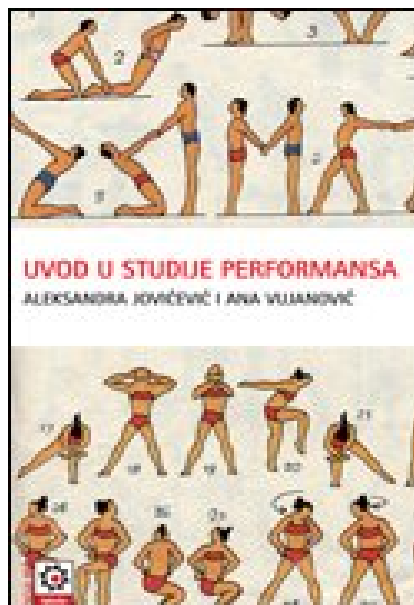


# UVOD U STUDIJE PERFORMANSA

PDF izdanje

Aleksandra Jovićević  
Ana Vujanović



Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Objavljeno pod Creative Commons Attribution –  
Noncommercial – Share Alike licencom:  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/>

## SADRŽAJ

1. UVOD U UVOD STUDIJA IZVOĐENJA – A. Jovićević.....	3 (7)
2. EPISTEMOLOŠKA ISTORIJSKA MAPA STUDIJA PERFORMANSA – A. Vujanović.....	19 (38)
3. ŠTA JE KULTURALNI, A ŠTA UMETNIČKI PERFORMANS: od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume – A. Jovićević.....	29 (58)
4. PROŠIRENJE POLJA TEORETIZACIJE PERFORMANSA: teorije iz i teorije u izvođačkim umetnostima – A.Vujanović.....	48 (97)
5. PERFORMATIV I PERFORMATIVNOST: o događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina – A.Vujanović.....	58 (119)
6. PERFORMANS U UMETNOSTI: Paradigmatske koncepcije i prakse izvođenja kroz makrokonceptije (umetnosti) 20. veka – A.Jovićević.....	69 (141)
7. STUDIJE PERFORMANSA I/KAO STUDIJE KULTURE: proces i »deauratizacije« umetničkog dela – A. Vujanović.....	87 (177)
8. IZVOĐAČKA TELA – A. Jovićević.....	96 (196)
9. INTERKULTURALIZAM I INTERKULTURNA IZVOĐENJA U DOBA KULTURNE GLOBALIZACIJE – A. Jovićević.....	108 (219)
10. IZVOĐENJE U MEDIJATIZOVANOM DRUŠTVU – A. Jovićević....	120 (244)
11. DIGITALNI PERFORMANS: <i>cyberformance</i> između Kapitala i Umetnosti – A. Vujanović.....	131 (266)
12. OTVORENI ZAKLJUČAK – A. Vujanović.....	140 (286)
13. LITERATURA.....	145 (295)

# UVOD U UVOD STUDIJA IZVOĐENJA

Aleksandra Jovičević

## I Šta su studije izvođenja?

Na često pitanje šta se podrazumeva pod sintagmom **studije izvođenja**, najjednostavniji odgovor bio bi da se radi o jednoj još uvek veoma ekskluzivnoj i novoj disciplini, koja je nastala kao sinteza velikog broja naučnih disciplina: antropologije, teatrologije, sociologije, estetike, filozofije, studija kulture, feminističkih teorija i teorija roda, psihoanalize, lingvistike, teorije medija, itd. Na prvi pogled, ovako širok spektar disciplina i metoda ukazuju na izvesnu nekoherentnost i neizbežnu tenziju, ali i na »demokraciju« i otvorenost studija izvođenja, koje omogućavaju proučavanje i analizu svih aspekata ljudskog ponašanja od najbanalnijeg izvođenja u svakodnevnom životu do umetničkog izvođenja u vizuelnim i izvođačkim umetnostima. Još od samih svojih početaka, studije izvođenja su se bavile ne samo interpretacijom čina izvođenja, već i njegovim društvenim, političkim i kulturnim kontekstom, kao i njegovim konsekvencama, i upravo su ti *konteksti* i *konsekvence* ono što će ova knjiga pokušati da artikuliše; tj. ona je pokušaj da se skrene pažnja na složene društvene i kulturne promene našeg vremena nastale pod uticajem virtuelne tehnologije, medijalizacije društva, radikalizovanog diskursa civilne svesti, novih bioetičkih diskursa, medikalizacije i medijalizacije tela, kao i novog svetskog, neo-liberalnog tržišnog poretka i globalizacije. Zahvaljujući studijama izvođenja dolazi do neprestanog produbljanja našeg poznavanja »izvođenja« istovremeno kao vitalne umetničke prakse, ali i sredstva za bolje razumevanje društvenih, političkih i kulturnih procesa.

Knjiga je pokušaj da se barem donekle objasni smisao **studija izvođenja**, kao metode proučavanja širokog spektra ili *kontinuum*a (Richard Šekner (Richard Schechner)) ljudskog ponašanja od onoga što nazivamo izvođenjem u svakodnevnom životu, preko rituala, teatra, parateatra, do vizuelnih umetnosti i virtuelnog prostora, upravo kroz istraživanje različitih metoda i teorija, kao i njihovu primenu na svakodnevni život, odnosno savremene interdisciplinarnе i interkulturalne inscenacije u različitim kulturama (individualni rituali, ali i društvene drame), do izvođenja u sajber prostoru (npr. Rhizom.net). S obzirom da nije jednostavno dati odgovor na tako jednostavno pitanje šta su studije izvođenja, knjiga koja se nalazi pred čitaocem/teljkom, biće pokušaj da se objasni, ali i kritički sagleda institucionalizacija ove discipline, koja se u poslednje vreme definiše i kao **postdisciplina**. Ovakva odrednica implicira da je u pitanju nova metoda koja prevazilazi dosadašnju podelu na akademske discipline, i koja je u neprestanom previranju i podložna promenama kao i samo društvo koje je okružuje.<sup>1</sup> Ovakvo koncipirana knjiga, barem se nadamo, pružiće svim

---

<sup>1</sup> Izraz *postdisciplina* prvi je upotrebio Džozef Rouč, ali ga nije do kraja objasnio. Vid. Joseph Roach, »Culture and Performance in the Circum-Atlantic World,« *Performativity and*

zainteresovanima, uvid u razvoj studija izvođenja, ali i ostalih, njima srodnih naučnih disciplina kao što su teorije kulture i roda, antropologija, teatrologija, psihologija, lingvistika, istorija, sociologija, estetika i digitalne tehnike.

## II Istorijska pozadina

U istorijskom smislu, **studije izvođenja** nastale su, pre svega, ali ne i jedino, zahvaljujući otkriću zajedničkih principa u antropologiji i teatrologiji do kojih su istovremeno došli antropolozi i teatrolozi u drugoj polovini 20. veka. Od kako je socijalni antropolog Irvin Goffman krajem 1950ih godina,<sup>2</sup> uočio elemente izvođenja u svakodnevnom životu, veliki broj antropologa, poput Kliforda Gerca (Clifford Geertz) Kolina Turnbula (Colin Turnbull) i Viktora Tarnera (Victor Turner), počeo je da primenjuje »dramsku strukturu« na svoja antropološka istraživanja, otvarajući put dramskoj analogiji kao jednom od glavnih trendova u savremenoj antropologiji. Istovremeno, najznačajniji teoretičari i praktičari pozorišta, poput Ježija Grotovskog (Jerzy Grotowski), Pitera Bruka (Peter Brook), Ričarda Šeknera, Eudenija Barbe (Eugenio Barba) i Nikole Savarezea (Nicola Savarese) počeli su da koriste antropološki metod u stvaranju, posmatranju i analiziranju pozorišnih predstava. Nastankom novih teorija kulture i roda (Rolan Bart (Roland Barthes), Mišel Fuko (Michel Foucault), Julija Kristeva (Julia Kristeva), Čarkavorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak), Džudit Batler (Judith Butler), itd., kao i činjenica da su studije izvođenja i praksa izvođenja postale neraskidivi deo univerzitetskih programa, polje studija izvođenja se neprestano proširuje zahvaljujući novim teoretičarima studija izvođenja: Marvinu Karlsonu (Marvin Carlson), Džonu Mekenziju (Jon McKenzie), Džonu Emiju (John Emigh) i Džozefu Rouču, itd.

Takođe, pojava velikog broja **teoretičara i stvaralaca**, odnosno **stvaralaca/teoretičara** na umetničkoj i teorijskoj sceni u drugoj polovini 20. i na početku 21. veka označava dolazak »novog talasa« avangarde u praksi izvođenja (Džon Kejdz (John Cage), Alan Kaprou (Allan Kaprow), Ričard Šekner, Ričard Foreman (Richard Foreman), Lori Anderson (Laurie Anderson), Žan Lik Godar (Jean-Luc Godard), Žerom Bel (Jérôme Bel), Orlan, itd.). Ono što takođe izdvaja teorijske pravce u poslednjih desetak godina jeste njihova percepcija izvođačkog procesa kao posledice digitalne revolucije koja je preplavila sve umetnosti, uključujući i praksu izvođenja. Trijumf digitalne paradigme zahteva mnogobrojna prilagođavanja, počevši od načina razmišljanja do drugačijih strategija stvaralaštva (Desktop Theater, Critical Arts Ensemble).

Nesumnjivo je da je trijumf »digitalne paradigme« poslednjih decenija promenio način opažanja: simultano i multi-perspektivno opažanje sve više zamenjuje tradicionalno, linearno-sukcesivno opažanje. Medijalizacija i globalizacija društva, kao i neprestana cirkulacija pokretnih slika doprinosi površnijem i obuhvatnijem opažanju koje zamenjuje centriran, dublji način opažanja, ili posmatranja/čitanja teksta/slike. Pod sve većim pritiskom »ujedinjenih moći« brzine, diskurs izvođenja se istovremeno odvaja

---

*Performance*, prir. Andrew Parker i Eve Kosofsky Sedgwick, New York: Routledge, 1995, str. 45-63, ovo na 46. strani.

<sup>2</sup> Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Random House/Doubleday Press, 1959 (Erving Goffman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, prev. Jasmina Moskovljević i Ivana Spasić, Beograd: Geopoetika, 2000)

od pozorišnog, ali mu se i približava u pogledu svoje funkcije u celokupnoj kulturi, jer se u svim vrstama izvođenja, ili »predstavljanja«, radi o »teksturama« koje su u posebnoj meri upućene na aktivno oslobađanje energije mašte koja slabi u civilizaciji pretežno pasivne potrošnje slika i podataka. Ni izvođenje u svakodnevnom životu, niti umetničko izvođenje nisu prvenstveno vizuelno, već znakovno organizovani. Istovremeno, kultura sve više potpada pod zakone prodaje i tržišne isplativosti, pa tu postaje vidljiv još jedan aspekt izvođenja koje ne stvara nikakav opipljiv proizvod, dakle proizvod koji bi mogao da se umnožava i prodaje, kao što su na primer, film, video, CD, ali i fotografije ili knjige.

### III Izvedba-kao-emulator

Već je opšte mesto da nove tehnologije i mediji u velikim »kvantnim skokovima« postaju sve »nematerijalnije«. Na primer, još je 1985. godine, »tvorac« postmodernizma, Žan Fransoa Liotar (Jean-Françoise Lyotard) zajedno sa Tijerijem Šaputom (Thierry Chaput), direktorom Centre de Creation Industrielle, osmislio i organizovao izložbu u centru Pompidu u Parizu, pod nazivom *Les Immatériaux* (koja se grubo može prevesti kao *Nematerijalnosti*). Njihova početna ideja zasnivala se na činjenici da je tehnološki i naučni progres izazvao radikalnu promenu u percepciji stvarnosti. Perspektivistička vizija realnosti koja je veoma uticala na formiranje naših ideja o značenju »vernog« predstavljanja od 15. veka do modernog doba, bila je zamenjena novim pogledom koji je smatrao da se ljudska bića više ne nalaze pod uticajem prirodnog/materijalnog, već radije nematerijalnog, koju je Liotar definisao kao *informaciju*.<sup>3</sup> Imajući u vidu implikacije informatičkog doba u nastajanju, Liotar je učinio *vidljivom* ovu postmodernističku situaciju, stvarajući »refleksivnu nelagodu« u posmatraču. Liotar je za ovu izložbu napravio mrežu tehnoloških, umetničkih i naučnih eksperimenata, koji su se svi uklopili u sveobuhvatnu jezičko-teorijsku formulu, koja se sastojala od linije »pošiljalac-primilac-nosilac poruke-kod koji sadrži poruku-subjekt na koga se odnosi poruka«. Liotar nije predstavio izložbu, *Les Immatériaux* kao izložbu u tradicionalnom smislu, već kao postmodernističko »vreme-prostor« ispunjeno protočnim informacijama i nevidljivim interfejsovima u kojima su se granice između različitih oblasti brisale, dok su stara »jedinstva« nestajala: »U pitanju nije bilo predstavljanje jedne izložbe (*ekspozicije*), već radije »*preekspozicije*«<sup>4</sup>

Naravno, od te izložbe do danas, informatičko društvo doživelo je transformaciju od filozofskog koncepta do svakodnevne realnosti, zahvaljujući razvoju mnogih tehnologija koje je Liotar iskoristio da intenzivira iskustvo umetnosti u dolazećem, elektronskom dobu, a koje su ušle u istoriju kao arhaični protipovi ili prevaziđeni *gadžeti*.<sup>5</sup> Ali ova izložba je bila jedan od prvih velikih pokušaja da se predstavi informatičko društvo u nastajanju i istraži novo iskustvo koje je s njim nastalo. To je takođe bilo i ozbiljno promišljanje o značaju neke izložbe kao medijuma i komunikacije. Ali ostaje pitanje do kog stepena je Liotar razumeo implikacije i paradokse svog solidno konstruktovanog projekta? To je bila neka vrsta preuranjenog

<sup>3</sup> Vid. Jean Françoise Lyotard, "Les Immatériaux" u *Thinking about Exhibitions*, prir. R. Greenberg, New York: Ferguson & S. Nairne, 1996, str. 159-175.

<sup>4</sup> J. F. Lyotard, informacija za novinare o izložbi *Les Immatériaux*, 8. januar 1985.

<sup>5</sup> Tačno na dvadesetogodišnjicu izložbe organizovan je filozofski simpozijum pod istim imenom, takođe u Parizu, koji je pokušao da da odgovore na ono što je bilo posle, ali to nije naša tema.

rizika, ali i kontradiktornog pokušaja da se od toga stvori neka vrsta konačne **Arkadije**, koherentne celine koja će biti kompletna i reprezentativna, što je danas sasvim nemoguće.

Ono što čini ovu izložbu zaista značajnom je činjenica da je Liotar bio tvorac jednog »interfejsa« čiji je cilj bio da omogući gledaocu da »rukovodi programom«, jer je posetilac izložbe istovremeno bio i njen programer.<sup>6</sup> Upravo je ta situacija u kojoj je »posmatrač« ujedno i tvorac ono što je ovu izložbu dovelo u blisku vezu sa studijama izvođenja, odnosno sa, slobodno interpretiranom, lakanovskom (Jacques Lacan) definicijom »posmatranog posmatrača« koji je deo celine, odnosno izvođenja. Ovako koncipirana izložba je u stvari bila neka vrsta **hipermedijalne izvedbe**. Hipermedijalnost Liotarove izložbe bila je ostvarena upravo kroz naglašavanje realnosti izložbe uz pomoć »sveobuhvatnog ambijenta«, odnosno prostora u kome su gledaoci/posmatrači/publika bili sasvim apsorbovani. Liotarova izložba je takođe pokazala da bi neka izvedba ili izložba takve vrste mogla da se definiše kao analogna kompjuterskom *emulatoru*. U digitalnom rečniku, *emulator* je program pomoću kojeg kompjuter može da imitira operativne sisteme izvan svog sopstvenog.<sup>7</sup>

Ako je moguće sagledati neku izložbu kao *emulator*, odnosno kao neku vrstu »spasilačkog« programa ili programa »obnavljanja« koncepta, sistema verovanja i realnosti koje ona prevodi u univerzalne kodove i interfejsove, onda je slična stvar moguća i u izvođenju. Simultano čuvanje novih i starih programa/izvedbi, znači ne samo da se sve želje fragmentovanog i individualizovanog društva mogu zadovoljiti, već isto tako da prikazivanje i izvođenje može neprekidno da se *hiperefektivno* održava, jer sve što se već jednom odigralo može i da se ponovi (ili da se unapred najavi) i neprekidno ponovo emituje, ali bez komplikovanog pozorišnog (ili muzejskog) aparata. Metafora izložbe ili, u ovom slučaju, **izvedbe kao emulatora** ne znači pokušaj spasavanja izvedbe od zaborava, već radije pokušaj da se ona razume i postavi *sada i ovde* prema svojoj sopstvenoj, inherentnoj logici.<sup>8</sup> Stoga se nameće pitanje zašto onda ne možemo da sagledamo neku izvedbu kao model, odnosno kao »analognu mašinu« koja bi u sebi mogla da uključi sve modele? I zar nas to ne dovodi u iskušenje da proširimo još više ovu analogiju, tvrdnjom da je **izvedba-kao-emulator** jedini koncept koji omogućava retrospektivu neke izvedbe?

---

<sup>6</sup> Sličan postupak je primenio Marsel.Li Roka (Marcel.Li Antunez Roka) u svojoj predstavi, prikazanoj 1996. na Festivalu internacionalnog alternativnog teatra (Fiat) u Podgorici, *Epizoo/Epidemija*, koja je predstavljala hibrid performansa i instalacije. On je izložio svoje telo prekriveno pneumatskim mehanizmima koje su gledaoci mogli da pokreću. Delovi njegovog tela: nos, butine, usta, grudi i uši izvođača bili su povezani elektrodama sa kompjuterom koji je bio programiran tako da istovremeno kontroliše pokrete njegovog tela, ali i animiranu fotografiju, muziku i svetlo, što je gledaocima omogućavalo izvestan stepen interakcije. Dok je Marsel.Li Roka stajao nepokretan, poput statue na rotirajućoj platformi, u prostoriju je ulazio ograničen broj ljudi koji su putem kompjutera pokretali pojedine delove njegovog tela.

