

Aleksandra Jovičević¹
Sapienza Univerzitet,
Rim, Italija

7.01
7.038.53
COBISS.SR-ID 133288969

STUDIJE PERFORMANSA: JUČE, DANAS, SUTRA

Apstrakt

U svom radu baviću se razvojem studija izvođenja ili studijama performansa, jer se ne može više negirati činjenica da su različite performativne prakse obeležile našu epohu, sve od futurizma (1909) do danas (2023), i da se originalni diskurs umetnosti performansa proširio u svim oblicima stvaralaštva i teorije. Tokom poslednjih dvadeset godina, studije performansa su daleko odmakle od početne metodologije koja je nastala krajem sedamdesetih godina, kada je došlo do otkrića zajedničkih principa u teatrologiji i antropologiji. Moja namera je da objasnim razvoj i ukažem na budućnost ove akademske postdiscipline koja sve više proširuje polje svog istraživanja, ne prestano preuzimajući nove metodologije (Queer Studies, Memory Studies, itd.) i odbacujući stare (semiotika, hermeneutika) i koja briše razlike između različitih umetničkih disciplina. Pojava velikog broja umetnica koje su istovremeno i teoretičarke takođe je doprinela interdisciplinarnosti ovih studija. Najzad, trijumf digitalne paradigme uneo je mnogobrojna prilagođavanja počevši od načina razmišljanja do drugačijih strategija stvaralaštva.

Ključne reči

performans, studije performansa, nove metodologije, interdisciplinarnost, umetnost otpora

Juče: Jedna sasvim neuobičajena istorija rađanja jedne discipline

Istoričar umetnosti Ebi Warburg (Aby Warburg, 1866–1929) može se smatrati jednim od prvih teoretičara koji su postavili temelje studijama performansa.

¹ aleksandra.jovicevic@uniroma1.it

Koncepti koje je Varburg uveo u tradicionalnu istoriju umetnosti, kao što su ekspresija (*Ausdruck*), emotivne formule (*Pathosformel*), zagrobni život ili preživljavanje antike (*Nachleben der Antike*), jezik pokreta (*Dynamogramms*) i empatija (*Einfühlung*) su na izvestan način anticipirali studije performansa. Dok Žorž Didi-Uberman smatra Varburgov rad „proročanskim” ili kao nagoveštaj „znanja koje će tek doći u budućnosti” (Didi-Huberman 2016: 15); Đorđo Agamben tvrdi da je Varburg stvorio disciplinu koja još uvek nema svoje pravo ime (Agamben 1999: 89–103). Već početkom XX veka, predviđajući Fukoovu „arheologiju znanja”, Varburg počinje da stvara sopstvenu biblioteku kao prostor za razmišljanje (*Denkraum*). Biblioteku je organizovao na rizomatski način, jer je počeo da ubacuje određene pojmove koji do tada nisu bili poznati u istoriji umetnosti, ali bez ikakve pretenzije na konačnu sintezu, odnosno apsolutno znanje. Stoga bi se Varburgova biblioteka mogla definisati kao rad u toku (*work in progress*), odnosno kao jedna otvorena i fleksibilna konstrukcija koja je na neki način prethodila internetu i *World Wide Web-u*, stvarajući neobične međusobne veze i otvarajući se prema drugima, u beskrajnom procesu povezivanja. Varburgova biblioteka je na kraju postala neka vrsta neobičnog arhiva, u kome je on nagomilao i suprotstavio različite izvore, stvarajući „pravu arheologiju znanja koja je povezana s onim što se danas naziva „humanističkim naukama” – neku vrstu teorijske arheologije koja se od početka usredsredila na dvostruko pitanje oblika i simbola” (Agamben 1999: 21). Ovom bibliotekom Varburg je postavio temelje za takozvanu „nauku o umetnosti” (*Kunstwissenschaft*) ili čak studije kulture uopšte (*Kulturwissenschaft*) što je otvorilo put interdisciplinarnim studijama. Ako je Varburg od istorije umetnosti napravio kritičku disciplinu *par excellence*, onda je on takođe otvorio vrata studijama performansa, hrabro dajući prostor nepoznatom (*Unbekanntes*) i začudnom (*Fremdes*).

