 2001, Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- Cenner Mihály, Horányi Mátyás, Dömötör Tekla, Hedvig, Belitska Scholtz (szerk.), 1986, *A színház világtörténete I*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Chaudhuri, Una, 2002, *Staging Place: the Geography of Modern Drama*, Arm Arbor, University of Michigan Press, United States of America
- Chalupecký, Jindřich, 2002, *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*, Budapest, Balassi Kiadó
- Clark, Andy, 1996, *A megismerés építőkövei*, ford. Pléh Csaba, Osiris Kiadó, Budapest
- Constantinidis, Stratos E., 2004, Színház dekonstrukció alatt, ford. Leposa Balázs, *Theatron*, 2004/2
- Cornificius, 2001, *A C. Herenniusnak ajánlott rétorika*, ford. Adamik Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest
- Crary, Jonathan, 1999, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, Osiris Kiadó, Budapest
- Csanádi-Bognár Szilvia, 2009, A doboz meg a zsák. Néhány kísérlet a perspektíva és a test kapcsolatának meghatározására, In: *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest
- Czertok, Horatio, 2009, *Színház száműzetésben*, Kijárat Kiadó, ford. Pintér Géza, Budapest
- Danto, Arthur C., 2003, *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest

Deleuze, Gilles, 2008, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint, Palatinus Kiadó, Budapest

Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, 1999, Bevezető, In: *Színházzemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged

Deres Kornélia, 2015, Köztes, átmeneti, gyanús. A színházi tér intermedialitása. In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Görösi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz Kiadó, 69-80

Deridda, Jacques, 2001, Parergon, ford. (...) In: *Változó művészetfoglalom*, szerk., Házás Nikoletta, Budapest, Kijárat Kiadó

Düll Andrea, 2014, A város a környezetpszichológiában, In: *Tér-rétegek*, szerk. Düll Andrea és Izsák Éva, L'Harmattan Kiadó, Budapest

Dülmen, Richard van, 1990, *A rettenet színháza – Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban*, ford. Bérczes Tibor, Századvég Kiadó, Budapest

Duve, Thierry de, 2001, Bármit lehet, In: *Változó művészetfoglalom*, szerk. Házás Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest

Duve, Thierry De, 1984, *Nominalisme picturale. Marcel Duchamp, la peinture et modernité*, idézi Házás Nikoletta, 2001, Ez még művészet, In: *Változó művészetfoglalom*, szerk. Házás Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest, 11 old

Eco, Umberto, 1999, *Kant és a kacsacsőrű emlős*, Európa Könyvkiadó, Budapest

Eco, Umberto, 2006, *A nyitott mű*, ford. Dobilán Katalin, Európa Könyvkiadó, Budapest

Elam, Keir, 1999, A színház és a dráma szemiotikája, ford. Berta Ádám, In: *Színházzemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged

Etlin, Richard A., 1999, Az esztétika és az egyéni térérzet, ford. Simon Vanda, In: *Enigma*, VI. évfolyam, 20-21. Szám

Faludy Judit (szerk.), 2011, *A tekintet szintaxisa*, Gondolat Kiadó, Budapest

Faragó László, 2012, Térértelmezések, In: *Tér és társadalom / Space and Society*, 26. évf., 1. szám, 2012

Fischer-Lichte, Erika, 1999, Az átváltozás mint esztétikai kategória, ford. Kiss Gabriella, In: *Theatron* 1999/4, 57-65

Fischer-Lichte, Erika, 2001, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs

- Fischer-Lichte, Erika, 2003, Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. In: *Magyar Műhely*, 2003/25-40
- Fischer-Lichte, Erika, 2009, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest
- Földényi F. László, 2010, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*, Kalligram Kiadó, Pozsony
- Foucault, Michel, 1990, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest
- Francastel, Pierre, 1972, *Művészet és társadalom*, ford. Lontay László és Nagy Géza, Budapest, Gondolat
- Frankl, Paul, 2007, Az újabb építőművészet fejlődési szakaszai, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Frey, Dagobert, 2007, Mennyiségi és minőségi elképzelés, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Fried, Michael, 1995, Művészet és tárgyiség, ford.: Kiséry András, In: *Enigma*, 1995/2. szám
- Gablik, Suzi, 1998, A művészeti felfedezés logikájáról: a művészet mint mimetikus feltételezés, ford. Pálincás Katalin, In: *Enigma*, V. Évfolyam, 1998/16. szám
- Gadamer, Hans-Georg, 1994, *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai Gábor, T-Wins Kiadó, Budapest
- Gadamer, Hans-Georg, 2003, *Igazság és módszer I.*, ford. Bonyhai Gábor, Osiris Kiadó, Budapest
- Gálosi Adrienne, 2015, Performatív építészet. In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Göröcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz Kiadó, 13-24
- Gálosi Adrienne, 2017, *Művészet mindenek dacára*, Kronosz Kiadó, Pécs
- Gehlen, Arnold, 1987, *Kor-Képek*, ford. Bendl Júlia, Gondolat Kiadó, Budapest
- Goffman, Erving, 1981, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, ford. Habermann M. Gusztáv, Gondolat Kiadó, Budapest
- Goffman, Erving, 2015, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, Budapest
- Gombrich, E. H., 1972, *Művészet és illúzió*, ford. Szabó Árpád, Gondolat Kiadó, Budapest
- Gombrich, E. H., 1974, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit, Falvai Mihály, Gondolat Kiadó, Budapest

- Gombrich, Ernst; Eribon, Didier, 1999, *Miről szólnak a képek?* ford. Klimó Ágnes, Balassi-Tartóshullám, Budapest
- Goodman, Nelson, 2003, Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól, ford. Habermann M. Gusztáv, In: *A sokarcú kép*, (szerk.) Horányi Özséb, Typotex, Budapest
- Goodman, Paul, 1983, Profik és laikusok, ford. Aradi József, In: *Játékperiszkóp*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest
- Greenberg, Clement, 2013, *Művészet és kultúra*, ford. Ady Mária, Bálint Anna, Buda Jakab, Csuka Botond, Falvay Mihály, Gadó Flóra, Goda Mónika, Herczog Noémi, Hites Sándor, Józsa Péter, Ligetfalvi Gergely, Makai Beáta, Ránki András, Seregi Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest
- Gropius, Walter, 2007, Van-e az alakításnak tudománya?, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Grotowski, Jerzy, 1999, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Kalligram Kiadó, Budapest
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 2010, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció Kiadó, Budapest
- Gyenge Zoltán, 2014, Tömeg versus kultúra – elmélkedés a művészet és a filozófia kapcsolatáról, In: *A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. Olay Csaba – Weiss János, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Hajnóczy J. Gyula, 2007, Vallum és intervallum, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Hall, Edward T., 1969, *Rejtett dimenziók*, ford. Falvay Mihály, Háttér Kiadó, Budapest
- Hegyi Lóránd, 1989, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest
- Hein, Hilde, 2001, Az előadás mint esztétikai kategória (1970), ford. Babarczy Eszter, In: *A performance-művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest
- Hildebrand, Adolf von, 1910, *A forma problémája a képzőművészetben*, ford. Wilde János, Politzer Zsigmond és fia könyvkereskedése, Budapest
- Husserl, Edmund, 1997, Fantázia, képtudat, emlékezet, ford. Rózsahegyi Edit, In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest
- Jay, Martin, 2000, *A modernitás látásrendszerei*, ford. Végső Roland, In: *Vulgo*, 2. évf. 1-2. sz.
- Kaeszy Gyula, 1994, *Ismerjük meg a bútorstílusokat*, Háttér Kiadó, Budapest