<sup>7</sup> Npr. *Multiple Arcade Machine Emulator* je vrsta emulatora koji koristi nove programe da prevede stare kompjuterske igre, kako bi ljubitelji kompjuterskih igrica mogli ponovo da uđu u izgubljenu Arkadiju klasičnih igara svoje mladosti. (Vid. Jorinde Seijdel, »The Exhibition as Emulator,« *Mediamatic.net*, 2000)

<sup>8</sup> Npr. *emulatori* omogućava ulazak u sopstvenu istoriju kompjutera. »Emulacija« svih ranijih hardvera, kao i softvera je jedini način na koji se kompjuterska istorija može napisati korišćenjem kompjutera. (Vid. Arjen Mulder, »Trancemedia: from Simulation to Emulation,« *Mediamatic.net*, 1999)

Kao jedan od takvih pokušaja, svakako je i poslednji projekat Marine Abramović, *Seven Easy Pieces (Sedam lakih komada)* predstavljen u Gugenhajm muzeju u Njujorku, od 9. do 15. novembra 2005. godine. Abramović je rekonstruisala i ponovo izvela pet ključnih istorijskih performansa iz 1960ih i 1970ih godina, kao i dva svoja, jedan stari i jedan novi performans. Ona se na ovo ponovno izvođenje, koje se protivi definiciji suštine performansa da je u pitanju događaj koji se *ne može ponoviti* (onako kako je to definisano u 70im godinama), odlučila upravo zbog toga što je ostalo malo »materijalnih« tragova o ovim performansima, poput fotografija ili video zapisa, a najviše nematerijalnih, odnosno sećanja i kritičke interpretacije, a sve s ciljem kako bi se »sačuvali« od zaborava i ponovo evaluirali.<sup>9</sup>

Sličan koncept nalazimo i u Šeknerovoj sintagmi: *obnovljeno ponašanje* ili *uvežbano ponašanje (restored behavior)*, koje podrazumeva svaki ponovljeni ili rekonstruisani oblik ponašanja u svim oblicima izvođenja.<sup>10</sup> U tom smislu, *izvedba kao emulator* nam omogućava da »izvedemo« ranije izvedbe ili predstave. A svaka ponovljeno ponašanje/izvedba/predstava/izložba će uvek pružati nova iskustva gledanja, jer će biti sagledana putem novog programa i uslovljena savremenim sistemima, tako da će pružati novu vrstu iskustva. Na primer, oslobođeni pritisaka starih vrednosnih sistema, sada je sasvim moguće rekonstruisati nečije telo, putem hipertekstualne mreže.<sup>11</sup> Dakle, poput neke mašine za ispunjavanje snova, **izvedba-kao-emulator** odražava sve uslove i čini sve modele vidljivim. U tom smislu, emulacija i emuliranje označavaju nešto što je između žive umetnosti i snimka, jer tu se smenjuju re-animacija, animacija i pre-animacija, obnovljeno ponašanje, dekonstrukcija i rekonstrukcija.

Sve ovo, naravno, dovodi u pitanje »materijalnost izvođenja« koje se i dalje prepoznaje u pozorištu i drugim izvođačkim umetnostima (učesće živih ljudi: izvođača i gledalaca, održavanje pozornice, organizacija, uprava, rad tehničkog osoblja, materijalna sredstva, itd.). Takođe, izvođenje nije samo čin *predstavljanja*, već i mesto *realnog okupljanja*, dakle prostor u kome dolazi do jedinstvenog preseka između nekog »organizovanog«

---

<sup>9</sup> Marina Abramović je izvela sledeće performanse (redosled je po danima izvođenja): 1) Nikad izvedeni performans Brusa Najmana (Bruce Naumann), *Body Pressure* (1974), na osnovu njegovih instrukcija; 2) Performans Vita Akončija (Vito Acconci), *Seedbed* (1972); 3) Performans Đine Pane (Gine Pane), *The Conditioning, First of Three Phases in Self-Portrait(s)* (1973); 4) Performans Valije Ekspert (Valie Expert), *Genital Panic*; 5) Performans Džozefa Bojsa (Joseph Boys), *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965); i svoja dva performansa: jedan stari *Lips of Thomas* (1975) i novi performans, *Entering the Other Side* (2005).

<sup>10</sup> Videti Ričard Šekner, »Obnovljeno ponašanje,« u Eudenio Barba i Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije*, prev. Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić, Beograd: Institut FDU, 1996, str. 205-211.

<sup>11</sup> Ovo je slično Artoovom (Antonen Artaud) konceptu tela bez organa, odnosno tela čiste »nazočnosti«, koje je sudbinski označilo njegov život i njegovu pozorišnu teoriju, ali i digitalne umetnike i teoretičare koji se neprestano vraćaju na Artoa kao na nekoga koji je još pre pedeset godina čuo »obdukcijske glasove Interneta« (informacija o projektu Artaud na rhizom.net). Svojevremeno je na rhizom.netu bila postavljena instalacija posvećena samom Artou koja je ocrtavala njegovo fizičko i efemerno telo, što je asociiralo na jedno od njegovih poslednjih predavanja u pozorištu Vieux Colombier, godinu dana pre njegove smrti. Arto nije ni slutio da će njegova utopijska želja, odnosno činjenica da telo u dodiru sa tehnologijom postaje »razdrobljeno, beskrajno fluidno i gubi svoj identitet«, gde se performativni kvaliteti identiteta ne mogu više posmatrati kao fiksirani sklop kvaliteta, već kroz beskrajnu interakciju postaju slučajne i kontinuirano reprodukovane u različitim diskurzivnim kontekstima, pola veka kasnije postati nešto sasvim normalno. (Videti Bojana Kunst, »Poslednji teritorij,« *Frakcija*, br. 4, Zagreb, 1997, str. 40-43.)



(ponekad estetskog) predstavljanja i svakodnevnog (realnog) života. **Ono što čini izvođenje jedinstvenim jeste da se čin izvođenja i čin njegove recepcije odvijaju kao realna aktivnost ovde i sada.** Dakle, *izvođenje* znači deo života koji izvođači i gledaoci *zajedno provode i troše* u istom prostoru u kojima se odvija izvođenje i gledanje. Emisija i recepcija znakova i signala odvijaju se istovremeno.<sup>12</sup> Tokom izvođenja, nastaje *zajednički tekst* izvođenja, čak i kad on ne sadrži nikakav govorni tekst (ples ili neki ritual). Dakle, jedini pravi opis izvođenja nastaje iz čitanja tog »celokupnog teksta«, odnosno situacija izvođenja omogućava stvaranje jedne celine koja nastaje iz očiglednih i skrivenih procesa komunikacije.

Knjiga koja sledi takođe, predstavlja istraživanje kako praksa izvođenja od 1970ih godina do danas, koristi, menja i uspostavlja nove i osnovne datosti izvođenja, način na koji ih reflektuje i direktno čini sadržajem i temom predstavljanja, odnosno izvođenja. Odavno je već utvrđeno da izvođenje deli sa drugim vizuelnim umetnostima (film, video, digitalni zapisi) sklonost ka *autorefleksiji* i *tematizovanju* same sebe. Jer »kao što po Rolandu Bartu, u moderni, svaki tekst nabacuje problem svoje mogućnosti – doseže li njegov tekst zbilju? – tako *radikalna inscenacijska praksa* (kurziv je moj, op. aut.) problematizira svoj status prividne realnosti.«<sup>13</sup> Očigledno je da se prilikom upotrebe pojmova kao što su *autorefleksija* i *autotematska struktura* može odmah pomisliti na pisani tekst, jer je »upravo jezik *par excellence* onaj koji otvara prostor za autorefleksivnu upotrebu znakova.«<sup>14</sup> Međutim, ovde je potrebno napomenuti da tekst u izvođenju ima podjednako važno (ili nevažno) mesto kao i svi ostali znaci tokom izvođenja (vizuelni, auditivni, arhitektonski, gestički, itd.)

#### IV Postdisciplina

Kao što će se sami čitaoci uveriti, intencija ove knjige nije sveobuhvatna inventura svih vrsta izvođenja i njihovih studija, jer, kao što je već rečeno, radi se oblasti koja sebe neprestano preispituje, menja, inovira, ponavlja, kreće se u različitim pravcima i kategorijama. Ovde se, pre svega, radi o pokušaju razvijanja logike nove **postdiscipline** koja se sve više razvija i briše klasične razlike između tradicionalnih oblika umetnosti i izvođenja i njihove percepcije. Naravno, da, klasično ustrojstvo umetnosti i dalje insistira na svom *status quo* u estetskom, kritičarskom i tržišnom smislu. S druge strane, među filozofima ima dosta onih koji razmišljaju o *izvođenju* kao o konceptu i ideji, koristeći ga kao strukturalne pojmove za svoj teorijski diskurs, ali osim Rolanda Barta, Žaka Deride (Jacques Derrida), Džudit Batler, Pegi Felan (Peggy Phelan) retko se samo time bave.<sup>15</sup> Opredeljivanje za estetiku izvođenja navodi nas da primetimo kako estetska razlikovanja uvek u svom najširem obliku uključuju etička, moralna, politička, pravna i ekonomska pitanja. Umetnost, a naročito izvođačke umetnosti koje

<sup>12</sup> Sličnu analogiju koristi i Hans-Thies Lehmann, Vid. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a/M, 1999 (*Postdramsko kazalište*, prev. Kiril Miladinov, CDU, Zagreb: TkH-centar, Beograd, 2004, str. 16).

<sup>13</sup> Hans-Thies Lehmann, *ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Leman, na primer, navodi Deridine tekstove o Artou, Žila Deleza (Gilles Deleuze) o Karmelu Beneu (Carmelo Bene), kao i Luja Altisera (Louisa Althussera) o Bertolaciju (Betrolazzi) i Brehtu (Bertoldt Brecht), kao izuzetke koji čine pravilo. On takođe upućuje na vrlo korisnu zbirku filozofsko-političkih tekstova o pozorištu *Mimesis, Masochism & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, prir. Timothy Murray University of Michigan Press, 1997.



su mnogostruko uključene u društvenu stvarnost (od svog kolektivnog karaktera produkcije i recepcije do načina finansiranja) čine ih realnom **socio-simboličkom praksom**. Na primer, ako uobičajena redukcija estetskog na društvene pozicije i iskaze ostaje prazna, onda je isto tako moguće da je svako pitanje estetike izvođenja, koje u umetničkoj praksi ne prepoznaje refleksiju društvenih normi percepcije i ponašanja, ograničeno.<sup>16</sup>

Opis onih formi izvođenja koji se ovde podrazumevaju kao savremene pragmatično je uslovljeno. S jedne strane radi se o pokušaju da se razvoj studija izvođenja kasnog 20. i ranog 21. veka postavi u perspektivu koja se inspiriše razvojem novih i najnovijih teorija koje je još uvek teško kategorisati, a s druge strane radi se o pokušaju da se pomogne *pojmovnom shvatanju* i *artikulisanju iskustva* s tim, još uvek, često »teško« razumljivim fenomenom našeg doba, te da se na taj način podstakne dalja rasprava o njemu. Jer više se ne može negirati činjenica da su novi oblici izvođenja ili izvedbe, ili performansa obeležili našu epohu i da je sve veći broj onih koji sve više proširuju ovaj diskurs u svim oblicima stvaranja i teorije, pogotovo što su neki od njegovih predstavnika/zagovornika uspeli da se etabliiraju i na velikim i poznatim univerzitetima ne samo u Americi, već i u svetu.

## V Univerzitetski »emulator«

Trenutno (2006. godine) zvanično postoji pet najznačajnijih odseka studija izvođenja na univerzitetima: **Performance Studies** na New York University, u Njujorku i Northwestern University u Čikagu, kao i **Centre for Performance Research (CPR)**, University of Wales, Aberystwyth, u Velsu, Velika Britanija; **The Schechner Center** na Shanghai Theatre Academy u Šangaju; kao i **Performance Studies Department** na univerzitetu u Sidneju, ali navodno prema nekim statistikama širom sveta postoji oko hiljade odseka za studije izvođenja, ali koji se zvanično tako ne zovu, odnosno koji se predaju na odsecima za jezike, antropologiju, teatrologiju i studije kulture, semiotiku. Na primer, na Kalifornijskom univerzitetu u Berkliju, studije izvođenja su deo jednog amalgama koji se naziva Odsek za pozorište, ples i studije izvođenja (**Department of Theatre, Dance, and Performance Studies**) iz čega se vidi da postoji tendencija da se studije izvođenja uvode na već postojećim odsecima. S druge strane, na velikom broju univerziteta sličan program postoji na odsecima pod nazivom Svetska umetnost i kulture (npr. University of California Los Angeles's **Department of World Arts and Cultures**). Produžena ruka ovih studija su svakako časopisi poput *The Drama Review*, *Performing Arts Journal*, itd.<sup>17</sup>

Mada postoje razne verzije o tome kako su nastale studije izvođenja i zbog čega i kako se razlikuju od uobičajenih: teatrologije, muzikologije, etnomuzikologije, istorije plesa i istorije drame, sociologije umetnosti, primenjene estetike, kao i studija kulture, ili drugih bliskih disciplina, moguće je sastaviti nekoliko intelektualnih istorija koje će objasniti specifičan izgled studija izvođenja.<sup>18</sup> Moja »verzija« događaja je samo

<sup>16</sup> Vid. Hans-Thies Lehmann, op. cit.

<sup>17</sup> Radi šire informacije o ovome vid. Richard Schechner, »What is Performance Studies?« u Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London and New York: Routledge, 2003, str. 1-22; Takođe *Teaching Performance Studies*, prir. Nathan Stucky i Cynthia Wimmer, Southern Illinois University Press, 2002, kao i sajt Performance Studies International.

<sup>18</sup> Ibid.

varijacija na verzije koju nude Ričard Šekner, Barbara Kiršenblat-Gimblet,<sup>19</sup> Džozef Roač,<sup>20</sup> Marvin Karlson<sup>21</sup> i Pegi Felan.<sup>22</sup> Razlog zbog koga sam se upisala na poslediplomske, odnosno doktorske studije na *Department of Performance Studies* na *Tisch School of the Arts*, na Njujorškom univerzitetu, odnosno na odsek koji se tada tako zvao svega tri godine (pre toga se zvao *Graduate Drama Department*), nije naravno bio zbog naziva, već zbog predavača koji su bili već etablirani pozorišni autori i performer: Ježi Grotovski, Eudenio Barba, Lori Anderson, Robert Vilson (Robert Wilson), Augusto Boal, Džulian Bek (Julian Beck) i Džudit Malina (Judith Malina) Ričard Foreman, ali takođe teoretičari poput Šeknera, Herberta Blaua, Karla Vebera (Carl Weber) (najčuvanijeg američkog brehtologa) i konačno kurs koji je nudila, tada meni nepoznata, Barbara Kiršenblat-Gimblet, doktor folkloristike, čiji je kurs, Estetika svakodnevnog života bio obavezan za sve početnike.<sup>23</sup> U to vreme, poslednja nastojanja strukturalizma i semiologije, kao i početni koraci postkolonijalističke i postfeminističke teorije, gej, lezbejskih i *queer* studija, nastajali su paralelno razvojem novih ideja u antropologiji, zapadnoj i istočnoj filozofiji, estetici, istoriji i teoriji pozorišta, studijama kulture. Bio je to trenutak u kome su profesori i studenti zajednički pratili razvoj umetničkih formi koje su slučajno ili namerno brisale razlike između »umetnosti« i »života«, kao i sličnosti – u strukturi, pa čak i u površnim detaljima, između onoga što su stvarali evro-američki umetnici ili tradicionalni izvođači u azijskim ili afričkim društvima, kao neku vrstu dvosmerne razmene rituala, izvođačkih tehnika i metoda obuke između kultura prvog, drugog, i trećeg sveta. Već tada je bilo uočeno da, ako širom sveta postoji međusobna povezanost političkih i ekonomskih sistema, onda takođe postoji povezanost među interkulturalnim simboličnim sistemima.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Barbara Kirshenblatt-Gimblet, »Performance Studies« izveštaj objavljen na <http://www.nyu.edu/bkg/ps.htm>

<sup>20</sup> Joseph Roach, »Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies,« u *Teaching Performance Studies*, op. cit., 2002, str. 33-41.

<sup>21</sup> Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge, 1996.

<sup>22</sup> Peggy Phelan, Introduction u *The Ends of Performance*, NYU Press: New York, 1999.

<sup>23</sup> Ovde upućujem čitaoca na sopstveni članak objavljen u *Sceni* (Aleksandra Jovičević, »Reč-dve o jednoj novoj disciplini: geneza izvođačkih nauka«, br. 5-6, 1994, str. 76-80) iz jednostavnog razloga ekonomisanja prostorom. Čitalac/čitateljka, koji neće biti lenji da zavire u taj članak, naići će na pravu zbrku pojmova koju sam tada napravila. Npr. to se može videti već u samom naslovu, gde studije izvođenja nazivam izvođačke nauke. Tada uopšte nisam bila svesna da prisustvujem i učestvujem u jednoj disciplini u nastajanju, odnosno da je još uvek postojala borba da se različite discipline, njihove metode dovedu u neku koherentnu vezu, kao što sam kasnije otkrila. Za mene je bila dovoljno uzbudljiva činjenica da je većina ovih predavača bilo već poznato kao predstavnici evro-američke avangarde 1960ih i 70ih godina. S druge strane, osnivači ovog odseka (pored Šeknera i Barbare Kiršenblat-Gimblet, tu su bili: Teodor Hofman (Hoffman) - istoričar teatra; Bruks Maknamara (Brooks McNamara), teretičar popularnog teatra i parateatra; i Majkl Kirbi (Michael Kirby) – reditelj i teoretičar istorijske avangarde) osećali su da su upravo raznovrsnost, ali i dodirne tačke iz ovih različitih oblasti, otvarali put novoj disciplini. Kombinujući različite pristupe, metodologiju, dovođenjem teoretičarki plesa Marše Sigel (Marcia Sigel) i Debore Džovit (Deborah Jowitz), polje se neprestano širilo

<sup>24</sup> Moj omiljen primer sa studija je kurs Granična izvođenja (Liminal Performance) koji sam pohađala kod Šeknera 1985. godine. Moj rad se odnosio na istraživanje njujorškog Tajms skvera (Times Square) kao velike gradske pozornice, na kojoj su se ukrštale brojne nacije, rase i klase, od uličnih svirača i propovednika, do prodavaca droge, na kome su takođe postojala pornografska, ali i legitimna pozorišta.

Ipak, kad se saberu sva svedočenja (od Šeknera i Barbare Kiršenblat-Gimblet, preko Pegi Felan i Dijan Tejlor (Diane Taylor), do doktoranata poput mene) može se uočiti jedna zajednička crta, da su ove studije rođene zahvaljujući saradnji između Šeknera i Viktora Tarnera.<sup>25</sup> Odnosno, da su dovođenjem pozorišta i antropologije u vezu, oba teoretičara uočila veoma duboka pitanja koja su se nalazila iza ovih viđenja izražavanja kulture. Uprkos raznovrsnosti kultura, sve one su sadržavale u sebi neprestanu sklonost ka **teatralizaciji**, što je takođe značilo da je izvođenje univerzalni način izražavanja, čak više od samog jezika. Istog trenutka se nametnulo pitanje da li je »teatar« bio adekvatan termin za širok spektar »izvedbenih radnji« u različitim kulturama? Ubrzo je postalo jasno da je jedino »izvođenje« (*performance*) mnogo bliži pojam pomoću koga bi se mogle opisati ove aktivnosti. Gotovo istovremeno (ako ne i ranije) bilo je uočeno da veliki broj kultura zasniva svoje izvođenje na nepisanim, ili usmenim tekstovima, što je prirodno dovelo do koncepcije **interkulturalizma** kao osnove za proučavanje svih fundamentalnih pojmova.