Poput Varburga, koji je nastojao da proširi polje delovanja istorije umetnosti, dajući joj veću društvenu i kulturnu važnost spajanjem istorije umetnosti i antropologije (iza toga je stajala ideja da umetnost predstavlja nešto važnije i temeljnije od „pukog” umetničkog dela), gotovo čitav vek kasnije, sredinom sedamdesetih godina XX veka, utemeljitelji studija performansa, teatrolog Ričard Šekner (Richard Šekner) i antropolog Viktor Tarner (Victor Turner), zagovarali su ideju da bi u teatrologiju trebalo uvesti antropološku, sociološku, psihološku, filozofsku metodologiju, kao i metodologiju studija kulture, kako bi se popunile sve praznine na koje teatrologija nije mogla da odgovori, kao na primer kako nastaju određene predstave, kakav je njihov kontekst i kakve konsekvence one imaju. I Tarner i Šekner su usmerili svoja istraživanja prema društvenim performansima i oblicima društvenog ponašanja to-

kom rituala i festivala, otkrivajući u različitim kulturama, raznovrsne oblike izvođenja u svakodnevnom životu, ceremonijama, festivalima, pozorištu i umetnosti. Rođenje studija performansa s jedne strane bilo je zasnovano na pokušajima povezivanja teatrologije sa istorijskom avangardom i posleratnom euro-američkom neoavangardom, čiji su predstavnici, početkom osamdesetih, počeli da se povlače iz javnog života na umetničke odseke američkih univerziteta;² a s druge strane, na Tarnerove pokušaje da istraži obrede društvenog života primenjujući na njih dramsku analogiju. Ono što je obeležilo prvu fazu studija performansa, u epistemološkom smislu, bila je programska interdisciplinarnost, utemeljena na formalnoj razmeni naučnih metoda između teatrologije i socijalne antropologije.

Od objavljivanja svog ranog eseja „Pristupi teoriji/kritici”, 1966. godine, u kome je prvi put govorio o javnim aktivnostima kao o performansu, Šekner je u mnogim prilikama ponovio „temeljna načela” studija performansa.³

Performans se tumači kao „široki spektar” ili „kontinuum” ljudskih radnji, u rasponu od rituala, igre, sporta, popularne zabave, izvođačkih umetnosti (pozorište, ples, muzika) i svakodnevnih životnih izvedbi do izvođenja društvenih, profesionalnih, polnih, rasnih i klasnih uloga, te se odnosi i na isceliteljske prakse (od šamanizma do hirurgije), medija i interneta. [...] ne postoji istorijski ili kulturološki fiksirana granica onoga što jeste ili nije „performans”. Duž kontinuuma dodaju se novi žanrovi, a drugi se izbacuju. Osnovna ideja je da je svaka radnja koja je uokvirena, predstavljena, istaknuta ili prikazana, performans. Mnogi performansi pripadaju u više od jedne kategorije u kontinuumu. (Schechner 2020: 4)

Tokom svog umetničkog, pedagoškog i teorijskog rada, Šekner je te ideje dalje razrađivao predlažući binarnost između onog što *jeste* izvođenje i ono što je *kao* izvođenje (*as performance and is performance*), odnosno razliku između proučavanja nekog događaja koji *jeste* performans i proučavanja nekog događaja *kao da jeste* performans. Stoga je performans „okvir” koji se može primeniti na bilo koju društvenu situaciju, odnosno aktivnost koju obavlja pojedinac ili grupa prvenstveno za drugog pojedinca ili grupu. Ovim metodološkim rešenjem, Šekner je pružio ontološki status transdisciplinarnom

2 Tako je dramski odsek na Njujorškom univerzitetu (New York University), 1980. godine postao Odsek studija performansa (Performance Studies Department).

3 Šekner je prvi put objavio “Approaches to Theory/Criticism” u *Tulane Drama Review*, sv. 10, br. 4 (1966). Revidirana i ispravljena verzija može se naći u Id., *Performance Theory. Revidirano i prošireno* (London-New York: Routledge, [1988] 2003).

konceptu performansa koji se može percipirati u gotovo svim područjima ljudskog delovanja, od svakodnevnog života do umetničkih performansa i pozorišta.

Nadalje, već sedamdesetih godina prošlog veka, Šekner je počeo da razvija svoju teoriju obnovljenog ponašanja (*restored behavior*), koja je svoj konačni oblik dobila 1985. godine, kada je objavljena njegova knjiga *Između pozorišta i antropologije (Between Theater and Anthropology)*. Napustivši rad sa svojom pozorišnom trupom The Performance Group (1967–1980) i posvetivši se pedagogiji, Šekner se približio nekoj vrsti „konzervativne teorije”, kako ju je sam definisao, shvativši da njegova teorija „obnovljenog ponašanja” i srodni diskursi potkopavaju ideje vodilje avangarde. Životne rutine, običaji i rituali se mogu definisati kao obnovljeno ponašanje. Obnovljeno ponašanje je minimalna osnova svakog izvođenja i predstavlja postupanje delićima iskustva kao što filmski reditelj postupa sa kadrovima u filmu. Ti se nizovi mogu preuređivati i ponovno sastavljati, i ne zavise od uzročno-posledičnih sistema (ličnih, društvenih, psiholoških, tehničkih) koji su ih generisali i imaju sopstveni život. Motivi ili „koreni” izvornog ponašanja mogu se izgubiti, ignorisati i protivrečiti. To je živo iskustvo, kao u lingvistici: razumemo značenje pokreta kojeg nismo videli ranije, kao što razumemo rečenice koje nisu bile izgovorene pre. Obnovljeno ponašanje je pokretačka snaga svih vrsta performansa od svakodnevnih, preko ritualnih, do estetskih, i uključuje širok raspon radnji. „U suštini, svako ponašanje je obnovljeno ponašanje – svako ponašanje se sastoji od prethodnog ponašanja” (Schechner, 2006: 34–35). Stoga, ako performans znači „nikad po prvi put”, onda bi se mogao takođe definisati i kao „dvostruko obnovljeno ponašanje” (*twice behaved behavior*).