- Kaprow, Allan, 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London
- Kaprow, Allan, 1998, *Assemblage, environmentek & happeningek*, ford. Horányi Attila, Artpool – Balassi Kiadó – Bae Tartóshullám, Budapest
- Kepes György, 1969, *Language of Vision*, Dover Publications, New York
- Kerékgyártó Béla, 2005, Az újra megtalált közép? A Reichstag átváltozásai, In: *Hely és jelentés*, Terc Kft., Budapest
- Kierkegaard, Søren, 1994, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Osiris Kiadó, Budapest
- Kiss Gabriella, 2014, Fejezetek a színházi előadások történeteiből, In: *Theatron*, 2014. Tél, XIII. évfolyam, 4. szám
- Kotte, Andreas, 2013, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte, Balassi Kiadó, Budapest
- Kotte, Andreas, 2015, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit Kotte, társfordító: Berta Erzsébet, Balassi Kiadó, Budapest
- Lázok János, 2005, Nézőtér és közönség a klasszikus kori athéni Dionüszosz – színházban, In: *Symbolon*, VI. évfolyam, 10. szám
- Lebensztejn, Jean-Claude, 2001, A keretből kiindulva, In: *Változó művészetfogalom*, szerk., Házas Nikoletta, Budapest, Kijárat Kiadó
- Lehmann, Hans-Thies, 2008, Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya, In: *Színház*, 2008. április, 51-54
- Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Balassi Kiadó, Budapest
- Lesschave, Jacqueline*, 2008, Beszélgetés Merce Cunninghammal, In: *Táncpoétikák: a reneszánsztól a posztmodernig*, szerk. Fuchs Livia, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Levin, David Michael, 2001, *The Opening of Vision*, Routledge, New York and London
- Ligetfalvi Gergely, 2009, A kinetikus művészettől a csapdaképig, In: *Balkon*, 2009, 3. szám
- Lucie-Smith, Edward, *Movements in Arts since 1945. The World of Art Library – Thames and Hudson*, London, 1975, 266 o., idézi Hegyi Lóránd, 1989, *Avantgarde és tranzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest
- Lytard, Jean-Francois, 1988, *Le sublime et l'avant-garde, L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Párizs, Galilée, 114. old, idézi Rochlitz, Rainer, 2001, *Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények*, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest

- Mackintosh, Iain, 1993, *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London
- Máthé Andrea, 2017, *Szabályokon innen és túl*, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- Marin, Louis, 2001, A reprezentáció kerete és néhány alakzata, In: *Változó művészetfogalom* szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- McAuley, Gay, 2000, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, United States of America
- Mezei Árpád, 1994, *Elmélkedések a művészetről*, Balassi Kiadó, Budapest
- L. Menyhért László, 2006, *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*, Urbis Könyvkiadó, Budapest
- Meschonnic, Henri, 2001, A modernitás poétikája mint az esztétika kritikája, In: *Változó művészetfogalom*, szerk., Házas Nikoletta, Budapest, Kijárat Kiadó
- Mitchell, W. J. T., 2008, Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv, ford. Rajnai Judit, In: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, JATEPress Kiadó, Szeged
- Moles, Abraham, 1973, *Információelmélet és esztétikai élmény*, ford. Vajda András és Pléh Csaba, Gondolat Kiadó, Budapest
- Moles, Abraham, 2000, Rekonstruálható-e a tett szemiotológiája a színházi reprezentációban? ford. Gábor Kata, In: *Theatron*, II. Évfolyam/2. szám, 2000. nyár-ősz
- Molnar, François, 2011, *A tekintet szintaxisa*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Mukařovský, Jan, 2007, *Szemiotológia és esztétika*, ford. Beke Márton és Benyovszky Krisztián, Kalligram Kiadó, Pozsony
- P. Müller Péter, 2014, *A /szín/tér meghódítása*, In: *A performansz határain*, szerk. Di Blassio Barbara, 2014, Kijárat Kiadó, Budapest
- P. Müller Péter, 2015, *A szín/tér meghódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs
- P. Müller Péter, 2015, Költöző, utazó, vándorló terek, In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Kronosz Kiadó, Pécs
- P. Müller, Péter, 2009, A tekintet teatralitása és a test változó képe, In: *Látás, tekintet, pillantás. A megfigyelő lehetőségei*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs
- Nádas Péter, 2000, *Évkönyv*, Jelenkor Kiadó, Pécs