Jasno je da su ove studije bazično **interkulturalne**, jer je gotovo nemoguće izdvojiti neku kulturu kao »čistu« ili kao entitet koji postoji samo za sebe. Ričard Šekner smatra da svi scenski oblici (teatar, parateatar, ritual) u svim kulturama sadrže iste strukturalne elemente: tekst, pokret, mizanscen, organizaciju i upotrebu prostora, scenografiju ili ambijent, atmosferu, publiku, recepciju. Mada ovi različiti elementi nisu nužno univerzalni, oni mogu da posluže kao određene kategorije koje mogu da pomognu u tumačenju i definisanju izvođenja, od tzv. »izvođačkog ponašanja«, preko izvođačke svesti, ili veze između izvođača koji »postaje karakter« ili izvođača/plesača u transu koji je »opsednut« nečim i njihovih posmatrača. Studije izvođenja istražuju i tumače zajedničke i transkulturalne principe na kojima počivaju sve teorije i prakse izvođenja, ne samo u savremenom teatru, već i u tradicionalnim teatarskim i ritualnim predstavama, ali i parateatarskim manifestacijama u svakodnevnom životu, kao i sajber prostoru.

S druge strane, ova »nepodnošljiva lakoća« je odmah izazvala sumnju da je u pitanju uska, ograničena verzija studija kulture. Ili na primer, da su studije izvođenja imale tako širok fokus, upravo jer nisu imale ništa originalno i novo da ponude. Čak je moglo da se dokaže da je čitava disciplina nastala kao reakcija na postmodernizam: disciplina posvećena živom umetničkoj razmeni mogla je lako da se razvija na univerzitetima tokom 1980ih godina, upravo zato što je njena moćna forma kao vitalnog oblika kulturne razmene bila na izdisaju. Nova disciplina se pojavila baš u pravom trenutku kako bi poslužila kao univerzitetski »emulator« nematerijalnosti umetnosti.<sup>26</sup> Tokom vremena, iako su nestale ove prepreke, danas se *performance studies* najčešće kritikuju kao čisto akademske, neuključene u *new left* teorijski aktivizam.<sup>27</sup> I dok su teatrologija i

<sup>25</sup> Viktor Tarnar je pozvao Šeknera na svoju konferenciju pod nazivom »Ritual, Drama and Spectacle« 1977. godine, koja je bila toliko uspešna, da su Tarnar i Šekner potom organizovali tri konferencije tokom ranih osamdesetih pod zajedničkim nazivom, »World Conference on Ritual and Performance« koja su uključivala rituale i izvođenja različitih kultura i izvođača širom sveta. Ova plodna saradnja završena je Tarnarovom preranom smrću 1983. godine, ali je nasleđe ostalo (videti Ričard Šekner, »What is Performance Studies« u op. cit.).

<sup>26</sup> Peggy Phelan, Introduction u *The Ends of Performance*, op. cit., str. 3-8.

<sup>27</sup> Radi kritike ovih studija, videti Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, »Introduction: The Power of Transformation in Performance Studies Pedagogy«; kao i Joseph Roach, »Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies«, u *Teaching Performance Studies*, op. cit., 2002, str. 1-41. Takođe Bruce Wilshire, »The Concept of Paratheatrical«, *The Drama Review (TDR)*, vol. 34, no. 4, (T128), Winter 1990, str. 169-179. Vilšajr je žestoko napao primenu pozorišne

antropologija odigrale ključnu ulogu, pojavile su se i druge discipline, odnosno »tačke dodira« koje su udahnule novu snagu ovoj disciplini, pre svega, teorijska psihoanaliza Žaka Lakana, potom studije igre Gregori Bejtsona (Gregory Bateson), lingvistička teorija *performativa* J. L. Ostina (J. L. Austin), postmodernistička filozofija Liotara, Bodrijara (Baudrillard), Deride, Deleza i Gatarija kao i teorije roda Džudit Batler i Pegi Felan. Mnoge od ovih teorija će detaljnije biti razmatrane u knjizi.

Jednostavno rečeno, ova studija bi trebalo da olakša orijentisanje na šarenom i sve većem polju studija izvođenja. Mnogo toga će naravno ostati samo skicirano i svoju će svrhu opravdati ako bude motivisalo detaljnije opažanje. Ali sveobuhvatan »pregled« studija izvođenja u svim njegovim oblicima sam po sebi je, naravno, nemoguć, iz jednog prostog razloga jer je teško ograničiti njegovu *raznolikost*. Ovo istraživanje će se, pre svega, odnositi na izvođenje sadašnjosti, ali kao pokušaj teorijskog određivanja onoga što je potrebno da se upozna njena specifičnost. Važno je napomenuti da je pozicija studija izvođenja sasvim suprotna hegelijanskoj idealističkoj estetici, prema kojoj se svaka istorijska faza neke umetnosti posmatra kao konkretan i specifičan oblik određene ideje umetnosti, a svako umetničko delo kao posebna konkretizacija objektivnog duha neke epohe ili »umetničke forme«, što je ranije omogućavalo istorijsko i sistematsko smeštanje i sažimanje umetnosti. Pošto je nestalo poverenje u takve konstrukcije, pluralizam ovog fenomena navodi da se prihvati »nepredvidivost« i ono iznenađujuće što donosi određena izvedba, odnosno ono što H. T. Leman naziva trenutkom »invencije koja se ni iz čega može izvesti«. <sup>28</sup> Ili ono što nemački kompozitor/reditelj, Hajner Gebels naziva »fascinacijom«. <sup>29</sup>

Heterogena brojnost izvođenja uzdrma metodološke izvesnosti koje bi trebalo da omogućavaju da se veruje u sveobuhvatne kauzalnosti razvoja umetnosti. Radije, kako sugeriše H. T. Leman misleći na postdramski teatar, u studijama izvođenja, trebalo bi prihvatiti sapostojanje divergentnih koncepata izvođenja u kome nijedna paradigma ne preovlađuje. S druge strane, ograničavanje na istorijsko-empirijsko nabranje svega što postoji nikako nije cilj ove knjige. Studije izvođenja, mada bliske sa pogledom antropologa, ne bi trebalo da se poistovete s njim. Akademski aparat antropologije samo na prvi pogled rešava teškoće koje nastaju iz nestanka modela istorijske ili

---

metafore na društveni život, jer briše razliku između njih, ukidanjem etičke odgovornosti. On ne negira postojanje društvenih uloga, ali smatra da su određene fizičke predispozicije koje su ugrađene u telo pre bilo kakvog društvenog mimezisa, i zbog toga mimezis, kao i kreativni i spontani činovi koji pripadaju moralnom i etičkom ponašanju, ne mogu da se svrstaju u kategoriju modela društvenih uloga koje se ponavljaju ili igraju. Vilšajr smatra da se nečiji identitet ne može svesti ili biti ograničeno društvenim ulogama. Bilo da neko »igra« uloge ili se igra, ta osoba je ipak ljudsko biće koje poseduje potencijal za nešto više od uloga koje se mogu estetski procenjivati i da bi se sačuvala etička i egzistencijalna stvarnost, trebalo bi ograničiti definiciju parateatra.

<sup>28</sup> Lehmann, op. cit., str. 19

<sup>29</sup> Govoreći o svojoj predstavi *Eraritjaritika*, Hajner Gebels tvrdi da bi publika u teatru trebalo da bude bez ikakvih predrasuda prema tom komadu, odnosno da bi naprosto trebalo da bude nevina. »Jedino što očekujem, to je da publika bude radoznala. I to radoznala u pogledu nečega što ne poznaje. A to ću postići naslovom koji niko nije čuo. (...) Ova reč iz aboridžinskog jezika ima dublji značaj, a u stvari treba da posreduje neku fascinaciju nečim što je strano, ali ne u smislu ksenofobije. *Umetnost je ta koja nam približava to strano, koja nam uliva određeno poštovanje prema tom stranom* i to je jedan od ciljeva.« (kurziv je moj, op. aut.), Heiner Goebbels, transkript njegovog video dijaloga na susretu sa stvaralocima, 4. bilten 39. *Bitefa*, Beograd, str. 3

estetske kategorizacije: jer sve može delovati da se radi o jednom prikupljanju podataka i njihovom nekritičkom nabranju, bez ikakvog kriterijuma. Pa ipak, ma kako bili važni impulsi koji nastaju iz interdisciplinarnе orijentacije studija izvođenja, često se dešava da se samo estetsko iskustvo, zamagli kao suvišni element u korist ambiciozno koncipiranih strategija kategorizacije.

S obzirom da nam namera nije da se ova knjiga pretvori u arhiviranje ili konačnu kategorizaciju, pred nama je otvoren put: prakse i teorije izvođenja koje su postale realne treba čitati kao odgovore na zahteve vremena u kome nastaju, kao manifestacije reakcije na probleme predstavljanja s kojima se izvođenje i studije izvođenja suočavaju. U tom smislu, pojam *postdiscipline* najbliže objašnjava suštinu studija izvođenja. Jedino tokom same knjige, razjasniće se, makar delimično, vodeći kriterijumi izbora.

## VI Šta je proces izvođenja?

Namernim izostavljanjem brojnih lingvističkih i semantičkih definicija izvođenja ili performansa, najjednostavnije objašnjenje bilo bi da je izvođenje *radnja*, *delo* ili *akcija*.<sup>30</sup> Studije izvođenja razmatraju izvođenje, odnosno *radnju* u četiri osnovna pravca. Kao prvo, bilo koje ljudsko ponašanje koje se može nazvati »obnovljenim« ili »uvežbanim« ponašanjem, koje sadrži u sebi pukotinu između izvođenja i subjekta u koju je smeštena društvenost, odnosno ponašanje u kome se »analizira društvena artifičijelnost skrivena iza prirodne doslovnosti« (npr. kako jedemo, vodimo ljubav, hodamo, plačemo, radimo...) uzima se kao »predmet izučavanja« studija izvođenja. I mada teoretičari izvođenja naširoko koriste arhivski materijal (knjige, članke, eseje, fotografije, arheološke zapise, dokumenta, itd.) njihov primarni fokus je na »repertoaru«, odnosno u **procesu izvođenja**. Kao drugo, umetničko izvođenje je takođe veoma važan segment studija izvođenja. Već je napomenuto da je veliki broj teoretičara i praktičara koji se bave novim, avangardnim, eksperimentalnim izvođenjem ili socijalnim oblicima izvođenja, savladao »iz prve ruke« veliki broj tehnika i oblika tradicionalnih izvođenja. Na taj način odnos između proučavanja i izvođenja performansa postao je gotovo *integralan*. Treće, antropološki metod »neposrednog učešća« dobio je sasvim novu formu u procesu i posmatranju izvođenja. U antropologiji je neposredno posmatranje i učešće bio metod proučavanja nečije tuđe kulture, dok se u studijama izvođenja posmatra nečija sopstvena kultura ili ponašanje. To je gotovo »brehtijanski« način distanciranog posmatranja koji omogućava kritiku, ironiju, i lični komentar, kao i učešće »s razumevanjem«. Ovakva vrsta posmatranja/proučavanja, istovremeno neposrednog učešća i kritičke distance u odnosu na predmet proučavanja ili samog sebe poziva na reviziju (ispravljanje), uočavanje i priznanje da društvene okolnosti, odnosno nečije sopstveno znanje nisu jednom zauvek fiksirani, već predmet onoga što Šekner naziva neprekidnim »procesom proba«.

<sup>30</sup> Ipak ovde se ne mogu izbeći objašnjenja za izraz *performans* koje postoje npr. u Vujaklijinom rečniku: *performans*: engl. izvršenje, predstava; tehn. učinak, osnovne snage, karakteristika motora ili mašine; odnosno ling. iskaz kojim se vrši radnja, dat u zapovednom načinu. (Videti Milan Vujaklija, *Rečnik stranih reči i izraza*, Beograd: Prosveta, 1996/7). Ovde takođe navodim i definiciju iz *Englesko-spskohrvatski rečnika*, Mortona Bensona, treće izdanje (Prosveta: Beograd, 1990), gde *to perform* znači: izvesti, izvršiti (dužnost), praviti (čuda), raditi, funkcionisati, istupati (na sceni), igrati, svirati; a *perfomance* znači: izvođenje predstave, izvršenje dužnosti, istupanje, uspeh, igranje, sviranje, performans, učinak, rad, tehničke osobine motora/oružja, upotreba jezika.



testiranja i revizije. Iz ovoga proizilazi četvrti pravac studija izvođenja koje *aktivno* učestvuju u društvenim procesima i previranjima. Mnogi koji se bave studijama izvođenja ni ne pokušavaju da ostanu ideološki neutralni. U stvari, osnovna teorijska premisa studija izvođenja je da nijedan pristup ili stav ne može i ne treba da bude neutralan. Ni u samom ljudskom ponašanju ne postoji ništa što je neutralno ili nepristrasno. Izazov leži u činjenici da bi trebalo biti što je moguće više svestan svog sopstvenog stava u odnosu na druge, i potom da se taj stav/odnos ili zadrži ili promeni.

Jedna od najuticajnijih studija za stvaranje ovakvog stava: da su studije izvođenja **paradigma** savremenog sveta, svakako je delo američkog istoričara i filozofa nauke, Tomasa Samjuela Kuna *Strukture naučnih revolucija*, jer je za Kuna zadatak istoričara nauke (mi kažemo, umetnosti) dvostruk: da se utvrdi kad je i ko je otkrio određenu naučnu činjenicu ili teoriju, kao i da otkrije greške, mitove i predrasude koje su sprečavale bržu akumulaciju sastavnih elemenata moderne nauke. Bliža istorijska studija stanja nauke u određeno vreme, otkriva čitav niz povratnih i gotovo standardnih ilustracija brojnih teorija. To su paradigme »normalne« nauke naučne zajednice. Dalje proučavanje ovih paradigmi otkriva način kako su najzad bile napuštene, ne zato što su bile inherentno pogrešne ili lažne, već zato što nisu bile u stanju da daju odgovore na pitanja koja su same nametnule. Propast postojećih pravila je na taj način uvod u potragu za novim pravilima.<sup>31</sup>

S obzirom da se izvođenje odvija na veliki broj različitih načina i u brojnim okolnostima, trebalo bi ga analizirati kao »širok spektar« ili »kontinuum« ljudskih radnji (ili akcija) od igre, rituala, sporta, zabave, izvođačkih umetnosti (pozorište, vizuelne umetnosti, muzika, mada i u ovim oblastima postoji sve manja žanrovska podela, odnosno preovladajući model je definisan kao arbitran), preko svakodnevnog izvođenja društvenih, profesionalnih, rodnih, rasnih ili klasnih uloga, pa sve do isceljenja (od vraćanja do hirurških zahvata), medija i interneta. Pre nego što je Irvin Gofman izjavio da ceo svet naravno nije pozornica, ali da je teško napraviti oštru razliku između onoga što jeste i što nije izvođenje (1959), veliki broj zapadnih mislilaca smatrao je da je jednostavno napraviti tu razliku. Međutim, od tog trenutka, zapadna misao bila je promenjena jer ne postoje prava istorijska, niti kulturološka ograničenja šta je, a šta nije »izvođenje«. Duž kontinuumu izvođačke paradigme koju je predložio Šekner, stalno se dodaju novi oblici, dok drugi otpadaju. Stoga se može zaključiti da je bilo koje ponašanje koje je omeđeno, predstavljeno, naglašeno, ispoljeno i izloženo kao takvo *jeste* izvođenje ili izvedba. Na taj način mnoge izvedbe pripadaju više nego jednoj kategoriji u »Šeknerovom« kontinuumu (na primer Olimpijske igre su istovremeno sportska manifestacija, ali i veliki društveni ritual, i medijski događaj). Takođe, za razliku od teatrologije, filmologije, istorije umetnosti, na primer, studijama izvođenja »nedostaje« precizan medijum (otuda i upotreba svih i bilo kojeg medijuma), ali samim tim pred njih je stavljen kompleksniji metodološki zahtev, što ih istovremeno čini i bolje »opremljenim« kako bi analizirale sve moguće oblike umetničkog i drugog izražavanja koja su oduvek u sebi sintetizovali ili integrisali pokret, zvuk, govor, naraciju i predmete.

Mada smo već uočili da su studije izvođenja definisane kao postdisciplina, koja se neprestano menja, apsorbujući različite metode iz velikog broja novih i starih disciplina kao što su društvene nauke, postfeminizam, postkolonijalizam, studije roda, istorija,

<sup>31</sup> Vid. Thomas Samuel Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962 (Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974)



psihološka analiza, kibernetika, teorija medija, studije kulture, bioetika, itd, ipak kao što su Ričard Šekner i Barbaba Kiršenblat-Gimblet uočili, studije izvođenja, kao »provizorno srastanje u pokretu« su više od »zbira svojih uključenja«<sup>32</sup>, jer studije izvođenja ne proučavaju samo tekstove, arhitekturu, vizuelne umetnosti, ili bilo koji predmet, artefakt, ili kulturu samu po sebi, već samo onda ako su oni sagledani »kao« izvođenje, odnosno kao *praksa, događaj, ili ponašanje*. U stvari, kako tvrdi Barbara Kiršenblat-Gimblet, to je pre »oživljavanje« ili »živost« (*liveness*) umetničkih oblika, jer studije izvođenja ne čitaju samo neku radnju ili posmatraju samo izvođenje nekog teksta, već čitav proces umetničkog stvaranja, kao i njegovu recepciju.

Jedna od polaznih tačaka studija izvođenja takođe su istorijska avangarda i savremena vizuelna umetnost koje su od samog početka dovele u pitanje medijsko razgraničenje, koje se namerno brisalo ili se briše, bilo između žanrova, disciplina ili kulturnih tradicija. Upravo ono što je privuklo predstavnike istorijske avangarde, privuklo je teoretičare izvođenja (kao npr. pekinška opera, balinežanski ples, cirkus, itd.). Takvo »mešanje« kategorija nije samo proširilo raspon onoga što se može definisati kao »proces umetničkog stvaranja«, već je omogućilo razvoj umetnosti izvođenja ili performansa, koje nije samo pozorišno, ali koje *dematerijalizuje* predmet umetnosti i približava se uslovima izvođenja.