I Varburg i Šekner tragali su za izvornim praksama koje su u sebi inkorporirale afektivno sećanje i rituale. Nadahnuti antropologijom, obojica su se koncentrisala na minucioznu analizu detalja (tzv. detaljni opis [*thick description*] Kliforda Girca), zamenjujući tradicionalne makro poglede u istoriji umetnosti i pozorišta. Nadalje, za oba naučnika samo je „podrobna” analiza pokreta i izraza, koja se često smatrala manje umetnički relevantnom, postala predmetom istraživanja. Zbog toga su se njihova istraživanja usredsredila na teritorije koje je tradicionalna istoriografija ostavila „neobrađenima” (Varburg je proučavao rituale Hopi Indijanaca u Arizoni i Pueblo i Navaho naroda u Novom Meksiku; a Šekner Jaki Indijance u Americi, kao i indijsku kulturu). Varburgovi dinamogrami kao i emotivne formule bile su zamišljene kao temelj nove bezimene teorije kojoj su bile potrebne metode etnologije i psihologije. Varburg je postavio previše pitanja na koja su odgovori pronađeni tek

u studijama performansa gotovo vek kasnije: Kako vizuelni i performativni oblici funkcionišu zajedno? Kako se čuva pamćenje na neki pokret? Kako pokreti opstaju i kako se transformišu? Koje je poreklo ljudskih izraza? Koje su veze između visoke umetnosti i drevnih rituala?

Varburg je često koristio još jedan pojam blizak studijama performansa, a to je *Einfühlung*,⁴ vrlo složen i važan koncept, koji ne ukazuje samo na empatiju, već i na proces u kojem se neorganski oblici spajaju sa organskim oblicima, u kojima se „život projektuje na stvari” (Didi-Huberman 2016: 256). To je stvorilo potrebu za „antropologijom sličnosti” koja se nalazi ne samo u materijalnim predmetima koje je proizvela određena kultura, već i u nematerijalnim oblicima kao što su rituali i usmeni jezik, gde je prisutan pojam inkarnacije. Empatija je svojstvena mehaničkom prisvajanju prirode, fenomenu „mimetičke metamorfoze”, i može se naći u performansima, kao što su žrtvovanje, ples, upotreba maski i slika uopšte, pa čak do određenog stepena u sintaksi i logici jezika kulture. Prema Varburgu, inkorporacija je proces koji se odvija između ljudskog bića i nekog stranog bića, organskog i neorganskog, bilo da je živo i neživo, kao u religijskim i/ili umetničkim praksama, gde se maske i ostali rekviziti koriste za prisvajanje kroz inkorporaciju sve dok se konačno, subjekt ne izgubi u objektu, nalazeći se u liminalnom stanju između manipulisanja i nošenja, gubitka i afirmacije, kao u različitim oblicima žrtvovanja (Michaud 2004: 293–330).

Prema Šekneru, transformacije bića i/ili svesti do kojih se dolazi tokom izvođenja i koje čine stvarnost izvođenja, reflektuju se u svim vrstama anahronizama i čudnim, neskladnim kombinacijama koje odražavaju granične kvalitete performansa. Taj isti princip vredi i za No teatar i ogleda se u premaloj maski za glumčevo lice. Nežna bela maska mlade žene otkriva drhtavu bradu zrelog izvođača. Ekstremna formalnost No-a ne ostavlja nikakvu sumnju da je ovo dvostruko otkriće namerno, da bi se povećavalo uživanje oko nepot-

4 Nemačka reč *Einfühlung* znači „u-osećaju” ili „osećaj” – i prvi put se pojavila u doktorskoj tezi nemačkog filozofa Roberta Fišera (Vischer) 1873. godine. Fišer je upotrebio tu reč kako bi opisao ljudske sposobnosti da se poistovete s umetničkim ili književnim delom i da budu ganuti, ili da ispune umetničko delo (ili bilo koji predmet) relevantnim emocijama. *Einfühlung* nam pomaže da na empatiju gledamo ne samo kao na sposobnost emotivne interakcije s drugima, već i kao na sposobnost da se emotivno uključimo u svet oko nas – što se nalazi u osnovi svih umetnosti. Koncept *Einfühlung-a* obuhvata sve veće aspekte empatijskog iskustva i pomaže da se životinje, umetnost, muzika, književnost, ideje i simboli uključe u kategoriju stvari s kojima ljudi mogu saosećati. (Didi-Huberman 2016: 266-267). Osim toga, Lesing je tumačio Aristotelov koncept *katarze* kao emotivno oslobađanje koje sledi posle napetosti koja nastaje kod gledalaca koji svedoče tragičnim događajima. Lesing je zaključio da bi osećaji izazvani sažaljenjem i strahom trebali naknadno da izvrše moralni uticaj na publiku.

pune transformacije i potkopala iluziju koju stvaraju maska i kostim. Posao glumca u No-u nije samo da nosi masku ili da je aktivno animira, već da joj se potpuno prepusti, ukidajući njenu vizuelnu predstavu (Šekner 1992: 148).