- Nancy, Jean-Luc, 2001, *Ami a művészetből megmarad*, ford. Házas Nikoletta, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- Pallasmaa, Juhani, 2017, *A bőr szemei*, ford. Veres Bálint, Typotex Kiadó, Budapest
- Pap István, 2018, *Lehet-e művészet az emberevés? Barangolás a művészet határán*, In: *Korunk*, III. Évfolyam, 11. szám
- Pavis, Patrice, 2003, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, Budapest
- Pavis, Patrice, 2006, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- Peckham, Morse, 1967, *Man's Rage for Chaos*, New York, Schocken Books, idézi Gablik, Suzi, A művészeti felfedezés logikájáról: a művészet mint mimetikus feltételezés, ford. Pálincás Katalin, In: *Enigma*, V. Évfolyam, 1998/16. szám.
- Pernecky Géza, 2006, *Művészet az ezredfordulón*, Palatinus Kiadó, Budapest
- Peternák Miklós, 2007, *Képháromszög*, Ráció Kiadó, Budapest
- Pócsik Andrea, 2009, *Megfigyelés mozgásban*, In: *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest
- Pogány Frigyes, 1955, *Belső terek művészete*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest
- Pogány Frigyes, 2007, *Belső terek művészete*, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Rancière, Jacques, 2011, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok, Budapest
- Riegl, Alois, 1198, *Művészettörténet és világtörténelem*, In: *Művészettörténeti tanulmányok*, ford. Adamik Lajos, Balassi Kiadó, Budapest
- Ritoók Zsigmond (szerk.), 1968, *Színház és stadion*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Rochlitz, Rainer, 2001, *Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények*, ford. Varga Róbert, In: *Változó művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest
- Roselli, David Kawalko, 2011, *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin, University of Texas Press
- Sartre, Jean-Paul, 1997, *A kép intencionális szerkezete*, ford. Horváth Csaba, In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest
- Schuster, Martin, 2005, *Művészetlélektan*, ford. Balázs István, Panem Kiadó, Budapest
- Simhandl, Peter, 1998, *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Helikon Kiadó, Budapest

- Schechner, Richard, 1973, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York
- Schechner, Richard, 1984, *A performance*, ford. Regös János, Múzsák Kiadó, Budapest
- Schmarsow, August, 1903, *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten ; sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, B.G. Teubner, Leipzig
- Schumacher, Fritz, 2007, Az építészeti alkotás érzéki hatásai, in: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- Schuster, Martin, 2005, *Művészetlélektan - Képi kommunikáció - Kreativitás – Esztétika*, ford. Balázs István, Panem Kiadó, Budapest
- Shusterman, Richard, 2003, *Pragmatista esztétika*, ford. Kollár József, Kalligram Kiadó, Budapest
- Shusterman, Richard, 2015, *A gondolkodó test*, ford. Krémer Sándor, JATEPress Kiadó, Szeged
- Simmel, Georg, 1990, *Velence, Firenze, Róma*, Atlantisz Kiadó, Budapest
- Staud Géza, Székely György, Hont Ferenc (szerk.) 1986, *A színház világtörténete I*, Gondolat Kiadó, Budapest
- Spoerri, Daniel, 1981, Eat Art. In: *A neoavantgarde*, szerk. Krén Katalin, Marx József, Gondolat Kiadó, Budapest
- Spoerri, Daniel, was ich tue?, In: *Anekdotalomania* 94-96. o., idézi Ligetfalvi Gergely, In: *Balkon*, 2009/3. szám
- Stallabrass, Julian, 2001, Emlékek a nem látható művészetről, ford. Ivacs Ágnes, In: *Balkon*, 2001/6-7. szám
- Széplaky Gerda, 2017, *Kant hátán a szőr*, L' Harmattan Kiadó, Budapest
- Szijártó Zsolt, 2018, A részvétellel kapcsolatos művészeti projektek alapkoordinátái, In: *Balkon*, 2018/10., 11. szám
- Sztompka, Piotr, 2009, *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*, ford. Éles Márta, Gondolat Kiadó, Budapest
- Thoreau, Henry David, 1999, *Walden*, ford. Szöllősy Klára, Fekete Sas Kiadó, Budapest
- Tóth Gábor, 2016, *A tömeg-és az elitművészet esztétikai jelentése. Ortega, Spengler és Walter Benjamin filozófiájában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest

Ortega Y Gasset, José, 1993, *Az „emberi” kiesése a művészetből*, ford. Puskás Lajos, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest

Ungvári Zrínyi Ildikó, 2006, *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely

Yates, Steve, 2008, *A tér költészete*, Typotex Kiadó, Budapest

Vajda Mihály, 1992, *Változó evidenciák*, Cserépfalvi-Századvég Kiadó, Budapest

Vida, Gheorghe, 1991, Környezetművészeti törekvések Romániában, ford. Mezei József, In: *Látvány és gondolat*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest

Welsch, Wolfgang, 2011, *Esztétikai gondolkodás*, ford. Weiss János, L' Harmattan Kiadó, Budapest

Wollheim, Richard, 1997, Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció, ford. Papp Zoltán, In: *Kép, fenomén, valóság*. szerk., Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest

Zrinyifalvi Gábor, 2000, Az interaktív kép, In: *Enigma*, XIX. Évfolyam, 2012/73, Meridián Kiadó, Budapest,

Zrinyifalvi Gábor, 2007, *Mi a szobor és a plasztika?*, Meridián Kiadó, Budapest

Adrese web consultate

Carlson, Marvin, 2000, *A színház közönsége és az előadás olvasása*, ford. Imre I. Zoltán, http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.html, (Letöltés: 2016. március 05.)

A G. Café egy személyes kocsma – *Takszival beszélgettünk*, 2012
<http://www.vasarhely.ro/kozter/%E2%80%9E-g-cafe-egy-szemelyes-kocsma%E2%80%9D-%E2%80%93-takszival-beszeltunk#.VyL1u9ThDGg> (Letöltés: 2016. április 2.)

Gronau, Barbara, 2014, *A valóság ígérete. A XX. századi színházi valóság-elképzeléseiről*, ford. Szántó Judit
(<http://szinhaz.net/2014/07/22/barbara-gronau-a-valosag-igerete/>) Letöltés: 2015. május. 02.

Kaprow, Allan, 1958, *The Legacy of Jackson Pollock*
https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf (Letöltés ideje: 2017. február 2.)

Kérchy Anna: *Könyörtelen testrevíziók. A női szépség erőszakos ideológiájának dekonstrukciója a feminista performansz terrorista testeiben*
<HTTP://WWW.KALLIGRAMOZ.EU/KALLIGRAM/ARCHIVUM/2004/XIII.-EVF.-2004.-JANUAR/KOENYOERTELEN-TESTREVIZIOK> (Letöltés: 2018. május 4.)

Marinis, Marco De, *A néző dramaturgiája, ford. Imre Gyé Zoltán*,
http://literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html (Letöltés: 2007. május 18.)

P. Müller Péter: *A performansz mint térfoglalás* (2013)
<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2966/a-performansz-mint-terfoglalas>. (Letöltés: 2016. február 12.)

Schilling Árpád levele *A papnő* című előadás jelölése kapcsán, 2012
<https://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolese-kapcsan/> (Letöltés: 2016. február 15.)

Szakmai beszélgetés, POSZT, 2014 (Euripidész–Székely Csaba: *Alkésztisz*)
<http://archiv.poszt.hu/hu/programok/687/szakmai-beszelgetes> (Letöltés: 2016. május. 22)

Terminus – színház a szül(et)ésről (2015)
<http://szekelyhon.ro/aktualis/csikszek/terminus-a-szinhaz-a-szuletesrol>. (Letöltés: 2016. április 2.)

O’Doherty, Brian: *A fehér kockában. A galériatér ideológiája*
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (Letöltés: 2017. március 2.)