Kao što je već uočeno, naglasak je radije na ponašanju, kontekstu i percepciji. Npr. neko umetničko delo može biti isto (izloženo u muzeju ili galeriji), ali je kontekst njegovog izlaganja ili gledanja drugačiji, čak i kada je isti artefakt u pitanju. Drugim rečima, jedinstvo događaja nije u njegovoj čistoj i nepromenljivoj »materijalnosti« nego u njegovoj »interaktivnosti«. Umetnički predmet se menja jer se njegovo nastajanje, postavka, predstavljanje, kao i percepcija svaki put menja, što ne zavisi samo od stvaraoaca i njegovog dela, već i od onoga koji mu prisustvuje ili gleda. Jedan od primera za ovu tvrdnju svakako je već pomenuti projekat Marine Abramović, *Sedam lakih komada*, koji je izveden u sasvim drugačijem društvenom i političkom kontekstu. Već i sama činjenica da je šest istorijskih i jedan savremeni performans izvedeno, odnosno re-izvedeno u nekom muzeju (Gugenhajm), narušila je prvobitni koncept većine ovih performansa koji nisu bili namenjeni muzejskom predstavljanju, kao i činjenicu da je svet u kome su izvedeni sasvim promenjen. Iako, definicija re-izvođenja podrazumeva ponovno realizovanje performansa, njegov rimejk sa svim osećanjima i znanjem podstaknutim originalnim delom, ipak ono podrazumeva prelazak s jednog na drugo vreme, od jedne umetničke priče na drugu, od jednog umetnika ili umetnice na drugu umetnicu, kao i jedne publike na drugu. Značaj ovog projekta leži u činjenici da su iz zaborava izvučeni značajni performansi 1960ih i 70ih koji su zbog svoje prirode delovali nedostupno i nepovratno izgubljeno, ali se nameće zaključak da se ipak radi o »novim« performansima, upravo zbog konteksta izvođenja i umetničkog pristupa same Marine Abramović. Poslednjeg dana, posle sedam sati nepomičnog stajanja na vrhu merdevina koje su dosezale do prvog sprata muzeja, a koje su bile prekrivene plavom tkaninom, tako da je izgledalo da umetnica nosi džinovsku haljinu, pred sam kraj ovog jedinog novog performansa/instalacije *Entering the Other Side (Prelazak na drugu stranu)*, Abramović je pozvala sve u publici da zatvore oči i zamisle da su s njom, »ovde i sada«. Tako je u kontekstu reizvedenih šest performansa, ovaj poslednji novi,

---

<sup>32</sup> »A Provisional Coalescence on the Move, Performance Studies is More Than the Sum of Its Inclusions.« Barbara Kirshenblatt-Gimblett, izveštaj za Rockefeller Foundation, <http://www.nyu.edu/classes/bkg/ps.htm>

imao snagu sadašnjeg trenutka nasuprot onome što je bilo »tada i tamo« i što je nepovratno.<sup>33</sup>

Stvari slično stoje i sa projektom »ambijentalne skulpture«, odnosno instalacije, Krista i Žan Klod (Christo i Jeanne-Claude), *Kapije* koja je bila otvorena u njujorškom Central parku, 12. februara 2005. godine, koja je trajala ravno 16 dana. Instalaciju je sačinjavalo milion metara tkanine narandžaste boje koja se vijorila sa 7,500 kapija, postavljenih duž 35 kilometara dugih staza u Central parku. Kako su sami umetnici objasnili, kratak vek ove instalacije stvorio je »osećaj dragocenosti i važnosti trenutka koji nas ohrabruju da uživamo u umetnosti dok možemo.«<sup>34</sup> Sav materijal koji su umetnici koristili već je recikliran, i više ne postoji nikakav materijalni trag o ovoj instalaciji (osim sajta, kao i brojnih namenskih i amaterskih fotografija i snimaka), koja je navodno »obogatila i ulepšala svakodnevni život Njujorka.«<sup>35</sup> Činjenica da se su se *Kapije* odigrale u najposećenijem parku na svetu, i da je instalacija pozvala sve prolaznike/učesnike da aktivno učestvuju i istražuju ovo delo, odnosno da dožive svojevrsno »uživanje« koje umetničko delo može da pruži, (npr. ova tkanina je trebalo da asocira na »zlataste svodove« koje stvaraju tople senke u ogoljenom februarском pejzažu, kada u parku, kao i u samom gradu, ima najmanje posetilaca). Istovremeno, ovaj projekat je bio »poetska proslava umetnosti«, ali i ostvarivanje profita njujorškom turizmu. Gotovo istog trenutka kada su otvorene *Kapije* su proglašene »populističkim spektaklom dobre volje« i jednostavne retorike, kao i prvim »velikim, javnim umetničkim poduhvatom 21. veka.«<sup>36</sup> Ono što se može zaključiti je da je istovremeno, ova instalacija bila ne samo ambijentalna skulptura, već i neka vrsta hepeninga.<sup>37</sup> Performativnost, ali i demokratskost ovog dela, namenjenog svim mogućim profilima gledalaca, proizilazila je iz njegove strukture: ono je bilo najbolje doživljeno sa zemlje, jer se publika kretala kroz park, prolazila kroz kapije i razgledala. Značenjska otvorenost ovog apstraktnog dela, umesto ideološke poruke, imala je pre svega društvenu ulogu: ono je dovelo ljude na jedno mesto, u jedno određeno vreme da na trenutak prisustvuju datoj umetnosti kao antipodu svakodnevnom življenju. *Kapije* su omogućavale »publici« da bira svoju sopstvenu putanju, čineći je osetljivom na sopstveno okruženje, ali i na posledice svog prisustva u njemu. Prema kritičaru *Njujork tajmsa* Majklu Kimelmanu, »najbolja umetnost vodi nas na mesta koja smo mislili da nikad nećemo posetiti.«<sup>38</sup>

Dakle, u slučaju ove instalacije zadatak teoretičara ili analitičara studija izvođenja bio bi da prouči uslove u kojima je delo nastalo i bilo predstavljeno (Njujork, 1981-2005),

---

<sup>33</sup> Radi šire informacije bilo bi zanimljivo saznati više o zaključcima simpozijuma o ovim performansima koji je održan u Kaselu od 6. do 7. maja 2006. godine. Vid. »Sedam lakih komada i simpozijum u Kaselu,« informacija sa sajta SEEcult.org, *Danas*, 6-7. maj 2006, str. 13.

<sup>34</sup> Citirano u Jovana Stokić, »Umetnost na poklon,« *Danas*, 16. februar 2005. Vid. i [www.christojeanne-claudegates.com](http://www.christojeanne-claudegates.com).

<sup>35</sup> Dela Krista i Žan-Klod se oslanjaju na postojeće prirodne ambijente, odnosno građevine (floridska ostrva, Rajhstag u Berlinu, Pont Neuf u Parizu, itd.) Ovo je njihov 18. po redu poduhvat te vrste, za koji su sami snosili troškove koji su iznosili 21 milion dolara. Oni su na njegovu realizaciju čekali više od dvadeset godina (prvi predlog 1981. godine odbijen je iz »bezbednosnih razloga«.)

<sup>36</sup> Jovana Stokić, op. cit.

<sup>37</sup> Videti definiciju hepeninga Alana Kaproa u poglavlju o razlici između svakodnevnog, kulturalnog i umetničkog performansa.

<sup>38</sup> Michael Kimmelman, citiran u Jovana Stakić, op. cit.

potom kako je doživljeno, što se može primeniti na svaki ovakav događaj (nematerijalno) i objekat (materijalno), to jest odnos između akcije i interakcije, tvorca radnje (izvođača ili performerera) i gledaoca (posmatrača) i onoga što se događa među njima. Kao što je već ranije sugerisano, u studijama izvođenja pitanja otelovljenja, radnje, ponašanja i posredovanja se *uvek* posmatraju interkulturalno (npr. Kristo je umetnik bugarskog porekla, Žan-Klod je Francuskinja, oboje žive u Njujorku, a njihovu instalaciju su videli posetioци Njujorka iz svih delova sveta, a zahvaljujući internetu to je dostupno svim njegovim korisnicima).

U današnjem svetu sve kulture su u neprestanoj interakciji, i ne postoji nijedna sasvim izolovana kultura, uprkos zalaganjima kulturnih čistunaca. Istovremeno, razlike među kulturama su toliko duboke da nijedna teorija izvođenja ne može da pretenduje na univerzalnost. Sadašnje sredstvo kulturalne interakcije, *globalizacija*, unosi u svakodnevni život ekstremnu neravnotežu moći, novca, pristupa medijima i znanju, kontroli resursa. Mada je uočeno da je *globalizacija* na određen način novi oblik *kolonijalizma*, ona se takođe razlikuje od kolonijalizma na mnogo ključnih načina: zagovornici globalizacije obećavaju da će »slobodno tržište«, internet, i tehnički i naučni progres omogućiti bolji život.<sup>39</sup> Globalizacija takođe uvodi i izjednačava popularnu kulturu (popularna »amerikanizacija«: brza hrana, savremena pop muzika, filmovi, igrice, itd.) sa visokom kulturom. Kulturna »uravnilovka« i »bešavna« komunikacija omogućavaju transnacionalnim entitetima da prenesu svoju poruku. U novom, neoliberalno-tržišnom orijentisanom svetu, vlade i velike korporacije nalaze da je mnogo lakše vladati i oblikovati tržište u saradnji, radije nego u sukobu sa radničkom klasom. Kako bi što bolje obezbedili njihovu saradnju, informacija ne treba samo da se s lakoćom globalno prenose, već i veoma vešto. Očigledna pobeda »demokratije« i tržišnog kapitalizma ide ruku pod ruku sa kontrolisanim medijima. Još uvek ostaje otvoreno pitanje da li će internet na kraju biti arena otpora ili saučesništva. Ali čitava problematika bi nas odvela u područje koje trenutno nije tema ove rasprave.<sup>40</sup> Cilj je da se iz svega navedenog izvede zaključak da studije izvođenja istražuju veliki broj predmeta i koriste veliki broj metodologija kako bi se bolje razumeo ovaj današnji kontradiktorni i uzburkani svet. Ali za razliku od drugih, daleko tradicionalnijih akademskih disciplina, studije izvođenja ne organizuju svoje predmete i metode u jedan jedinstven sistem. U poslednje vreme je toliko očigledno svima, ne samo teoretičarima izvođenja, da je teško organizovati znanje u koherentnom vidu sistema, kakvi su

---

<sup>39</sup> Vid. Timothy Garthon Ash, *Free World*, London: Random House, 2004 (*Slobodan svet*, prev. Aleksandra Jovičević, Beograd: Samizdat B92, 2006)

<sup>40</sup> Vid. čitava poglavlja o »nevaljalim« ili »propalim« državama u Timoti Garton Eš, op. cit. Takođe videti, Marsel Gose, *Demokratija protiv same sebe*, prevod Radoman Kordić, Filip Višnjic: Beograd, 2004, jer ova knjiga i u tematskom i problemskom smislu predstavlja pravi primer analize liberalno-demokratske tradicije u modernim društvima Zapada. Marsel Gose se zalaže za radikalnu reviziju psihoanalize u društvenom kontekstu, preispituje vladajući diskurs o ljudskim pravima, kao i novu poziciju »subjekta« u socijalno-ontološkom smislu. Veliki deo knjige, osim što je posvećen problemima religije u savremenom društvu, analizira i napetost odnosa između pojedinca i društva, što je najveće moguće iskušenje za savremena društva. Ustaljeni model naučnog tumačenja ovog fenomena u francuskoj antropološkoj tradiciji stalno se kretao između holizma i metodološkog individualizma (Emil Dirken, Marsel Mos, Luj Dimon). Marsel Gose postavlja slično epistemološko pitanje: da li autonomija individue reprodukuje heteronomiju društvenog »bivstva« ili je ipak reč o obrnutom redu stvari? Gose uočava da svaki društveni fenomen ima dovoljno unutrašnjeg potencijala da demonstrira sopstveno naličje, odnosno da nijedan postmoderni mislilac ne može da izbegne recidive klasičnog hegelijanskog diskursa.

poznati u istoriji zapadne epistemologije od antičke Grčke do 20. veka. U suštini, teoretičari studija izvođenja kroz paradigmu izvođenja, svesno izražavaju tenzije i posebnosti koje vode današnji svet. Niko više u svetu studija izvođenja nije u stanju da »kontrolniše« celu oblast. Ovo je takođe zbog toga što studije izvođenja poseduju »veliki apetit« za suočavanje sa, ili stvaranjem novih oblika izvođenja, namerno insistirajući na činjenici da poznavanje kulture nikada ne može da bude potpuno (Klifford Gerc). Prema Šekneru, kada bi studije izvođenja bile umetnost, onda bi one bile *avangarda*.<sup>41</sup> Naravno, da su studije izvođenja kao disciplina blagonaklone prema avangardi, marginalnom, »otkačenom«, manjinama, subverzivnom, uvrnutom, *queeru*, potlačenima, obojenima, itd. Stoga je teško zamisliti potpunu koherentnost ili unisonost. Oni koji se bave studijama izvođenja aktivno pružaju otpor stvaranju jedinstvenog, ili novog oblika znanja ili metodologije o kojoj kosmolozi sanjaju u svojoj potrazi za »opštom teorijom«.

---

<sup>41</sup> Richard Schechner, *Performance Studies*, op. cit., 2003, str. 3.

# EPISTEMOLOŠKA ISTORIJSKA MAPA STUDIJA PERFORMANSA Ana Vujanović

## I Provizorna epistemološka genealogija studija performansa

Studije performansa/izvođenja (eng. *performance studies*), kao i pojmovi performansa (eng. *performance*), izvođenja (eng. *performing*) i izvođačkih umetnosti (eng. *performing arts*) se u oblasti umetnosti i kulture u savremenim značenjima pojavljuju 1960ih i 1970ih godina. Međutim, načini njihove artikulacije i istraživanja znatno su se promenili od tada do sad. Te promene, na epistemološkom nivou, mogu se uzeti i kao simptom bazičnih tendencija i borbi koje se poslednjih decenija dešavaju na čitavom polju humanistike, teorija umetnosti, umetnosti i kulture.

Studije performansa/izvođenja su 1960ih i 70ih godina uvedene i početno razrađivane u severnoameričkom kontekstu<sup>42</sup>, u čemu je najznačajniju ulogu odigrao teoretičar teatra i performansa Ričard Šekner. Njegova tvrdnja je da je temelje ovoj oblasti skicirao sredinom 1960ih, kada je u eseju *Pristupi teoriji/kritici (Approaches to Theory/Criticism)* iz 1966. formulisao studije »izvedbenih aktivnosti čoveka« (*the performance activities of man*)<sup>43</sup>. Prvu knjigu koja se može smatrati sistematizacijom studija performansa, ali i originalnom teorijom u toj oblasti, takođe je napisao Šekner – *Teorija performansa (Performance Theory)* iz 1977. Za ove početke, značajno je da je u njujorškom teatarskom krugu (odnosno oko Šeknera), postojala izrazita težnja da se odbaci vladajuća agenda dramskog teatra u korist novih veza sa istorijskom avangardom i *off off* Brodvejskim teatrom, koje su realizovale neoavangardne teatarske i umetničke skupine.

Od sredine 1970ih godina, studije performansa temeljno određuje saradnja teatrologije i antropologije/sociologije, a pre svega kolaborativni rad Šeknera i Viktora Tarnera od 1977. Osnova te saradnje su težnje Ričarda Šeknera, Filipa Zarilija (Phillip Zarrilli), Majkla Kirbija i dr. da se istraživanja, ali i praktični dometi teatra prošire na čitavo područje umetnosti, kulture i društva, kao i Tarnerova težnja da ritualizovani društveni život prouči primenom teatarskih formi. Tarnerov rad u tome nije bio usamljen slučaj, te su studijama performansa značajno doprinele i sociološko-antropološki radovi Gerca i Gofmana. Ono što u epistemološkom smislu obeležava taj period studija performansa jeste programska interdisciplinarnost, koja se zasnivala na formalnoj razmeni naučnih metoda i metaforičkoj razmeni naučnih objekata između teatrologije i socijalne antropologije. U skladu sa tim, postalo je naučno moguće, a ubrzo i akademski

<sup>42</sup> Vid. o tome i Jon McKenzie, *Perform or Else: from discipline to performance*, Routledge, London-New York, 2001, Introduction, 0. Challenges, str. 1-27, naročito vid. istoriju ovih pojmova u *ibid.*, Part I, 1.

<sup>43</sup> Prema Richard Schechner, *Performance Studies*, op. cit., str. 10

prihvatljivo u svakom obliku društvenog života pronalaziti teatarske forme, izučavati društveni život putem formalnih teatroloških metoda, a u teatru proučavati, pa i fokusirati antropološko-sociološke procese. Ipak, ono što je novu oblast činilo »starom«, jeste objektivističko-pozitivistički pristup »objektima«, karakterističan za nauku tog doba.

Kasnije, naročito 1980ih godina, studije performansa potresa opšta »teorijska eksplozija« – proizašla iz francuske kritičke teorije 1960ih i 70ih godina, prenete u angloamerički kontekst – koja je zahvatila zapadnu humanistiku u tom periodu. Mnogi angažovani u polju studija performansa, koje od 1980ih godina postaje naučna disciplina na nekoliko univerziteta, prihvataju kao prioritetne mikro-kulturalne problematike podsticane iz okvira studija kulture (među njima npr. Šekner i Marvin Karlson), dok drugi autori počinju s primenom aktuelnih društvenih, filozofskih i humanističkih makroteorija u polju studija performansa (npr. Herbert Blau, koji se bavio teorijskom psihoanalizom performansa, feminističke autorke itd.). Ipak, iako u tom periodu veoma emancipatorske, pre svega zbog promocije otvorenosti problemskog polja i podsticanja metodološkog spoja nauke, teorije i umetničke prakse, studije performansa u načelu dugo ne prihvataju osnovnu epistemološku promenu koju je teorijska eksplozija donela u polju humanistike – a to je uvođenje konstruktivizma, socijalnog konstrukcionizma i/ili relativizma, kao novog dominantnog naučno-teorijskog pristupa. Većina značajnih studija iz ove oblasti nastala tokom 1980ih godina uvodi nova teorijska interesovanja (masmediji, popularna i masovna kultura, inter- i multikulturalizam, mikroidentiteti itd.) i nove metode rada (angažovanost teorije, emancipacija, eklekticizam, postmoderno »meko pismo« itd.), dok epistemološko polazište ostaje blisko ranijem – putem novih metoda proučavaju se predmeti i dalje pretežno shvaćeni kao zatečeni fenomeni. Ričard Šekner čak i u svojoj knjizi *Studije performansa* iz 2003. donekle zadržava autonomnu neinterventnost studija performansa, kada ukazuje na njihovu funkciju »objašnjavanja performansa«<sup>44</sup>. Na taj način, mehanizmi konstruisanja naučnih i teorijskih problema, kao i determinisanost pozicija samih teoretičara, još neko vreme ostaju »bezbedni« od problematizacija koje su nove teorije, pre svega poststrukturalizam, feminizam i dekonstrukcija, donele.

Zbog ovog propusta, na prelazu 1980ih i 1990ih i ranih 1990ih godina, studije performansa deluju kao prilično reakcionarna akademska teorijska praksa, okoštala oko netransparentnih i nesamorefleksivnih paradigmi kao što su npr. pozorišna antropologija, multikulturalni performans, energija, liminalna subverzivnost, transdisciplinarnost itd. Tako u vreme početaka ekspanzije Imperijalnog globalizma i žestokih otpora njemu, studije performansa ostaju »razbarušena« tipično-postmoderna američka teorijska platforma, bez osnovnog kritičkog oruđa – problematizujuće i interventne samorefleksije ovde-i-sad. Tome je naročito doprinelo – a u skladu sa shvatanjem jednog od osnovnih pojmova, »obnovljenog ponašanja« i kod Šeknera i kod Euđenija Barbe i Nikole Savarezea – prenošenje paradigmi iz jednog geopolitičkog i istorijskog konteksta u drugi. Ono što je zaboravljeno je da, u tom drugom kontekstu studije izvođenja mogu postati sredstvo konformističkog reprodukovanja onoga što je nekada-negde imalo kritičku dimenziju, a zatim-tamo postalo saveznik neoliberalno-kapitalističkoj logici Imperije (tzv. zapadocentristički etnografizam).