Danas: Nove metodologije

Tokom osamdesetih godina prošlog veka, studije performansa bile su uzdrmane opštom „teorijskom eksplozijom” – koja je proizašla iz francuskog poststrukturalizma, a koji se kasnije proširio u severnoameričkom akademskom kontekstu pod imenom francuska teorija (*French Theory*). Dolazi do otvaranja i podsticanja novih metodoloških veza između nauke, teorije i umetničke prakse, i studije performansa polako počinju da napuštaju teatrološki i antropološki okvir i počinju da se okreću novim teorijskim interesima u humanističkim naukama, (mas mediji, popularna kultura, interkulturalnost, itd.) kao i novim metodama istraživanja (arheologija znanja, dekonstruktivizam, itd.).

Sredinom devedesetih epistemološka platforma studija performansa ponovno je doživela značajne promene. Osim činjenice da se studije performansa pojavljuju u novim regijama, kao na primer u istočnoj Evropi i Nemačkoj i da je došlo do asimilacije novonastalih metoda teorijske psihoanalize preuzete iz postfeminizma, *queer* studija, rodnih studija, kao i postkolonijalnih studija, došlo je do radikalne promene metodologije samih studija performansa. Tome je takođe doprinelo širenje polja istraživanja na nove geopolitičke regije (Afrika i Južna Amerika), njihova sve stabilnija akademizacija i pojava velikog broja novih teoretičara/umetnika u različitim teorijskim i umetničkim disciplinama, itd. Ova promena takođe je podrazumevala još jednu paradigmatiku promenu unutar studija performansa – korišćenje metoda i problema iz drugih teorijskih praksi i predmeta kao instrumentalnih i analitičkih sredstava umesto formalnih i metaforičkih (makropolitika, mikroekonomija, biopolitika i bioetika, nova digitalni mediji, biotehnologije itd.). Zahvaljujući tim promenama i napretku, u poslednjim decenijama dolazi do ekspanzije studija performansa koje razvijaju jednu od najkritičnijih teorijskih platformi svakog oblika kulture i politike u globalnom društveno-političkom kontekstu.

Bez obzira na asimilaciju i dehijerarhizaciju različitih metoda, ipak su za studije performansa, telo i telesnost ostale centralni objekt proučavanja. U dugom nizu istorije i filozofije tela i telesnosti od Spinoze, preko Ničea sve do Fukoa i Merlo-Pontija, Šekner takođe smatra telo/um nedeljivim, takođe

pod uticajem hinduizma i *Natjašastre*. U svom eseju „Povratak na tačke dodira” (2015), Šekner opisuje kako se specifične istorijsko-kulturne mogućnosti utelovljuju kroz formalizovano ponavljanje performativnih činova i kako se na taj način telo proizvodi kao istorijski i kulturni oblik, počev od nečijeg identiteta. Identitet, kao i telesna i socijalna stvarnost se konstituišu i konstruišu kroz performans. Preuzimajući ideju telesnosti kao neku vrstu kulturnog repertoara od Merlo-Pontija, Šekner je bio među prvim teoretičarima kasnog XX veka koji je proučio aktivni proces inkarnacije i upotrebio koncept izvođačkog tela u teoriji, i tako, na određen način, pripremio teren za revolucionarne ideje Džudit Batler (Judith Butler) o diskurzivnim telima, ili „telima koja nešto znače” tj. o mogućnosti biranja roda kao što se biraju društvene uloge. Džudit Batler navodi da se rodni identiteti kao i identiteti uopšte, ne daju *a priori*, ni na biološkom ili ontološkom nivou, već predstavlja rezultat performativnog čina: rod nije stabilan, već se uspostavlja ponavljanjem stilizovanih, svakodnevnih radnji koje Batler definiše kao „performativne”, podrazumevajući dvostruko značenje „dramatičnog” i „nereferencijalnog”. Predstavljanje roda je dakle „društveni, kolektivni i javni čin”, ali i obnovljeno ponašanje. Ako Derida tvrdi da ništa ne postoji izvan teksta, onda za Šeknera i Batler ne postoji ništa izvan izvedbe (Batler 2001).

Prema Eriki Fišer-Lihte (Erica Fischer-Lichte), čak i sama činjenica da pojmovi performans, izvedba ili izvođenje proizlaze iz glagola *izvoditi* čini se značajnim: izvođenje dovodi do performansa ili, bolje rečeno, ogleda se i ostvaruje u izvođačkom karakteru performativnih radnji, baš kao što nagon prema izvođenju potiče različite umetnosti da se ostvaruju u novim umetničkim formama, kao što su performansi ili akcijska umetnost. Prema Fišer-Lihte, upravo se koncept umetničke predstave pokazao prikladnim za utemeljenje onoga što ona definiše kao „estetiku performativa”. To znači da se postojećim teorijama performansa pridružuje još jedna nova estetska teorija. Fišer-Lihte priznaje da bi se, umesto različitih metoda studija performansa koji su se približili sociologiji, etnologiji, antropologiji ili opštoj teorije kulture, trebalo okrenuti esteticima performativnog, što je čini produktivnijom kao teorijom, tj. upućuje je na povratak onome što se smatralo prvim teoretizacijama pojma performansa, odnosno nauke o performansu koja je nastala unutar pozorišta istorijske avangarde (Fischer-Lichte 2015: 51–52).

Na taj način se, početkom XXI veka, kristališu dve principijelne teorije performansa: jedna koja se više fokusira na njen estetski aspekt (Fišer-Lihte, i evropske studije performansa) i druga koja svoje utemeljenje pre svega prepoznaje u politici i etici performativnog (Šekner, pan-Američke i globalne

studije performansa). Pored tela i telesnosti, još jedan aspekt performansa postaje jedan od glavnih predmeta proučavanja: zajedničko prisustvo publike i izvođača. Budući da ne postoji performans odvojen od publike, sve izvedbe crpu svoju energiju iz ovog prisustva, kao da su vreme i ritam konkretne, fizičke, opipljive stvari. I Fišer-Lihte i Šekner govore o različitim intenzitetima koji nastaju tokom izvođenja, a koji uključuju i izvođača i gledaoča u potpunosti – emotivno, psihološki i društveno. Razumevanje intenziteta izvođenja znači razumeti kako ta izvođenja nastaju, razvijaju svoj ritam, dramaturgiju, koriste prostor, te kako se performer i gledaoci „transponuju ili transformišu” tokom njihovog odvijanja. Šekner naziva one performanse transformirajućim u kojima izvođači i/ili gledaoci prolaze kroz transformaciju celokupnog bića i tela (npr. rituali inicijacije), a pod transponiranim performansima one u kojima se izvođač i/ili gledalac posle performansa vraćaju svojim prethodnim identitetima (npr. pozorišne predstave) (Šekner 1992: 146). Njegov model je otvoren i može da se primeni na različite kulture, žanrove i epohe. Prema Šekneru, performans je više od njegove estetske dimenzije, jer sve kulture su u svojoj osnovi performativne i većina kolektivnih iskustava se potvrđuje tokom izvođenja. O tome svedoče crteži paleolitskih pećina na jugoistoku Evrope i sličnih nalazišta na jugu afričkog kontinenta, itd. Na to se nadovezuje i Varburgov koncept „opstanka antike” (*Nachleben der Antike*) koji se pokazao jednako relevantnim za istoriju umetnosti kao i za studije performansa. Varburgov pokušaj je bio da objasni „večni povratak drevnih sličnosti” koje ne zavise od nijednog vremena, već zavise od oponašanja antičkih modela. U stvari, Niče je bio taj koji je opskrbio studije performansa takozvanim „arheološkim oruđem”, kao na primer svojim pojmom porekla (*Ursprung*). Međutim, *Ursprung* nije puko ponavljanje prošlosti, već sredstvo za prisećanje u budućnosti. Ponavljanje je način interakcije sa sećanjem, čin prisećanja ili ponovnog prisećanja, s pogledom na budućnost. Povratak istog nije povratak na isto, a još manje povratak na identično, nego na nešto slično. Ovaj proces su dobro razumeli i Varburg (*Nachleben*) i Šekner (*re-enactment*), tokom proučavanja različitih vizuelnih materijala i rituala, uključujući njihovo ponavljanje i varijacije. Dakle, istoričar umetnosti i teoretičar performansa su podjednako zainteresovani za iste izvore *praxisa*, *poesis* i *patosa* bilo u vizuelnim umetnostima, bilo u umetnosti performansa.