<sup>44</sup> »“Being” is existence itself. “Doing” is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to super galactic strings. “Showing doing” is performing: pointing to, understanding, and displaying doing. “Explaining ‘showing doing’” is the work of performance studies.«, *Performance Studies*, str. 22



Sredinom 1990ih godina, epistemološka platforma studija performansa se ponovo značajno menja. Osim što se studije performansa pojavljuju u novouspostavljenim područjima globalnog sveta – recimo, Istočnoj Evropi – i što se dalje razvijaju primene poststrukturalizma, studija kulture, teorija performativa i govornih činova, psihoanalize, feminizma, studija medija itd., sredinom 1990ih godina se izvodi promena upravo na razini naučno-teorijskog polazišta u smeru ne-univerzalnog konstruktivizma. Filip Zarili je izveo prvo veliko preispitivanje te vrste u seriji tekstova od kraja 1980ih do kraja 1990ih godina<sup>45</sup>. I sam Šekner u poslednjim studijama eksplicitno uvodi konstruktivističke stavove kao osnovu studija performansa, insistirajući na interventnom pristupu »kao performansu« (*as performance*), umesto pozitivističkog »jeste performans« (*is performance*), ali i zahtevajući od teoretičara koji deluju u ovoj oblasti ekspliciranje subjektivne pozicije i odgovornost za specifičnu interpretaciju, odnosno za konstruisanje objekta proučavanja. Tome doprinosi i širenje polja studija performansa na do sada neuključena geo-politička područja, njihovu sve stabilniju akademizaciju, kao i pojava velikog broja novih teoretičara, oblikovanih u drugačijim teorijsko-političko-umetničkim klimama i neopterećenih emancipatorskim zamislima ranih studija performansa. Vezano za ovu promenu, izvodi se i drugi značajni paradigmatški pomeraj unutar studija performansa – a to je upotreba metoda i problema drugih teorijskih praksi i oblasti kao instrumentalnih i analitičkih umesto formalnih i metaforičkih sredstava (institucionalna pitanja, makropolitčki i -ekonomski problemi, biopolitika i biomoć, digitalni mediji, novi modeli organizacije, biotehnologija itd.). Da bi ta promena bila izvedena, bilo je neophodno prethodno izvesti promenu bazičnog teorijskog polazišta, koju sam izložila. Zahvaljujući ovim pomerajima, dolazi do ekspanzije studija performansa u poslednjoj deceniji, te se u okviru njih izgrađuje jedna od najproblematizujućih teorijskih platformi sveta umetnosti i kulture u globalnom društveno-političkom kontekstu.

## II Studije performansa i performans: uporedni pregled postavki i primena pojma

Studije performansa, performans, izvođenje i izvođačke umetnosti su relativno novi i ne sasvim stabilni umetnički i teorijski pojmovi, koji se često primenjuju i odnose na različite umetničke i teorijske prakse, ne samo kroz istoriju već i sinhronijski. Izložiću neke od onih načina uspostavljanja i primena tih pojmova koji deluju kao najznačajniji<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Upućujem na raspravu: Phillip Zarrilli, »For Whom Is the 'Invisible' Not Visible?«, *TDR*, vol. 32, no. 1, New York, 1988, str. 95-105; Eugenio Barba, »About the Visible and the Invisible in the Theatre and About ISTA in Particular«, *TDR*, vol. 32, no. 3; i Phillip Zarrilli, »Zarrilli Responds«, *TDR*, vol. 32, no. 3; kao i na Phillip B. Zarrilli, »For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali King Lear«, u *Critical Theory and Performance*, prir. Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999, str. 16-41

<sup>46</sup> Jedan od pionirskih radova u oblasti performansa, ali sa drugačijih stanovišta i namera (istorizacija umetničkih dela kao živih događaja u različitim oblastima umetnosti), je i RoseLee Goldberg, *Performance; Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979 (vid. *Performans od futurizma do danas*, Test!-URK, Zagreb, 2003)

Prema Ričardu Šekneru, pojam performansa prevazilazi izvođačke umetnosti – ali i generalno umetnost – i odnosi se na različite izvođačke prakse zastupljene u umetnosti, kulturi i društvu<sup>47</sup>. Takvo određenje Šekner jasno ističe u jednom od svojih najnovijih eseja u kojem postavlja »fundamentalne principe« studija performansa: »Performansi se dešavaju na mnogo različitih instanci i konteksta i u mnogo različitih oblika.

*Performans*, kao jedna sveobuhvatna kategorija, mora biti konstruisan kao “široki spektar” ili “kontinuum” akcija rangiranih od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umetnosti (teatar, ples, muzika) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, lečenja (od šamanizma do hirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i na internetu«<sup>48</sup>.

Ono što je karakteristično za njegov rani pristup jeste bliska veza sa sociologijom i antropologijom 1970ih godina. U to vreme, one su pokazale veliko interesovanje za proučavanje kulturnih i društvenih događaja kao performansa, odnosno za proučavanje društvenog života prema analogiji sa scenskim ili teatarskim predstavama. Primenjujući i razvijajući te analogije, Šekner uspostavlja transdisciplinarni pojam performansa, koji se može posmatrati u gotovo svim ljudskim društvenim aktivnostima. Iako bi se tom pristupu sa sadašnje tačke gledišta moglo zameriti zaobilaženje problema institucionalne zasnovanosti različitih praksi, on se, međutim, zasniva na jednom aspektu koji delimično uračunava ovaj problem. To je »obnovljeno ponašanje« (eng. *restored behavior*)<sup>49</sup>, kasnije zastupljeno i kao »pokazivanje činjenja« (eng. *showing doing*)<sup>50</sup>. Ono se, najkraće rečeno, odnosi na svesno razdvajanje aktivnosti/ponašanja od onoga koji je/ga izvršava. Drugim rečima, između njih postoji određena distanca, uslovljena društvenom determinacijom ljudskog ponašanja i njegovih modela. U tom smislu, pojam performansa se kod Šeknera ne odnosi na svaku ljudsku aktivnost, ponašanje ili izvođenje, već na ono izvođenje koje je »svesno da je izvođenje« – što ovaj koncept već približava institucionalnim kontekstualizacijama praksi. Pri tom, na ovaj prigovor se danas može odgovoriti i primedbom da je taj pristup performansu determinisan kasnije artikulisanom metodološkom odlukom. A to je, kao što sam napomenula, da savremene studije performansa odbijaju pozitivan pristup performansu

<sup>47</sup> Uzeti uslovno, budući da je obiman i kompleksan Šeknerov rad ovde redukovan na svega par teza koje postavljam kao ključne. Vid. dalje: Richard Schechner, *The End of Humanism; Writings on Performance*, PAJ Publications, New York, 1982, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985, *Performance Theory*, Routledge, New York-London, 1988, *The Future of Ritual; Writings on Culture and Performance*, Routledge, New York-London, 1993; Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu/ pozorište i antropologija*, prir. Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić, Institut FDU, Beograd, 1992.; *Performance Studies; An Introduction*; »Foreword: Fundamentals of Performance Studies«, u *Teaching Performance Studies*, op. cit., str. ix-xiii; itd.

<sup>48</sup> »Performances occur in many different instances and contexts and as many different kinds. *Performance* as an overall category must be construed as a “board spectrum” or “continuum” of actions ranging from ritual, play, sport, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, to healing (from shamanism to surgery), and to the various representations and constructions of actions in the media and the Internet«, Richard Schechner, »Foreword: Fundamentals of Performance Studies«, op. cit. 2003, str. xi

<sup>49</sup> Po: Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, str. 35-116 i *Performance Studies*, str. 28-30

<sup>50</sup> *Performance Studies*, 2. What is Performance?, str. 22

kao fenomenu, a umesto njega postavlja i koriste konstruktivistički pristup performansu kao problemu<sup>51</sup>.

Pored svega, Šeknerov pristup opštem kulturalnom performansu je jedan od ključnih za konceptualizaciju performansa upravo kao umetničke, izvođačke, prakse tokom 1980ih i 1990ih godina u okviru studija kulture. Primenjujući pomenute analogije sa socio-antropološkim razmatranjima, Šekner izvodi značajan obrt. Dok su sociolozi i antropolozi kulturalne i društvene prakse posmatrali po analogiji sa umetničkim izvedbama, nasuprot njima Šekner umetničko delo (umetnički performans) postavlja u istu ravan sa bilo-kojim kulturalnim artefaktom (kulturalnim ili društvenim performansom). Na taj način – kako su kasnije primetili Marvin Carlson i Džon Mekenzi – izvodi se *feedback* iz oblasti kulture i društva. Ove oblasti su prethodno uvele performans iz oblasti teatra – prvo kao metaforu, a zatim i kao analitičko (*formalno*, prema Mekenziju) oruđe – a sad ga vraćaju umetnosti (izvođačkim umetnostima i umetnosti performansa) kao sredstvo analize (*funkcionalno*, prema Mekenziju) umetnosti kao društvene prakse. Ovim obrtom, koji inicira Šekner, otvoreno je široko polje za razmatranje izvođačkih umetnosti i performansa u okviru savremenog, postmodernog, koncepta »umetnosti u doba kulture«, u okviru kojeg umetničko delo gubi nekadašnju modernističku »auru« i ekskluzivnost i posmatra se kao artefakt kulture.

Za francuskog teoretičara, semiologa teatra, Patrisa Pavis (Patrice Pavis), izvođačke umetnosti su umetnička oblast koja obuhvata i teatar i sve druge scenske umetnosti (uključujući u to i cirkus, koji nastaje izvan institucije umetnosti), kao i neke medijske umetnosti (film, ali uračunavajući i medijske prakse koje nisu prvenstveno umetničke, kao što su televizija i radio). Ovakvo određenje se nalazi eksplicitno u njegovom *Rečniku teatra (Dictionnaire du Théâtre)*.<sup>52</sup> Tu su izvođačke umetnosti (eng. *performing arts*; fr. *arts de la scène*) postavljene kao semiološko-fenomenalistički i opšti zbirni pojam. U njihovom definisanju, Pavis zauzima ovakvo stanovište: »Ovaj generički termin pokriva sve umetnosti zasnovane na izvedbi (reprezentaciji) ili na re-reprezentaciji njihovih sirovina (scena, glumac, slika, glas itd.)«<sup>53</sup>. Razvijajući dalje svoju (pro-)semiološku definiciju – u kojoj izvođenje eksplicitno poistovećuje sa reprezentacijom – Pavis izvođačke umetnosti i određuje kao »predstavljajuće«. Tako se, prema njemu, one zasnivaju na dvostrukoj strukturi: reprezentujuće-reprezentovano. A, u njih se ubrajaju: govorno, muzičko i gestualno pozorište, ples, opera i opereta, cirkus i lutkarske predstave, ali i »medijske umetnosti«, kao što su film, televizija i radio<sup>54</sup>.

Ovim pojmovima, a naročito odnosom performans arta i teatra, tj. »postdramskog teatra«, bavi se temeljno i nemački teoretičar i estetičar Hans-Thies Lehmann (Hans-Thies Lehmann) u prosistemskoj teatrološkoj studiji *Postdramski teatar (Postdramatisches Theater)*<sup>55</sup>. Čitavo jedno poglavlje knjige – naslovljeno *Performans* – direktno je

<sup>51</sup> Vid. jasnu artikulaciju u »Foreword: Fundamentals of Performance Studies«

<sup>52</sup> Koristim izdanje: Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1998

<sup>53</sup> »This generic term covers all arts based on the performance (representation) or re-presentation of their raw materials (stage, actor, image, voice, etc.)«, *ibid.*, *Performing Arts*, 1, 2, str. 262

<sup>54</sup> Vid. isto

<sup>55</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, op. cit.

posvećeno problematici performansa u odnosu na teatar tokom protekle tri decenije<sup>56</sup>. U opštijem smislu, kroz celu studiju je područje postdramskog teatra prošireno daleko izvan modernističke institucije teatra, ali ostaje u širem okviru institucije umetnosti<sup>57</sup>. Postdramski teatar se tako, implicitno i sasvim fenomenalistički, poistovećuje sa opštim pojmom savremenih izvođačkih umetnosti, a eksplicitno se primenjuje na različite umetničke izvođačke prakse, od dramskog teatra, preko teatra pokreta, slika i fizičkog teatra, do savremenog plesa i opere. U poglavlju *Performans* su centrirani odnosi performans arta i teatra, sa istorijskog i konceptualnog aspekta. U istorijskom smislu, Leman prati međudejstvo ove dve discipline, počev od konceptualne umetnosti. S jedne strane, on uočava uticaj konceptualne (likovne) umetnosti i performans arta na pojavu i razvoj »konceptualnog teatra« (eng. *concept theatre*), a sa druge strane, uticaj teatra na teatralizaciju performans arta od 1980ih godina.

U konceptualnom smislu, Leman ističe približavanja i tenzije između zamisli doslovnog činjenja i »iskustva realnog« (koje, po njemu, karakterišu performans art) i predstavljanja »elaboriranim vizualnim i auditivnim strukturama« (koje, prema njemu, karakterišu teatar). Jasno je, kod njega su obe ove kategorije date fenomenalistički i na prilično ontološki način. U tom smislu treba shvatiti i Lemanov pojam postdramskog teatra. Iako (re)definiše i prestrukturira savremenu instituciju teatra, ovaj pojam se kod njega ne izvodi iz konceptualnih propozicija savremene institucije umetnosti – a to bi značilo iz promena u određenju i primeni pojma, priznavanju umetničkog statusa određenim artefaktima itd. Umesto toga, on se gotovo isključivo izvodi iz susreta različitih izvedbenih fenomena i procedura, koje zatim intervenišu u različite sisteme izvođačkih praksi čije granice tokom poslednjih decenija postaju sve prohodnije.

#### *Karakteristična savremena određenja studija performansa i pojma performansa*

Konceptualizacije performansa i izvođačkih umetnosti se nastavljaju u mnogim savremenim teorijskim studijama. U većini slučajeva, one se zasnivaju na nekom od tri navedena stanovišta, razvijajući ih dalje, problematizujući ih ili prevazilazeći ih. Zadržaću se na nekoliko recentnih pristupa koje smatram karakterističnim.

Prema jednom od savremenih pregleda teorija u teataru, *Teorija/Teatar* (*Theory/Theatre*) Marka Fortiera, performans se određuje u dva značenja<sup>58</sup>. (a) U užem smislu, performans se odnosi na parateatarske aktivnosti, kao što su hepeninzi ili ulične demonstracije; a (b) u širem smislu, ovaj pojam se odnosi na sve izvođačke (eng. *performative*) ljudske aktivnosti, od socijalnih rituala (npr. izbora) do svakodnevnih činova (npr. brijanja pred ogledalom)<sup>59</sup>. Prema ovakvim određenjima, izgleda da za Fortiera nema nikakve razlike između pojmova izvoditi (Šeknerovo *showing doing*) i raditi/činiti (Šeknerovo *doing*), a posebno nema između različitih načina, institucionalnih statusa i/ili funkcija izvođenja. Što se tiče odnosâ teatra i performansa, u površnom i kratkom objašnjenju Fortier ukazuje da je performans *parateatarska* aktivnost, pa dakle ne obuhvata teatar već se odnosi na ili je u vezi sa njega; ali, odmah

---

<sup>56</sup> Vid. *ibid.*, *Performans*

<sup>57</sup> Isto važi i za određenje pojma performans arta, koji se jasno razlikuje od pojma performansa, koji obuhvata i ne-umetničke prakse, vid. *ibid.*, *Kazalište i performans*, Postavljanje performansom

<sup>58</sup> Mark Fortier, *Theory/Theatre; An Introduction*, Routledge, London-New York, 2001.

<sup>59</sup> *Ibid.*, Introduction, str. 12. Napominjem da ovo nije tema Fortierovog pregleda, već bočna napomena.

zanim, on zastupa stav da se teatar može posmatrati kao uža oblast, koja pripada performansu, kao široj oblasti<sup>60</sup>.

Kompleksniju i obimnu raspravu ovih pojmova i odnosa razvija teoretičar teatra Marvin Karlson u *Kritičkom uvodu u performans*<sup>61</sup>, »dugo čekanoj« istoriji performansa i studija performansa. Iako eksplicitno ne daje svoje specifično određenje, Karlson u *Uvodu* knjige daje širok pregled postojećih pristupa performansu (iz američkog konteksta)<sup>62</sup>. U tome polazi od stava da je performans »esencijalno osporavan pojam« (eng. *an essentially contested concept*)<sup>63</sup>. Dalje izlaže i suočava različite pristupe: od Šeknerovog, preko pristupa zastupljenih u *New York Timesu* i *Village Voiceu*, do upotrebe u marketingu/reklamama i svakodnevnom govoru. Ono što u tu raspravu unosi konfuziju jeste često sinonimno korišćenje termina performans, izvedba (eng. *performance*) i performans art (eng. *performance art*), a zatim i neobjašnjeno uvođenje termina izvođačke umetnosti (eng. *performing arts*)<sup>64</sup>. Dodatnu zabunu uzrokuje neobjašnjavanje institucionalno-funkcionalne razlike u značenjima između pojma izvođenja, kao performance (eng. *performance*) koja se odnosi na bilo koje ostvarenje zadatih i/ili predviđenih propozicija (u automobilizmu, školstvu, mašinskoj industriji, genetici itd.) i pojma izvođenja, kao umetničkog, kulturalnog ili društvenog performansa (eng. *performance*).

Karlson, ipak, u pregled određenja performansa uvodi Šeknerov kriterijum obnovljenog ponašanja i time mu dodaje društvenu uzgobljenost, koja ga izdvaja od bilo-koje ljudske aktivnosti koja se »samo« radi ili čini. Insistiranje na ponovljenim i socijalno regulisanim modelima ponašanja, uvodi u područje performansa gotovo sve ljudske aktivnosti, ali – pod određenim uslovima. Tako, načelno otpada mogućnost da se i »brijanje pred ogledalom« razmatra kao performans. To, po Karlsonu, ne znači da i ono ne može biti performans, već da u uobičajenim okolnostima *ipak* nije, budući da je samo čin, što najpreciznije znači: budući da je nesamorefleksivan čin koji nije usmeren na pokazivanje. Ono na šta Karlson posebno ukazuje jeste da su porastu interesovanja za problematiku performansa naročito doprinela materijalistička istraživanja prezentacije društvene moći tokom poslednjih decenija, čime ga zapravo u-osnovi vezuje za aktuelna teorijska pitanja političnosti umetničkog diskursa. Takođe, Karlson ukazuje na put koji je – kroz međudejstvo teatarskih i sociološko-antropoloških studija – prešao koncept performansa. Iz teatra, on prelazi u polje društvenih istraživanja kao metafora, da bi zatim postao njihov analitički instrument, a onda se, transformisan vratio u polje umetnosti (tj. teatra). Dalje u Karlsonovoj studiji, pojam performansa se primenjuje na: kulturalne i društvene performanse u širem smislu, performans art, postmoderni ples, savremene »autobiografske« performanse na granici umetnosti i kulture i postmoderne performanse kao političke i društvene komentare i akcije<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Up. *ibid.*, str. 13.

<sup>61</sup> Vid. Marvin Carlson, *Performance; A Critical Introduction*, op. cit.

<sup>62</sup> *Ibid.*, Introduction: What is performance?, str. 1-10

<sup>63</sup> Prema Mary S. Strine, Beverly Whitaker Long & Mary Frances Hopkins, »Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities«, u *Speech Communication*, prir. Gerald Phillips & Julia Woods, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1990, str. 181-193. Vid. i Joseph Roach, »Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies«, u *Teaching Performance Studies*, op. cit., str. 33-41

<sup>64</sup> Vid. *Performance; A Critical Introduction*, Introduction: What is performance?, str. 3

<sup>65</sup> Slično stanovište zastupaju i Janelle Reinelt i Joseph Roach, s tim što u polje performansa uključuju i dramu; vid. *Critical Theory and Performance*, op. cit. Njihova tema i pristup



Veoma precizna i promišljena razlikovanja pojmova *performans*, *performans art* i izvođačke umetnosti/teatar, uspostavlja Filip Auslander (Philip Auslander) u knjizi *Od glume do izvedbe*<sup>66</sup>. Ta razmatranja su naročito razvijena i eksplicirana u *Uvodu*. Načelno, Auslander ostaje u okvirima umetnosti, pa su svi ovi pojmovi kod njega zadržani u tom kontekstu i ne prelaze u polje kulture i/ili društva –mada se razmatraju u odnosu sa njima i u okviru njih. U *Uvodu*, *performans art* se eksplicitno određuje kao umetnički oblik koji realizuju na sceni umetnici koji dolaze izvan umetnosti teatra, a *performans*, uopšteno, kao aktivnost koja se dešava na sceni<sup>67</sup>. Dalja rasprava se na detaljan način bavi odnosom studija *performansa*, kao samostalne akademske discipline, i studija teatra, iz kojeg se može sagledati i Auslanderovo šire viđenje odnosa izvođačkih umetnosti i teatra. O tom odnosu, on prvo ističe provokativan Šeknerov stav da je »nova paradigma “performans”, a ne teatar«. <sup>68</sup> Taj stav se, prema njegovoj interpretaciji, zasniva na Šeknerovom korišćenju T. Kunovog vokabulara<sup>69</sup>. Tako je, po Auslanderu, ovaj stav ultimativan jer, koristeći Kunov rečnik, on implicira i Kunovu logiku naučnog razvoja, prema kojoj se uvođenje *performansa* kao nove akademske paradigme ostvaruje kao naučna revolucija, koja će slomiti i zameniti staru paradigmu teatra. U tom okviru, Auslander problematizuje uobičajeno određenje teatra kao dela šireg pojma *performansa*, kao i njihovu »mirnu koegzistenciju« u takvom odnosu<sup>70</sup>. Naime, ako se nova paradigma (*performans* i studije *performansa*) prihvati i time izvede naučna revolucija, stara (teatar i studije teatra) se u nju ne može uključiti kao njen deo, već će biti sasvim odbačena. Prema Auslanderu, koncepte *performansa* i studija *performansa* ipak pre treba smatrati kunovskom *artikulacijom (teatarske) paradigme*, nego novom paradigmom. Razlog tome je što uvođenje koncepta *performansa* ne da ne opovrgava teatarsku paradigmu, već omogućava proširivanje istraživanja teatra<sup>71</sup>. Iz ovog razmatranja je jasno da je centralni Auslanderov interes: teatar. Tako, on ne može da sagleda novi koncept *performansa* kao zaista samostalan, već jedino u odnosu na teatar i »korist« koju on od njega dobija. On, međutim, tu svoju jednostranost »opravdava« (pozivajući se na Herberta Blaua i Elin Dajamond (Elin Diamond)) jednom kritičnom tezom: »Zaista, možda čak nije ni moguće, u okviru Zapadne kulture, misliti “performans” izvan mišljenja “teatra”; toliko duboko pojam teatra prožima i *performans* i diskurs o njemu«<sup>72</sup>. Ono što je u ovom objašnjenju važno jeste ukazivanje na logocentizam mimezisa. Moć logocentrizma, oličena u tradicionalnom konceptu Zapadnog mimetičkog teatra, pred svakog od nas koji bismo danas iz konteksta Zapadne kulture da mislimo *performans* kao umetničku ili

---

značajni su jer markiraju transformaciju koju u polju *performansa* i studija *performansa* izaziva prodor nove kontinentalne teorije.

<sup>66</sup> Philip Auslander, *From Acting to Performance; Essays in Modernism and Post-modernism*, Routledge, London-New York, 1997

<sup>67</sup> Vid. *ibid.*, str. 1

<sup>68</sup> »The New Paradigm Is “Performance,” Not Theatre«, u Richard Schechner, »New Paradigm for Theatre in the Academy«, *TDR*, vol. 36, no. 4, 1992, str. 9

<sup>69</sup> Vid. Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, op. cit.

<sup>70</sup> A, što je bilo i ranije Auslanderovo viđenje; vid. *From Acting to Performance*, 1 Introduction, str. 2

<sup>71</sup> *Ibid.*, 1 Introduction, str. 3

<sup>72</sup> »Indeed, it may not even be possible, within Western culture, to think “performance” without thinking “theatre”, so deeply engrained is the idea of theatre in both performance and discourse about performance«, *ibid.*, str. 3-4



kulturalnu praksu koja se *zaista* realizuje kao izvođenje a ne kao predstavljanje, postavlja kulturalno-ideološko-epistemičku prepreku i ograničenje<sup>73</sup>.

Na kraju, zadržaću se na najaktuelnijoj teoretizaciji ove tematike koju razvija Jon Mekenzi u knjizi *Izvedi ili inače*, kao i nekim daljim tekstovima<sup>74</sup>. Mekenzijeva studija je značajna pre svega kao pokušaj prosistemskog uspostavljanja opšte teorije performansa. Performans je tu postavljen kao imperativna paradigma savremenog Zapadnog društva, na šta je ukazano već i naslovom knjige, preuzetim sa naslovne stranice poslovnog magazina *Forbes* (Annual Report on American Industry: »Perform – or else«, January 3, 1994). U tom smislu, Mekenzijeva opšta teorija performansa, kao »predavačka mašina« (eng. *lecture machine*), je i svojevrsni odgovor na performans kao društveni zahtev, tj. »onto-istorijsku formaciju znanja i moći«. Njegova teoretizacija tako nije ograničena na jednu vrstu performansa, već uračunava, ali i razlikuje posebne i specifične upotrebe/značenja ovog pojma kroz različite društvene razine. Pri tom, Mekenzi ne teži da svoju teoriju uspostavi kao novi stabilni teorijski metasistem Zapada, već pokušava da (pro)izvede kritičku formaciju, te predviđa njene konkretne realizacije kroz mnoštvo pojedinačnih instrumentarija, problema i procesa. Osnovne propozicije su artikulisane i postavljene u *Uvodu* studije<sup>75</sup>, a već se tekstovi prvog poglavlja izvode kao pojedinačne realizacije, sa neuračunatim prodorima u skicirani okvir<sup>76</sup>.

Ono što je ovde pre svega značajno jeste Mekenzijeva teoretizacija kulturnog performansa, ali se ona ne može razumeti bez njene uzglobljenosti u opštu paradigmu koju Mekenzi gradi. U tom kontekstu, on polazi od razmatranja performansa i performativa Markuzea (Herbert Marcuse), Liotara i Džudit Butler. S te pozicije, konstruiše (1) višeslojni pojam (naslagu, *stratum*) performansa, koji razmatra kroz (2) tri paradigmatiska performans sloja: (2.a) institucionalni performans, (2.b) tehnološki performans i (2.c) kulturalni performans, a te slojeve preko (3) konkretnih performans-blokova (diskurzivnih performativa ili otelovljenih performansa)<sup>77</sup>. On pritom ovu problematiku prenosi i na plan istraživanja, kao: menadžment performansa, za (2.a); tehno-performans, za (2.b); i studije performansa, za (2.c), ukazujući na generalni zahtev za performativnošću savremenog znanja i moći koja zamenjuje paradigmu »discipline«, karakterističnu za 18. i 19. vek. Mekenzi ovom shemom zapravo i pokušava da rekonstruiše prelazak s pojma discipline na koncepciju izvođenja (kojom je obuhvaćena i teorija performansa kao predavačka mašina (*Challenger*)).

Razmatranje kulturnog performansa, kod Mekenzija, određeno je, pre svega, socijalnom delotvornošću (eng. *efficacy*) performansa i njegovim izazovom savremenom društvu, a posebno razmatranjem tog aspekta u okviru studija performansa<sup>78</sup>. Konstruisanje ove problematike dato je kroz razvoj koncepta

<sup>73</sup> Dalje u knjizi, saglasno *Uvodu*, tekstovi markiraju transformacije od teatarske glume ka izvođenju, počev od neo- i avangardnih teatarskih eksperimenata do postmodernih performansa.

<sup>74</sup> Vid. Jon McKenzie, *Perform or Else*, op. cit.; i Tomislav Medak, »Matrica performansa« – razgovor s Jonom McKenziejem, *Frakcija*, br. 26-27, Zagreb, 2002/2003, str. 004-014

<sup>75</sup> McKenzie, op. cit., Introduction, str. 1-27

<sup>76</sup> Ibid., Part I. Performance Paradigms, 1. The Efficacy of Cultural Performance, 2. The Efficiency of Organizational Performance, i 3. The Effectiveness of Technological Performances, str. 27-137

<sup>77</sup> Vid. dijagram, ibid., str. 19

<sup>78</sup> Vid. ibid., Part I. „Performance Paradigms, 1. The Efficacy of Cultural Performance.“ U tom smislu, Mekenzi uočava da je bazična teoretizacija kulturalnog performansa, od hepeninga do

performansa i studija performansa od 1960ih i 70ih godina, vezan za konvergenciju teatarskih i socioloških istraživanja. Preciznije, Mekenzi ih postavlja na raskršću sociološko-antropološko-etnoloških upotreba teatra, kao formalnog modela ispitivanja rituala i svakodnevnog života, i upotreba liminalnih rituala, kao funkcionalnog modela kojim su umetnici i teoretičari provocirali tradicionalnu koncepciju Zapadnog teatra. Performans kao nova forma društvene delotvornosti, uobličena na raskršću teatar-i-ritual, u početku privileguje telo, živo izvođenje i prisustvo. Povezujući zatim kulturalni performans sa teorijskom eksplozijom – a to je u američkom kontekstu prodor evropske kontinentalne teorije – Mekenzi ukazuje na transformaciju koju je paradigma performansa i studija performansa preživela od 1960ih godina do danas. Tako, koncepti liminalnosti i živog prisustva, na početku određujući za paradigmu performansa, pod uticajem novih teorijskih platformi, bivaju zamenjeni problematikama tekstualnosti (politike, diskurzivnih praksi, reprezentacija) koje u 1980im i 90im godinama postaju ključ izazova delotvornosti kulturnog performansa i njegovog istraživanja. Tim putem, kroz pomeraj od teatra ka teoriji, ali zatim i krizni problem »liminalne normativnosti« - i normativnosti performansa! – u okviru performans prakse i studija performansa, Mekenzi konstruiše pojam kulturalnog performansa kao sasvim aktuelnu problematiku Zapadne kulture i društva, odnosno »postindustrijskog i postkolonijalnog sveta«.

Na kraju, to je i objašnjenje zašto njegov nestabilan, širok spisak praksi koje se mogu podvesti pod pojam kulturalnog performansa, nije više transdisciplinarnan u smislu nadilaženja disciplinarnih specifičnosti i njihovih otpora pod dejstvom zavodljive paradigme transgresivne dejstvenosti<sup>79</sup>. Taj spisak je kod Mekenzija postdisciplinarnan, u smislu da kroz institucionalne disciplinarne otpore izvodi jedan karakteristično pozno-postmoderni kulturni koncept koji je ambivalentno izazovan i za samu paradigmu iz koje se konstituiše i koju normira – a to je, rekla bih, sažeto, »volja-zadajući izvođenje«<sup>80</sup>. I upravo na tom mestu može se uputiti i najkritičnija primedba Mekenzijevom pristupu – a to je da i sam osnažuje paradigmu performansa nasuprot disciplini koju bi, zapravo, da postavi temeljno kritički.

---

rejevova, zasnovana na kategorijama potencijaliteta promene društva/pojedinca i transgresivnosti s jedne strane, ali se pažnja mora obratiti i na njegovo podržavanje društvenog uređenja i aktuelizacije socijalnih normi s druge strane.

<sup>79</sup> Na Mekenzijevom spisku su: tradicionalni i eksperimentalni teatar, rituali i ceremonije, popularna zabava (parade), popularni, klasični i eksperimentalni ples, avangardni performans art, oralne interpretacije književnosti (javna čitanja i sl.), političke demonstracije itd.; vid. *ibid.*, str. 29

<sup>80</sup> Vid. dalje i *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsal Toward a Theory of Cultural Performance*, prir. John J. MacAloon, PA: Institute for the Study of Human Issue, Philadelphia, 1984; Carol Simpson Stern & Bruce Henderson, *Performance: Text and Context*, Longman, London, 1993; Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York, 1993; Routledge, New York-London, 1995; Herbert Blau, *The Dubious Spectacle: extremities of theater, 1976-2000*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2002; Aleksandra Jovičević, »Reč-dve o jednoj novoj disciplini: geneza izvođačkih nauka«, *Scena*, br. 5-6, 1994, str. 76-80

# ŠTA JE KULTURALNI, A ŠTA UMETNIČKI PERFORMANS: OD IZVOĐENJA U SVAKODNEVNOM ŽIVOTU DO TOTALNE GLUME Aleksandra Jovičević

## I Kulturalni performans

Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje, može se nazvati **kulturalnim performansom**. U širokom spektru kulturalnog izvođenja, ponekad se ne mogu podvući jasne granice između svakodnevnog života i porodičnih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga, ili kulturalnog performansa velikih društvenih rituala koji su još više umnoženi i uvećani u medijalizovanom društvu, kao što su na primer otvaranje Olimpijskih igara, predsednički nastupi, državničke sahrane, emisije serijala »Veliki brat«, itd.<sup>81</sup> Kulturalno izvođenje se sastoji od velikog spektra »obnovljenog«, »uvežbanog« ili artifičijalnog ponašanja koje se odvija pred nekim drugim, pred jednom osobom li skupinom ljudi. U svakodnevnom životu, ljudi predstavljaju određene radnje koje se mogu doživeti kao gluma ili igra od strane *gledalaca* zbog konteksta u kome se izvođenje odvija. Najzad, jedna osoba može igrati nekoliko uloga u toku svog života, ili jednog dana, i promena uloga je nešto što je uobičajeno. »Biti ono što jesmo« znači ponašati se na nereprezentabilan način, ali izvođenje već podrazumeva određeno »prerušavanje« ili preuzimanje uloga, kao i izvesnu napetost tokom izvođenja.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Videti Ričard Šekner, »Raspon scenskog izvođenja,« u *Ka postmodernom pozorištu*, op. cit., str. 209-245. Šekner je u svojoj detaljnoj tabeli, u okviru ovog članka, pokušao da predstavi sva moguća, njemu poznata izvođenja, najrazličitijeg vremenskog trajanja, od onih koja se dešavaju na nekoliko mesta istovremeno do najmanjih moždanih događaja »konceptualne umetnosti« koje nemaju nikakve prostorne zahteve; od umetničkog izvođenja u muzici, plesu i pozorištu, do velikih društvenih i ritualnih izvođenja. Šeknerova tabela služi kako bi potvrdila Šeknerovu trostruku tezu: a) da postoje zajednički elementi ili parametri za sva izvođenja bez obzira na njihov žanr, kulturu ili sredstva izvođenja; b) da je moguće otkriti/izvesti određene modele u ovim primerima; i c) da će, zahvaljujući ovim primerima, teoretičari biti u mogućnosti da razviju široke, dosledne teorijske modele. (Videti Šeknerovu Tabelu na str. 211-215.)

<sup>82</sup> Ervin Gofman u teoriju izvođenja uvodi načine na koji pojedinac u svakodnevnim situacijama predstavlja sebe i svoje aktivnosti drugima, načine kojima rukovodi i vrši kontrolu nad utiscima koje oni o njemu formiraju dok on ili ona »nastupaju« pred drugima. Gofman tvrdi da glumac na sceni predstavlja sebe, prerušenog u lik drugim glumcima prerušenim u druge likove, dok je pozorišna publika treći učesnik u ovoj interakciji i od suštinskog je značaja za nju, ali koja, kad bi predstava bila *realnost*, ne bi ni bilo. Tako, u stvarnom životu, ove tri uloge svode se na dve: uloga koju pojedinac igra skrojena je prema ulogama koje igraju svi ostali prisutni, ali su ti ostali istovremeno i publika, itd. (Vid. Erving Gofman, »Nastupi« u *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, op. cit., str. 31-87.)