Na primer, jedna od značajnijih knjiga studija performansa, *Arhiv i repertoar* (*The Archive and the Repertoire* 2003) Dijane Tejlor (Diana Taylor), teoretičarke studija performansa, nudi novo razumevanje Šeknerove metode. Tejlor kritikuje logocentrizam zapadne kulture, i predlaže novu viziju kulturnog performansa, otkrivajući kako se repertoar inkorporiranog sećanja

može preneti pokretima, glasom, pevanjem, rečima, plesom, performansom i drugim izvedbenim praksama, nudeći tako alternativne perspektive u odnosu na tradicionalni arhiv, sastavljen od opipljivih dokumenata. Stoga, ako je performans oblik koji se najviše približava uslovima u kojima možemo razumeti svoje iskustvo, postajući na taj način repertoar koji „uprizoruje inkorporiranu memoriju”, onda je inkorporirano znanje u stanju da nadmaši tradicionalni arhiv i da postane nematerijalni arhiv u kome se nalazi repertoar ponašanja, navika i kulturnih kodova. Takođe, repertoar zahteva telesno prisustvo performerera i gledaoca: svi prisutni učestvuju u produkciji i reprodukciji (uprizorenju) različitih izvedbi. Inkorporirano sećanje, budući da je predstavljeno uživo, nadilazi sposobnost arhiva da ga „zaustavi”. To znači da performans, kao rezultat ritualizovanog i formalizovanog ponašanja, postaje u određenom smislu utelovljena arhiva: performansi se ponavljaju kroz sopstvene strukture i kodove, rekonstituišu se, prenose sećanja, priče i vrednosti jedne grupe drugoj ili jedne generacije drugoj; proizvode, beleže i prenose takozvano performativno znanje, ili inauguriraju novu tradiciju. Prema drugoj teoretičarki koja se bavi obnavljanjem performansa, Rebeki Šnajder (Rebecca Schneider), telo i pamćenje zajednički učestvuju u načinu na kome se pripoveda o prošlosti, odnosno kako joj se pristupa i razume (Schneider 2011: 136). Baveći se tzv. performansima rekonstrukcije (*re-enactment*), Šnajder tvrdi da na primer, naučnici koji se bave *queer* istoriografijom, svoja istraživanja temelje na materijalističkim, postkolonijalnim, psihoanalitičkim i poststrukturalnim teorijama kako bi što bolje argumentovali svoje istraživanje koje dovodi u pitanje uspostavljene zapadne modele.

Sutra: budućnost jedne postdiscipline

Godine 2002, Šekner je prvi put objavio udžbenik pod naslovom *Uvod u studije performansa (Introduction to Performance Studies)* koji je doživeo nekoliko obnovljenih izdanja i koji je preveden na mnoge jezike. Iako je strukturiran kao uvod u studije performansa, udžbenik takođe sadrži reference na druge discipline, spajajući različite ideje, asocijacije i glasove u narativ koji izgleda kao slikovnica, ali je mnogo sadržajnije. To se najviše vidi u tzv. antrfileima ili boksovima u koje je Šekner uključio alternativna mišljenja i kratke napomene. Njegov učenik i teoretičar, Henri Bijal (Henry Bial) primetio je da je verovatno Talmud poslužio Šekneru kao inspiracija za knjigu, budući da je glavni tekst smešten na sredini stranice, dok su različiti komentari, beleške, i unakrsne reference postavljene na margine svuda okolo, otvarajući neku vrstu dijaloga, naučne rasprave, ukazujući na multidisciplinarnost studija performansa (Bial 2011: 95). Posle toga, usledile su druge knjige vezane

za studije performansa, strukturisane na sličan način kako bi se zadržala njihova multivokalna priroda, s namerom ne samo da se dalje razvija disciplina, već i da se ponudi njena kritika.⁵

Mnogi teoretičari performansa nastoje da što bolje objasne heterogenost i složenost ove postdiscipline, jer čak i ako postoji više od pedeset godina metodologija studija performansa još uvek izaziva otpor naročito među teatrologima, pogotovo zato što se metodologija studija performansa temelji na asimilaciji novih i najnovijih teorija, koje je već teško definisati same po sebi. Dok su teatrologija i antropologija definitivno imale glavnu ulogu u rađanju studija performansa, druge akademske discipline takođe imaju ogroman uticaj na njeno oblikovanje, a mnoge od njih pokazale su se ključnim za studije performansa, poput postfeminizma, odnosno kvir studija, kao i postkolonijalizma, odnosno dekolonizacije. Već je rečeno da, kada su katedre studija performansa počele da se otvaraju, prvo na američkim, a potom i na evropskim univerzitetima, uglavnom su nastale na odsecima za teatrologiju, ali su u međuvremenu doživele značajnu promenu, koja se na epistemološkoj ravni može uočiti kao simptom širenja ove discipline izvan humanističkih nauka prema društvenim (sociologija, ekonomija), pa čak i prirodnim naukama (*kognitivne studije, neuronauke*). Studije performansa takođe predstavljaju pokušaj razvijanja logike jedne akademske postdiscipline koja neprestano revidira samu sebe i briše tradicionalne razlike između klasičnih umetničkih formi i njihove percepcije. Ovo određenje implicira da se radi o novoj metodi koja nadmašuje prethodnu podelu akademskih disciplina, i koja je u neprestanoj evoluciji. Ipak, otvorenost njihove središnje paradigme ponekad se može posmatrati kao pretnja njihovom opstanku budući da su „beskonačno” sposobne da apsorbuju ideje i metode iz najrazličitijih disciplina.

Korištenje Šeknerove razlike između onoga što *jeste* performans i onoga što je *kao* performans, omogućilo je proučavanje svih oblika društvenog ponašanja i delovanja, uključujući one sklone transgresiji i otporu, i dalje usvajajući terminologiju pozajmljenu iz drugih disciplina kao što su studije roda, postkolonijalne i kvir studije. Sigurno je da su studije performansa doprinele rastućem interesu ne samo za internacionalizaciju i demokratizaciju, već i kontekstualizaciju performansa, uvodeći nove teorije, strategije i metodologije. Nadalje, ne može se poreći da su novi oblici društvenih i kulturnih performansa obeležili naše vreme, tako da postoji sve veći broj umetnika i teoretičara koji žele da se udalje od tradicionalnih tumačenja. Na primer,

5 Videti bibliografiju na kraju teksta, koja doduše nije potpuna, ali ukazuje na najrelevantnija izdanja u poslednjih nekoliko decenija.

prema Fred Motenu, teoretičaru tzv. crnačkih studija (*Black Studies*) i pesniku, „Crnačke studije predstavljaju *dehiscenciju* u srcu institucija”; jer njihovi skriveni, dokumenti „narušavaju administrativnu oskudicu iz koje crnačke studije izviru kao bogatstvo” (Moten, 2018: 16) Gotovo sve Motenove knjige o radikalnoj crnačkoj tradiciji napisane su kroz paradigmu performansa i džez. Za Motena, svojstvo „biti crn”/crnstvo⁶ je neka vrsta bekstva, odnosno trajnog odbijanja standarda nametnutih spolja. „Snaga ovog bekstva koje bismo mogli označiti kao svojstvo ’biti crn’/crnstvo, je performativ protiv svih izvedbi slobode i neslobode zavisno od istorijske dileme nedostatka smislene razlike između slobode i ropstva. Ovde se radi o ključnoj razlici između (ne) izvedbi i oblika slobode kao performativa svojstva ’biti crn’/crnstva.” (Moten 2018: 16). Feministkinja i filozofkinja, bel huks (bell hooks) često je tvrdila da je upravo marginalnost prostor za radikalne mogućnosti.

Studije performansa dakle predstavljaju priliku za podsticanje istraživanja različitih paradigmi mišljenja, znanja i predstavljanja koje su alternativne dominantnima. Prema Šekneru, kad bi studije performansa bile umetnost, smatrale bi se avangardom, jer stalno propituju granice i brišu ih. Studije performansa kao disciplina naginju prema avangardi, rubu, manjinama, subverzivnom, ekscentričnom, *queeru*, potlačenima, marginaliziranim, imigrantima itd. Kroz paradigmu izvedbe, teoretičari studija performansa prepoznaju i odražavaju napetosti i posebnosti današnjeg sveta. Još je Hana Arent primetila da umetnosti koje ne proizvode nikakvo opipljivo delo imaju velike srodnosti s politikom.

Umetnici koji ih praktikuju – plesači, glumci, muzičari i slično – trebaju publiku kojoj mogu da pokažu svoju virtuoznost, kao što su političarima potrebni drugi u čijem prisustvu se pojavljuju: i jednima i drugima su potrebni drugi u čijem prisustvu nastupaju, i jednima i drugima je potreban javni prostor za rad, a u oba slučaja njihovo „izvođenje” zavisi od prisustva drugih. (Arendt, 2011: 206)

Medijalizacija i globalizacija društva, borba za građanska i rodna prava, ratovi, emigracija, postkolonijalni i dekolonizatorski diskurs, dekulturnizacija, medikalizacija i (zlo)upotreba tela, bioetika, biopolitika, ekološke katastrofe, itd., sve je to doprinelo problematizovanju umetnosti performansa i proširenju polja studija performansa. Već odavno je prošlo vreme prividne neutralnosti umetničkih praksi i pratećih teorija, jer opredeljenost za čistu estetiku, bez uključivanja etičkih, moralnih, političkih, i društvenih

6 Termin *blackness* još uvek nema ustaljeni prevod u srpskom jeziku.

pitanja marginalizuje umetnički čin i isključuje ga iz neposredne stvarnosti. S jedne strane reč je o pokušaju da se razvoj studija performansa kasnog XX i ranog XXI veka postavi u perspektivu koja nastaje razvojem novih i najnovijih teorija (*Migration Studies*, *Trauma Studies*, *Disability Studies*, *Black Studies*, itd.) i praksi koje je još uvek teško kategorisati (hepeninzi, socijalni ples, dokumentaristički performans, artivizam, performansi samopovredivanja, nematerijalni arhivi, predavanja-performansi, kuratorske prakse, itd.), a s druge da se definiše i uspostavi nova metodologija ovih studija koje su sve više interdisciplinarne. Nekada minorna disciplina u odnosu na ostale tradicionalne, akademske discipline, studije performansa su poslednjih godina dobile status primarnih studija. Nekadašnji marginalni status otvorio je prostor radikalnih mogućnosti, odnosno „prostor otpora za potlačene, izrabljivane i kolonizovane ljude”, što u svojoj suštini i jesu najnovije studije performansa, kao poslednje utočište društvene pobune i socijalne pravde, kao umetnost i teorija otpora.