Međutim, u kontekstu studija izvođenja, najvažnija je *svest* o igranju uloga. Još u srednjem veku postojala je svest o društvenim ulogama koje ljudi igraju tokom svog života. U vizuelnim predstavama *dance macabrea*, na raznim litografijama i crkvenim reljefima iz srednjeg veka, postoje slike u kojima smrt, oličena u mrtvacu ili lešu koji se raspada, dolazi po smrtnike i odvodi ih u smrt, bez obzira na njihov društveni status ili životno doba: u njima su zastupljeni svi staleži u rasponu od kralja i pape, preko plemića do običnih građana. S obzirom da žene tada nisu imale društvene uloge, bile su predstavljene u različitim fazama svog ženskog bitisanja (devojčica, devojka, dragana, udata žena, majka, udovica, starica, itd.). Iako je tokom vekova bilo sličnih razmišljanja na temu društvenih uloga, kao i da je metafora sveta kao pozornice, nastala u filozofskom i dramskom pisanju elizabetanskog doba u Engleskoj krajem 16. veka, tek se sredinom 20. veka javljaju prve jasnije strategije istraživanja igranja uloga kao društvenih pojava, odnosno povezivanja kulturalnih i umetničkih izvođenja. Francuski sociolog, Žorž Gurvič, u svom članku »Sociologija pozorišta« prvi je ukazao na duboku srodnost između društva i pozorišta, što je otvorilo novi pravac sociološkog istraživanja u oba smera: teatralizacije društva i doživljaja pozorišta kao oblika društvene organizacije.<sup>83</sup> Gurvič je skrenuo pažnju na elemente pozorišta u svim društvenim svečanostima, od velikih društvenih ceremonija sve do jednostavnog okupljanja prijatelja. Takođe, on je ukazao na činjenicu da svi pojedinci tokom života igraju nekoliko društvenih uloga: klasnu, političku, profesionalnu, itd. Njegova studija je takođe otvorila put ka sociološkim istraživanjima u teatru, od publike (njene raznolikosti i povezanosti); potom drame i njenog odnosa prema određenom društvenom okviru; odnosa glumačke profesije prema ostalim profesijama i celokupnom društvu; i najzad sadržaja predstava i njihovog tumačenja; kao i društvene funkcije pozorišta u različitim društvima. Kao marksista, on je nagovestio i društveno angažovane predstave sledeće generacije: Living teatra, Ričarda Šeknera i Augusta Boala, predlaganjem mogućih predstava »prerušenih« u stvarni život, kao neku vrstu iznenađenja i za same izvođače, ili predstave zamišljene tako da izazovu zajedničke akcije, podsticanjem gledalaca da učestvuju u igri glumaca, oslobađanjem publike od strogih i uređenih društvenih okvira, kao i proširenjem izvođenja na stvarni život.<sup>84</sup>

U tom stvarnom životu, ljudi su pored staleških ili rodnih uloga, ponekad bačeni u određene uloge, »preživelih« u nekoj prirodnoj katastrofi, žrtava zločina, slučajnih svedoka. Nepotrebno je reći koliko su ove uloge u medijatizovanom društvu proširene, umnožene, ponavljane i kopirane. I Šekner i Tarner sugerišu da ista osoba u različitim situacijama, u istom danu, može glumiti osrednje ili savršeno.<sup>85</sup> Danas smo svedoci da se takvi izrazi sve češće koriste u svakodnevnom govoru: sintagma »igranja uloge« primenjuje se kako bi se opisala neka ozbiljna građanska delatnost, kao što je obavljati dužnost predsednice ili predsedavajućeg. Pored toga, često se koristi izraz »sjajna

<sup>83</sup> Georges Gurvitch, »Sociologie du theatre,« *Les lettres nouvelles*, 34-36 (januar-maj), 1956, str. 197-209.

<sup>84</sup> Gurvičeva zapažanja o »teatralnosti društvenog života« nastavili su, osim američkih antropologa i teatrologa, Gofmana, Tarnera i Šeknera, i francuski sociolozi, antropolozi i teoretičari drame: Roger Callois u *Les jeux et les hommes* (1958) (Rože Kajoa, *Ljudi i igra*, Beograd: Nolit, 1963); M. Leiris u *La possession et ses aspects theatraux chez les Ethiopiens de Gondar* (1958); Jean Duvignaud u *Sociologie du Theatre* (1963) (Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta*, Beograd: Bigz, 1982); kao i pisanje marksiste Luja Altisera o Brehtovom teatru, kao kritici zabluda savremene svesti i pojašnjenja njegove društvene funkcije. Videti »The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht« u *For Marx*, London: Allan Lane, 1969.

<sup>85</sup> Victor Turner, »Gluma u svakodnevnom životu i svakodnevni život u glumi,« *Od rituala do teatra*, August Cesarec: Zagreb, 1989, str. 216-261, ovo na str. 216.

gluma« kada želimo da objasnimo neka najdublja i iskrena shvatanja ljudskog stanja. Ova široka upotreba znakova izvođenja ukazuje na neodređenu granicu koja postoji između pozorišta i svakodnevnog života, između pozorišta i umetnosti performansa, odnosno svim onim oblicima društvenog ponašanja koje teže nekom iskustvu realnog u posebnom vremenu. H.T. Leman sugerije da se »postdramsko kazalište« može takođe razumeti kao pokušaj da se »umjetnost konceptualizira u tom smislu da ona ne pruža reprezentaciju, nego neposredno intendirano iskustvo realnoga (vrijeme, prostor, tijelo)« odnosno kao konceptualno pozorište (*concept theatre*).<sup>86</sup>

## II Konceptualno izvođenje

Instalacije ruskog neokonceptualnog umetnika, Ilje Kabakova često se upoređuju sa predstavama, koje se odvijaju za vreme pauze između dva čina. Njegove instalacije se uglavnom odnose na privremena boravišta: odnosno na scene iz života koje je umetnik beležio bez znanja njihovih učesnika, kao i na ponovno *predstavljanje* tog sveta kroz umetnost. Vrhunac njegove poetike predstavljala je replika sovjetskih toaleta koje je Kabakov napravio za svoju izložbu na kaselskim Dokumentima, 1992. godine (*Kassel: Documenta IX*) pod nazivom *Toaleti*. Za tu priliku, Kabakov je napravio repliku sovjetskog klozeta, kakvih je bilo na hiljade u njegovoj mladosti, u sovjetskim provincijama na železničkim i autobuskim stanicama, i koje je on opisao kao: »uboge građevine sa belo okrečenim zidovima, oronulim i potammelim od vremena i skroz išaranim opscenim žvrljotinama koje čovek nije mogao da izbegne da vidi, a da ga ne pripadne muka i ne obuzme očajanje.«<sup>87</sup> Monstruoznost ovih toaleta sastojala se u njihovom poništavanju privatnosti: nisu imali nikakva vrata, tako da je svako svakog mogao da vidi kako vrši nuždu, u prilično nedoličnom položaju, čučanja iznad toaleta. Ovde nije bilo nikakvog mesta za igranje uloga ili posmatranje: ljudi su pre razvili suprotnu sklonost, radije su žmurili, nego da vire ili gledaju. »Prilikom odlaska u toalet svako je morao da prihvati ovo stanje *vidljivosti*.«<sup>88</sup>

Kako bi ušli u *Toalete* Kabakova, posetioци su morali da stoje u dugačkom redu, bivajući na taj način dovedeni u degradirajući položaj sovjetskih građana koji su zbog svojih najnužnijih potreba bili primorani da stoje u redu, za razliku od građana Zapada koji u redu uglavnom stoje čekajući da uđu na neki umetnički događaj. Ovi posetioци su, po pravilu, bili šokirani izgledom »toaleta«, odnosno prosečnog, dvosobnog sovjetskog stana, u kome se nalazio sto pokriven stolnjakom, vitrina, police s knjigama, kauč, reprodukcija nekog nepoznatog holandskog umetnika, odnosno delo koje se najbolje uklapalo u »domaću« atmosferu. Glavni utisak koji su posetioци imali, bio je utisak *dočaranog prisustva*, odnosno *zaustavljenog trenutka*: npr. sudovi nisu bili još sklonjeni, nečija jakna je bila prebačena preko stolice. Oko crne klozetske rupe bile su raspoređene dečje igračke.

Naravno, da je u ruskoj štampi ovaj rad Kabakova bio veoma negativno ocenjen, kao uvreda za ruski narod i nacionalni ponos! S druge strane, i zapadni kritičari su protumačili njegove *Toalete* kao sliku Rusije u bukvalnom smislu. »Etnološki 'drugi' ne

<sup>86</sup> H.T. Lehmann, op. cit., str. 177. Leman sugerije da se do ovakvog zaključka može doći na osnovu konceptualne umetnosti 1970ih godina.

<sup>87</sup> Citirano u Svetlana Bojm, »Toalet Ilje Kabakova,« *Budućnost nostalgije*, prev. Zia Gluhbegović i Srđan Simonović, Beograd: Geopoetika, 2005, str. 459.

<sup>88</sup> Ibid.



sme da bude složen, dvosmislen i sličan nama samima.«<sup>89</sup> Očigledno je da je Kabakov provocirao zapadnog posmatrača gotovo etnografskom doslovnošću svojih radova, ne pridržavajući se modernističkog načela istraživanja samog materijala ili medijuma, niti korišćenjem postmodernističke tehnike stavljanja dela pod navodnike. »Aura njegovih predmeta ne potiče od toga da im on pridaje status umetničkih dela, već od njihove grube materijalnosti, zastarelosti i onostranosti – i to ne u bilo kakvom metafizičkom smislu, već prosto zbog toga što se radi o fragmentima iščezle (sovjetske) civilizacije.«<sup>90</sup> Na taj način, Kabakov je stavio svoje *Toalete* na razmeđu dvaju suprotnih tumačenja, između svoje autobiografije (odrastanja u Sovjetskom Savezu i kasnijeg života u emigraciji) i istorije umetnosti (asocijacija na rusku i zapadnu avangardu, Maljevičev *Crni kvadrat* i Dišanov *Pisoar*.<sup>91</sup>

Ali za razliku od ostalih neokonceptualnih umetnika, Kabakov tvrdi da njegove totalne instalacije imaju više zajedničkog sa vremenskim i narativnim umetnostima, kao što su performans art ili pozorište, nego sa plastičnim i prostornim umetnostima, kao što su vajarstvo i slikarstvo. On smatra da su njegove instalacije pre zasnovane na *svetu-kaoslici* radije nego na *slici samoj*. Rečeno rečnikom studija izvođenja, posetilac ulazi u instalaciju i nakratko je nastanjuje kao neki alternativni, višedimenzionalni univerzum, a četvrtu dimenziju obezbeđuju tekstovi. Vreme se ovde skriva u konfiguraciji samih predmeta: prošlost je predstavljena u fragmentima, ruševinama, zaostalom đubretu i nameštaju i iznošenoj odeći; budućnost je nagoveštena tekstovima, okvirima, belim zidovima, šupljinama, pukotinama i otvorima. Instalacije obuhvataju i druge vremenske dimenzije koje izmiču linearnom vremenu i brzom tempu savremenog života.<sup>92</sup> Ovaj narativni kolaž, sačinjen od materijalnih predmeta predstavljao je ne simbol, već alegoriju sovjetske stvarnosti, kao i većina instalacija Kabakova. Njegova instalacija predstavljala je proširenje vizuelnog ili predmetnog predstavljanja realnosti kroz dimenziju vremena. Trajanje, trenutačnost, simultanost, neponovljivost postali su iskustva vremena u umetnosti koja se više nije ograničavala na to da samo prikazuje konačan rezultat svog tajnog stvaranja, već se vremenski proces nastanka instalacije vrednovao kao pozorišno zbivanje. Zadatak gledaoca više nije bila mentalna rekonstrukcija, već mobilizacija sopstvene sposobnosti reagovanja i doživljaja kako bi učestvovao u *procesu*.

Ista neposrednost zajedničkog iskustva umetnika i publike koja se nalazi u središtu umetnosti performansa, nalazila se u ovoj instalaciji Kabakova. Na taj način je očigledno da se kroz približavanje likovne umetnosti teatralizaciji, odnosno događaju i gestu samopredstavljanja umetnika, mada fizički odsutnog, dolazi do graničnog područja između kulturalnog i umetničkog izvođenja koji kao nijedan drugi umetnički oblik izražavanja, nema takvu bezgraničnu slobodu u stvaranju, jer svaki performer izvodi svoju definiciju tokom i načinom izvođenja.

<sup>89</sup> Ibid, str. 461.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ovde se čini neizbežnim podsećanje da je Dišan ispitivao odnos između visoke umetnosti i serijski proizvedenih predmeta, poigravajući se s idejom muzeja i njegovih granica; Dišan je te granice smelo kršio, kao i ograničenja uloge umetnosti i umetnika u društvu. Nasuprot tome, radovi Kabakova ukazuju na nepostojanu prirodu svake umetničke institucije. Osim što je bila surogat sovjetskog »doma«, ova instalacija je bila i surogat »muzeja«. I dok su Dišana zanimali kontekst i aura *ready madea*, ali ne i njegova vremenska dimenzija, Kabakov je zaokupljen austom instalacije kao takvom, kao i dramom zarobljenog, »zaustavljenog« vremena između prošlosti i sadašnjosti.

<sup>92</sup> Videti, Ilja Kabakov, *On the »Total Installation«*, Cantz, 1992, str. 168.



### III Reality Show

Takav pristup je još vidljiviji u pozorišnoj predstavi letonskog reditelja, Alvisa Hermanisa, *Dug život*, koja je bila koncipirana kao »isečak iz života« veoma starih penzionera u zajedničkom stanu u Rigi (Letonija, bivši SSSR), u vidu svojevrsnog *reality show-a*. Inspirisan takvim programima na televiziji, Hermanis je ukazao na brisanje razlike koja postoji između svakodnevnog života i pozorišne glume u medijatizovanom društvu. Hermanis smatra da takvi programi unose potpuni poremećaj u značenje rada pozorišnih i filmskih glumaca. Monopol na podražavanje stvarnosti, koji je nekada pripadao glumcima, nestao je, a drastično se promenio i nivo uverljivosti. Stoga je, po stilu, ova predstava pokušaj da se »nađe izlaz« iz te situacije. »U *Dugom životu* glumačka tehnika je dovedena do takve izveštačenosti da gledaoci posmatraju glumački rad kao cirkuski trik. (...) I dalje bih s oprezom definisao žanr i još opreznije govorio o novoj stvarnosti jer je u ovim komadima sve pod kontrolom. To je i dalje *umetnost* (kurziv je moj, op. aut.), nema manipulacije učesnicima koji možda ne razumeju u čemu to sudeluju, svi glumci su profesionalci visokog ranga s velikim iskustvom, a svi su i odrasli ljudi. Moglo bi se možda pre reći da je reč o novom stepenu rafinmana. To nije realizam niti dokumentarni prikaz... Iste laži, ali drugačijeg stepena.«<sup>93</sup> Hermanis je napravio predstavu u kojoj je gledalac doveden u situaciju »unutrašnje montaže«, odnosno situacije u kojoj je svaki gledalac pojedinačno čitao predstavu drugačije, montirajući je po sopstvenom redu.

U Hermanisovom pozorištu, glumac nije predstavljao još jedne uloge, već postaje izvođač/performer koji svoje prisustvo na pozornici nudi gledaočevoj kontemplaciji. Američki teoretičar i istoričar pozorišta Majkl Kirbi je još 1965. godine u uvodniku časopisa *The Drama Review* uveo pojam »novog pozorišta«, koje odgovara nefiguralnom i apstraktnom slikarstvu i koje uključuje pojmove poput hepeninga i pozorišta slučaja. Kirbi je kasnije napravio razliku između »glume« i »ne-glume«, a uz njih i diferencijaciju prelaza od »potpune matrične glume« (*full matrixed acting*) do »nematrične glume« (*non-matrixed acting*).<sup>94</sup> I Ričard Šekner i H.T. Leman navode Kirbijevu klasifikaciju kao nezaobilaznu u analizi izvođenja, jer ona, pored tehničkih razlika između izvođenja i glume, ukazuje i na slojeve klasične glume. Na jednom kraju njegovog kontinuum nalazi se *ne-gluma* koja se odnosi na prisustvo izvođača u kojoj on ne čini ništa kako bi pojačao informaciju koja nastaje njegovim scenskim prisustvom (na primer, *koan*, binski radnik u japanskom kabukiju koji omogućava promene scenografije i kostima, obučen u crno, i koji je »nevidljiv« za publiku). Neuključen u matricu nekog konteksta igre, ovde je izvođač u stanju nematrične glume.

Nematrična izvedba je takođe karakteristična za hepening: u svojoj knjizi *Happenings*, Kirbi je definisao hepening kao »nove promišljene pozorišne oblike« slične kolažu u likovnoj umetnosti, u kome se različiti nelogični elementi, uključujući nematričnu izvedbu, organizuju u raščlanjenu strukturu. Time što je »promišljeno stvoren« hepening se razlikuje od pozorišta slučaja, jer iako o elementima u hepeningu može odlučiti slučaj, oni su raspoređeni prema nekoj nameri. Gluma u hepeningu je nematrična, jer uključuje određene jednostavne zadatke bez matrice vremena, mesta i lika koji su bitni za glumu u tradicionalnom pozorištu.<sup>95</sup> Na Kirbijevu definiciju se

<sup>93</sup> Alvis Hermanis, »Autor o delu, *Dug život*,« Katalog 39. Bitefa, Beograd, 2005, bez paginacije.

<sup>94</sup> Videti Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, 1987.

<sup>95</sup> Videti Michael Kirby, *Happenings*, New York: Dutton, 1965.

nadovezuje i Alan Kaprou, tvorac izraza *happening* koga je prvi put upotrebio kako bi opisao svoj performans *18 happenings u 6 delova (18 Happenings in 6 Parts)*, upriličen u njujorškoj Rueben galeriji 1959. godine i koji je predstavljao trenutak spajanja žive izvedbe i slikarstva. Kaprou je napravio inverziju futurističkog izjednačavanja između umetnosti i života, uvodeći sintagmu *životne umetnosti (lifelike art)*. Stojeći na stanovištu da nikad nije sigurno da li je umetnik koji stvara životnu umetnost, zaista *umetnik*, Kaprou je insistirao na »odgovornosti« samog posmatrača. Na pozivnicama je pisalo: »Postaćete deo happeninga, u isto vreme ćete ih iskusiti.«<sup>96</sup> Od tog trenutka *happening* se ustanovljuje kao vrsta izvođenja koja se nikad ne ponavlja ili barem ne u istom vidu, što znači da je njegova osnova *improvizacija*, bez unapred utvrđene sadržine. Činjenica da ono što se izvodi, oni koji izvode i oni koji posmatraju imaju jednak značaj, navodi na zaključak da je tokom happeninga jedino važan *proces samog izvođenja*, a ne *predmet izvođenja*, dok je izvođač istovremeno subjekt i objekt izvođenja, odnosno da onaj koji posmatra takav događaj postaje njegov potencijalni izvođač. Nedostatak značenja u *18 happeninga* uticao je na sve ili gotovo sve performanse tog vremena, naročito na veoma amorfnu i heterogenu umetničku grupu Fluksus.<sup>97</sup> I mada nije formirana nikakva »happening« grupa, niti je bilo manifesta, i mada su ih izvodili umetnici različitih profila i senzibiliteta, izraz *happening* se zadržao do danas, kao neka vrsta sveobuhvatnog termina u koji spada širok spektar umetničkih aktivnosti.

#### IV Simbolična matrica

Za sledeći stepen, »simboličnu matricu« (*symbolized matrix*), Kirbi kao primer navodi glumca koji ćopa kao Edip. Takav glumac ne glumi šepanje, već ga na taj postupak navodi štap u njegovim pantalonama. Prema tome, on se ne pretvara, već samo izvodi jednu radnju na sceni. Simboličan matriks je prisustvo izvođača na sceni, koje gledalac prepoznaje kao da pripada liku, mada se izvođač ponaša kao da je on sam. U toj situaciji, izvođač koristi i predstavlja svoje fizičko i mentalno prisustvo na sceni prema zakonima koji se razlikuju od onih u svakodnevnom životu. Scenski zakoni postoje da bi rukovodili izvođačevim telom, ili njegovom izvođačkom tehnikom. Naravno, prisustvo ljudskog tela na sceni nije samo puka priroda, nezavisna od kulture. Različite kulture na različite načine nastoje da oblikuju, izmene, regulišu ljudsko telo i njegove fizičke potrebe i funkcije. Čak se i najinstinktivnije ponašanje formira pod uticajem određene kulture. Ishrana, higijena, zdravlje su kulturološki determinisani faktori koji direktno utiču na formiranje i razvijanje tela (na primer, ideal svake kulture o poželjnom i savršenom tipu tela i te kako utiče na formiranje "prirodnog tela"). Dakle, svako ljudsko telo je rezultat složenog i recipročnog odnosa između organskog i društvenog, kao interakcija između individualne prirode i kulturnog konteksta. Taj proces počinje od trenutka rađanja, uči se *osmozom* (Šekner) i traje do smrti. Kao rezultat, svako pojedinačno telo učestvuje ne samo u prirodnom, već i u simboličkom

<sup>96</sup> RoseLee Goldberg, op. cit., str. 113-144. Ovo na str 113. Takođe videti Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York: H. N. Abrams, 1966; kao i Allan Kaprow i Jeff Kelley, *Essays on Blurring Art and Life*, University of California Press, 1993.