Literatura

- Agamben, Giorgio (1999) “Aby Warburg and the Name of Nameless Science”, in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Edited and translated with an introduction Daniel Heller-Roazen, 89–103. Stanford, California: Stanford University Press.
- Arendt, Hannah (2011) *Tra passato e il futuro*. Milano: Garzanti.
- Butler, Džudit (2001) *Tela koja nešto znače. O diskurzivnim granicama „pola”* (prevod s engleskog Slavica Miletić). Beograd: Samizdat B92.
- Bial, Henry (2011) “Today I am a Field: Performance Studies Comes of Age”, in *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*, edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, pp. 85–97. New York: Palgrave Macmillan.
- Carlson, Marvin (2011) “Performance Studies and the Enhancement of Theatre Studies”, In *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal. New York: Palgrave Macmillan, pp. 13–23.
- Didi-Huberman, Georges (2016) *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg’s History of Art*. Trans. Mendelsohn, Harvey L. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Fischer-Lichte, Erica (2015) *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*. Roma: Carocci editore.

- Harding, James M. and Rosenthal, Cindy (2011) “Experimenting with an Unfinished Discipline: Richard Schechner, the Avant-Garde and Performance Studies”, in *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal. New York: Palgrave Macmillan, pp. 39–66.
- Jovičević, Aleksandra (2017) “Introduzione” in Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Roma: Bulzoni, pp. 9–49.
- Jovičević, Aleksandra i Vujanović, Ana (2007) *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Lavender, Andy (2016) *Performance in the Twenty-First Century*. London and New York, Routledge.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2017) *Laocoon: An Essay on Limits of Painting and Poetry*. Miami, Fl. Hard Press. Kindle.
- Michaud, Philippe-Alain. [1998] 2004. *Aby Warburg and Image in Motion*. Translated by Sophie Hawkes, New York: Zone Books.
- Moten, Fred (2018) *Stolen Life*. Durham and London: Duke University Press. Kindle.
- Nietzsche, Friedrich (1999) *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music and Other Writings*. Translated by Raymond Geuss and Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, Richard (1966) “Approaches to Theory/Criticism”. *The Tulane Drama Review*, 10 (4), (1966) 20–53. <https://doi.org/10.2307/1125208>
- Schechner, Richard (1968) “6 Axioms for Environmental Theatre”. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 41–64. <https://doi.org/10.2307/1144353>
- Schechner, Richard (1985) *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard (1992) “A New Paradigm for Theatre in the Academy”. *The Drama Review: TDR*, 36(4), 7–10. <https://doi.org/10.2307/1146210>
- Schechner, Richard (1995) “The Future of the Field”. *The Drama Review: TDR (1988-)*, 39(4), 142–163. <https://doi.org/10.2307/1146489>
- Schechner, Richard [1988] (2003) *Performance Theory. Revised and Expanded*, London-New York, Routledge
- Schechner, Richard (2015) *Performed Imaginaries*. Abingdon, Oson and New York: Routledge.
- Schechner, Richard [2002, 2006] (2020) *Performance Studies: An Introduction*. Abingdon, Oson and New York: Routledge.
- Schneider, Rebecca (2011) “Reactuals: From Personal to Critical and Back”, in *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner’s Broad Spectrum*. Edited by James M. Harding and Cindy Rosenthal, 135–152. New York: Palgrave Macmillan.

- Šekner, Ričard (1992) *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Priredile i prevele Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić. Beograd: Institut FDU.
- Taylor, Diana (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, London: Duke University Press.

PERFORMANCE STUDIES: YESTERDAY, TODAY, TOMORROW

Abstract

In this paper, I shall discuss the development of Performance Studies, as it is no longer possible to deny the fact that different performative practices have marked our epoch, from Futurism (1909) until today (2023), and that the original discourse of performance art has spread into all forms of praxis and theory. During the last twenty years, performance studies have moved far from the initial methodology that was created at the end of the 1970s, when common principles were discovered in teatrology and anthropology. My intention is to trace the development and point to the future of this academic post discipline which is increasingly expanding the field of its research, constantly taking on new methodologies (queer studies, memory studies, etc.) and rejecting the old ones (semiotics, hermeneutics), and which erases the differences between different artistic disciplines (most famous international museums have opened new departments for exhibiting, preserving and studying performance art). The emergence of a large number of artists who are also theoreticians has contributed further to the interdisciplinary nature of these studies. Finally, the triumph of the digital paradigm has introduced numerous adjustments starting from the way of thinking to different creative strategies.

Keywords

performance, performance studies, new methodologies, interdisciplinarity, the art of resistance

Примљено: 17. октобра 2023.
Прихваћено: 1. новембра 2023.