<sup>97</sup> Termin *Fluxus* skovao je George Macunias 1961. za antologiju dela različitih umetnika: Dick Higgins (Dick Higgins), Bob Vats (Bob Watts), La Mont Jang (LaMonte Young), Joko Ono (Yoko Ono), Ričard Maksfild (Richard Maxfield), Al Hansen, itd. Ubrzo je ova grupa dobila i sopstveni izložbeni prostor u Njujorku, Fluxhall i Fluxshop.

poretku kulture. Ljudsko telo je, kao i bilo koji drugi kulturološki fenomen, istorijski i društveno determinisano.

Kada nemački istoričar kulture, Norbert Elijas piše o »istoriji evropskog tela« od srednjeg veka do danas, kao i pokušaju ljudi da kontrolišu svoje instinkte i svoja iskustva (npr. u smanjivanju praga tolerancije stida i gađenja), kao i ponašanja, on ukazuje da proces civilizacije ne menja samo društvene običaje, već i fiziologiju tela i njegovo predstavljanje u društvu. Elijas smatra da bi ovo širenje civilizacije trebalo sagledati kao cenu u okviru složenih uslova reda i kontrole koje su evropske kulture morale da plate za svoje tehnološke, naučne, društvene i ekonomske promene.<sup>98</sup> Telo izvođača, onako kako je predstavljeno na sceni, takođe je uslovljeno kulturnim kontekstom u aktuelnom procesu civilizacije. Izvođač na sceni ili ponavlja ili razgrađuje modele ponašanja koji su uobičajeni za određenu epohu ili kulturu. U takvim slučajevima, izvođači ne samo da odslikavaju, već učestvuju i doprinose istorijskom procesu razvoja civilizacije, ispunjavajući određenu socijalnu funkciju. Prema Marselu Mausu (Marcel Mauss), ljudi se uvek služe svojim nasleđenim tehnikama u saglasju sa svojom tradicijom. Te tehnike jasno ukazuju da su telo i duh obeleženi kulturom koja ih okružuje.<sup>99</sup>

Francuski sociolog kulture, Pjer Burdije preuzima ovu tezu od Mausua, ali je ne postavlja u antropološkom, već sociološkom kontekstu. Kultura za Burdijea predstavlja otelotvorenje istorije koja postaje prisna kao čovekova druga priroda, pa se i ne zapaža kao istorija. On predlaže termin *habitus* kako bi opisao psiho-fizičke sklonosti koje su determinisane velikim brojem socijalnih faktora i koji preko tela dolaze do punog izražaja. *Habitus* je istovremeno struktura koja je strukturisana, ali koja i strukturiše i razrešava se u preobražaju i zamislama praktičnih konstrukcionih šema koje su proizašle iz duhovnih socijalnih struktura i rezultat su istorijskog sleda generacija.<sup>100</sup>

Od trenutka kada se izvođač nađe na sceni, njegovo telo se pretvara u scensko telo koje proširuje njegovo prisustvo i gledaočevo opažanje. Naravno, postoje izvođači koji privlače gledaoca svojom elementarnom energijom koja »zavodi« publiku bez razmišljanja. To je ono što Eudenio Barba naziva »predizražajnim stanjem« koje je zajedničko za sve izvođače i na koje je potom moguće primeniti različite kulturne modele, pozorišne stilove, žanrove, tipove uloga, kao i ličnu ili kolektivnu tradiciju.<sup>101</sup> Pojedini biološki faktori (telesna težina, ravnoteža tela, položaj kičmenog stuba, pokreti, mimika) omogućavaju postizanje predizražajne, organske tenzije. Američki neurolog, Pol Ekman, tvrdi da postoji šest osnovnih emocija koje ljudi izražavaju: iznenađenje, gađenje, tugu, bes, strah i sreću. Po njemu, to su opšte prihvaćeni izrazi

<sup>98</sup> Videti Norbert Elijas, *Proces civilizacije*, prevod s nemačkog Dušan Janjić, Novi Sad i Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarska radionica Zorana Stojanovića, 2001.

<sup>99</sup> Videti Marsel Maus, "Telesne tehnike", u *Sociologija I, Antropologija I, II*, Beograd: Biblioteka 20. vek, 1998, str. 361-391.

<sup>100</sup> Videti Pierre Bourdieu, *Les sens pratique*, Paris: Minuit, 1980 i *Les regles de l'art*, Paris: Seuil, 1974.

<sup>101</sup> Prisustvom izvođača na sceni bavi se pozorišna antropologija koja istražuje i tumači zajedničke i transkulturalne principe na kojima počivaju sve tehnike scenskih oblika, kao planove koji prethode procesu scenskog izražavanja, ne samo u savremenom teatru gde je akcenat ponovo stavljen na ljudsko telo, već i u tradicionalnim teatarskim i ritualnim predstavama, ali i parateatarskim manifestacijama u svakodnevnom životu. (Videti Eudenio Barba i Nikola Savareze, »Energija« i »Predizražajnost«, u *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije*, op. cit., str. 74-95 i str. 186-203.)

lica »predodređenih emocija«. <sup>102</sup> »Predizražajno stanje« se odvija pre nego što je gledalac odgonetnuo pojedinačne radnje ili razumeo njihova značenja na sceni. Ovu moć izvođača često nazivamo »scenskim prisustvom«, ali, kako tvrdi Eudenio Barba, to nije nešto što se samo po sebi podrazumeva, to je neprestana promena, razvitak, koji se odvija pred našim očima. Pokušavajući da definiše telesnost na sceni, Barba ukazuje na ono što je manje poznato o izvođačima, ali što je važno da se na sceni oživi i rekonstruiše nesvakidašnje prisustvo u scenskoj situaciji.

Protok energije koji je karakterističan za svakodnevno ponašanje, na sceni postaje ono što Ričard Šekner definiše kao »dvostruko obnovljeno ponašanje« (*twice behaved behavior*) ili »predstavljачko ponašanje«. Takvo ponašanje nije proizvoljno i jednostavno, već poznato i/ili uvežbano ponašanje koje se događa više od dva puta, koje je od ranije poznato, koje je, pored ponašanja koje je usvojeno osmozom još u najranijem detinjstvu, uvežbano ponašanje koje kroz predstavu otkrivaju izvođači. Stoga je umetničko izvođenje uvek dvostruko izvođenje, jer su u njemu neizbežne refleksije i refleksivnost. Srodnost pozorišta i života, čini ga najboljom vrstom komentara, ili »metakomentara«. <sup>103</sup>

## V Prihvaćena gluma

»Prošireno telo« na sceni evocira svoju suprotstavljenu i komplementarnu sliku, »proširenu misao«. Ako kontekst znakova koji dolaze spolja raste, a da ih ne proizvodi sam glumac, može se govoriti o »prihvaćenoj glumi« (*received acting*). Prihvaćena gluma može biti radnja statista, baletskog ili muzčkog hora, naturščika ili epizodista na sceni ili tokom nekog izvođenja: ovi izvođači takođe mogu biti u kostimima, mogu čak da izgovaraju i delove tekstova, koje publika prihvata kao deo pozorišne ili neke druge predstave, ali još uvek se ne radi o *mimezisu* ili igranju uloga. U jednoj od svojih poslednjih predstava, u duhu telenovela i hipernaturalizma, *Pablo u supermarketu Plus* (*Pablo in der Plusfiliale*), savremeni nemački pisac i reditelj Rene Poleš, istražuje odnos medijske tehnologije i živog izvođenja. On je izjavio da je njegova želja bila da demistifikuje *reprezentativni teatar* u kome se samo prividno neguje kritički stav, smatrajući da društvene postupke koje bi trebalo kritikovati treba neprestano ponavljati. »Tražiti formu za ekstremno neposredan teatar je pokušaj da se govori o životnim odnosima onih koji odlaze u pozorište. To je riskantna forma: ponekad je veče uzbuđljivo, a ponekad nije. Publika je dakle, imala sreću ili nije imala. *Glumci se ne oslanjaju na partituru koja garantuje tok večeri i koja omogućava njegovu reprodukciju*. (kurziv je moj, op. aut.) Glumci su upućeni sami na sebe, ulaze u veče s punim rizikom, jer cela stvar može da se razbije o zid ili da bude veoma uspešna.« <sup>104</sup> Ako se tome doda jasno emotivno učešće, želja za poveravanjem, postiče se plan »jednostavne glume« (*simple acting*), u trenutku kada glumci počinju da »shvataju« problem i prenose ga na publiku. U postdramskom pozorištu, kao i u umetnosti

<sup>102</sup> Videti Ričard Šekner, »Raspon scenskog izvođenja«, op. cit., 1992, str. 220-226.

<sup>103</sup> Videti, »Restoration of Behavior« i »Performers and Spectators Transported and Transformed«, u Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, op. cit., str. 35-151. Takođe i Ričard Šekner, »Obnovljeno ponašanje« u *Tajna umetnost glumca*, op.cit., str. 205-211.

<sup>104</sup> Rene Pollesch u Maike Gunslius, »Intervju s Reneom Polešom«, Katalog 39. Bitefa, op.cit., bez paginacije.

performansa, *živost (liveness)* predstavlja provokativnu prisutnost izvođača koja stupa u prvi plan, radije nego što predstavlja neki lik.

U Polešovim komadima, glumci u konfrontaciji s publikom pokušavaju da pretoče Polešove ideje/tekstove u život, kako bi se gledaoci uvukli u te tekstove. Poleš tvrdi da su autori teorijskih tekstova koje koristi u svojim predstavama često očarani načinom na kojim ih on predstavlja i što u njegovim postavkama »vide ljudska tela i subjekte koji se do kraja unose u njihov sadržaj«, iznoseći probleme neposredno i telesno.<sup>105</sup> Glumci se u Polešovom teatru poigravaju onim što se naziva karakterom, likom ili *dramatis persone*. Oni, s vremena na vreme, »navlače« na sebe neko lice, pa ga posle odbacuju. Štaviše, kod Poleša nema podele na ženske i muške uloge, odnosno kod njega je to stvar »dogovora«, jer u njegovim predstavama *svako može biti sve*.

Ovakav način izvođenja još uvek ne predstavlja *fikciju*, ali time počinje jednostavna gluma, jer ona podrazumeva simulacije i imitacije, za koje je potreban određen emotivni rad i priprema. Tek onda kada se ovome pridodaju elementi *fikcije*, možemo da govorimo o »složenoj glumi« (*complex acting*), onako kako se obično doživljava gluma u pozorištu, ali i *totalna gluma* šamana ili vračeva koji zapadaju u trans. Složena gluma zahteva celo izvođačevo biće, njegovo ne samo fizičko, već mentalno i emotivno učešće, i zahteva visok stepen predanosti. Gluma postaje veoma složena što se više elemenata koristi u konstrukciji lika. Razlika između jednostavne i složene glume je u stepenu angažovanosti izvođača, ali ne i u žanru izvođenja. U totalnoj glumi, »drugi« (lik, karakter) je toliko snažan da u potpunosti preovladava/posедуje izvođača, kao u slučaju nekih šamanističkih izvođenja.

## V Složena gluma

U skladu sa navedenom kategorizacijom, moguće je napraviti još jednu sistematizaciju koju je delimično nagovestio Majkl Kirbi, a koja može poslužiti za razumevanje veštine glumljenja na osnovu podudarnosti prema svakodnevnom životu, vrsti radnje koja se predstavlja, stanja svesti izvođača i značaja izvođenja. Ričard Šekner smatra da se složena gluma može podeliti na realističnu, anti-iluzionističku, kodifikovanu glumu i trans, što ponekad može delovati arbitrarno, jer pojedini izvođači koriste više od jednog načina glume u svojim izvođenjima.

U realističnoj glumi, ponašanje na sceni se zasniva na svakodnevnom životu. Tokom realistične glume, »glumac se identifikuje s likom«, a gledaoci ga doživljavaju kao pravu ličnost. Takva vrsta glume smatrana je avangardnom kad je prvi put počela da se koristi u evropskom pozorištu krajem 19. veka, ali je ubrzo postala dominantna. To je i dominantan stil zapadne glume i u svim ostalim oblicima umetničkog izvođenja i popularne kulture, od sapunskih opera do filmova. I u filmovima naučne fantastike ili

---

<sup>105</sup> Poleš je krenuo od knjige *Learning From* Johena Bekera (Jochen Becker), u kome on objašnjava otkud interes moćnih zapadnih finansijsko-industrijskih metropola za organizaciju života i rada gradova u južnoj hemisferi, npr. Lagosa ili Sao Paola koja predstavlja potencijalna tržišta. Za ovu predstavu su bili takođe važni članci »Atraktivnost neformalnog«, Elmar Alvater (Elmara Altvatera) i »Deformalizacija urbanog prostora«, Birgit Mankopf (Mahnkopf). U njima se govori o samoorganizovanoj trgovini koja postoji uz normalnu i regulisanu, a koja se razvija u favelama ovih gradova, kao nasušna potreba njihovih stanovnika. (Vid. Katalog 39. Bitefa, op. cit.)



futurističkim filmovima, gluma je i dalje realistična, odnosno ona podrazumeva da su emocije likova iste kao emocije pravih ljudi, čak i kad se radnja filma odigrava u udaljenim galaksijama, ili u ratovima zvezda. Gledaoci ne moraju da imaju određeno obrazovanje i znanje da bi mogli da je prate, jer situacije, emocije i jezik liče na njihov svakodnevni diskurs. Realistična gluma takođe utiče i na pisanje dramskih komada i na režiju karakterističnu za tzv. *mainstream* pozorište.

Kako je sugerisano ranije, ovakav način glume se menjao kako se društveni život menja. Ono što je bilo prirodno početkom prošlog veka, ne mora da bude prirodno sada na početku ovog veka. Dovoljno je da se pogledaju filmovi koji su u prethodnim epohama snimljeni kao realistični. S druge strane, čak i najrealističnija gluma je stilizovana i predstavlja određen stepen apstrakcije. U osnovi savremene zapadne realističke glume stoji ruski teoretičar i reditelj K. S. Stanislavski i njegov *Sistem*, odnosno njegovi pojmovi magičnog *kad bi* i emotivnog pamćenja, sistem vežbi koje omogućavaju glumcu da se u potpunosti identifikuje s likom koji glumi. Za Stanislavskog, lik je organski život tela i misli u »datim okolnostima« (napisane) uloge. Iz toga proizilazi »igrana« uloga u kojoj se prepoznaje neka situacija i osećanje, koju glumac predstavlja publici kao pravo osećanje, »kroz osnovnu liniju radnje«. Lik treba da postoji u prošlosti i budućnosti uloge, čak i kada u ulozi privremeno odsustvuje. Lik takođe treba da postoji i u činu koji nije predviđen ulogom, kada po ulozi nije prisutan u scenskom prostoru. Saveti Stanislavskog su u ovoj oblasti nedvosmisleni i precizni, i mogu se primeniti i na kulturalno izvođenje.<sup>106</sup>

Gradeći novu pozorišnu estetiku, jedan od sledbenika Stanislavskog, Ježi Grotovski je nastajao da »izgubljene sakralne elemente« u modernom pozorištu zameni arhetipskim slikama i radnjama koje će gledaoca primorati na emotivno učešće. Grotovski je taj proces opisao kao »dijalektiku ruganja i apoteoze«, »religiju izraženu bogohuljenjem, ljubav koja progovara kroz mržnju,« usmerenu na »tabue, konvencije, i prihvaćene vrednosti« koja tokom predstave stvara »višestruko ogledalo« jer neprekidno uzdiže i razara te vrednosti i tabue.<sup>107</sup> U takozvanom »siromašnom pozorištu« Grotovskog, koje je udaljeno od dramskog pozorišta, tekst je samo jedan od mnogih elemenata, vrelo arhetipova, ali u suštini sirova građa koja se može slobodno seći i preoblikovati. Obrti u predstavi se više ne povezuju s tekstom, već se postižu čistim pozorišnim sredstvima.<sup>108</sup>

Takav pristup tekstu zahtevao je nov pristup glumcu, koga je Grotovski nazvao *arhetipskim glumcem* koji nije ni jednostavan, niti izveštačen, već neko ko se koristi svojom veštinom da bi prikazao slike koje crpi iz kolektivnog nesvesnog. Prema Grotovskom, arhetipski glumac mora da prođe strogo telesno i vokalno školovanje u antinaturalističkom stilu, tokom kojeg stiće sposobnost precizne kontrole ritma i kretanja, a telo mu postiče izražajnost koja prevazilazi prirodne granice i približava se Artoovim »vidovitim glumcima«<sup>109</sup> ili Kregovim »nadmarionetama«.<sup>110</sup> Grotovski

<sup>106</sup> Videti K. S. Stanislavski, *Rad glumca na sebi*, prev. Ognjenka Milićević, Zagreb: Cekade, 1989, kao i Franko Rufini, »'Sistem' Stanislavskog,« u Eudenio Barba i Nikola Savereze, op. cit., str. 150-153.

<sup>107</sup> Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, prev. Nazifa Savčić, Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.

<sup>108</sup> Eugenio Barba, »Theatre Laboratory 13 Ryedow,« *Tulane Drama Review*, 9, 3, Spring 1965, str. 154.

<sup>109</sup> Videti Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, prev. Mirjana Miočinović, Beograd: Prosveta, 1971.



odbacuje konvencionalnu pozornicu u korist manjih, prisnijih pozorišnih prostora, u kojima gledalac postaje dublje svestan telesnosti i prisustva glumca i samim tim je prisiljen da se suoči sa svetom arhetipova, uprkos opiranju logike, društvenih konvencija i navika. U svom pozorištu-laboratoriji, Grotovski je tragao za definicijom suštine pozorišta koja ga izdvajaju od drugih kategorija izvođenja i spektakla. Postepenim eliminisanjem svega »površnog«, Grotovski je došao do zaključka da pozorište može postojati bez šminke, kostima, scenografije, posebnog prostora za izvođenje, bez svetlosnih i zvučnih efekata, itd., ali jedino bez čega ne može postojati je direktno, perceptualno, »živo« zajedništvo između glumca i publike.

## VI Efekat začudnosti

Nasuprot Stanislavskom i Grotovskom, Breht nije želeo da se glumac identifikuje s ulogom, već da uđe u dijalektični odnos sa njom. Breht je to zvao **Verfremdungseffekt** ili **V-effekt**: izraz koji se teško prevodi, ali otprilike može značiti »alijenacija« ili »potuđenje«, koji se najbolje razume kao stvaranje distance između glumca i lika, neka vrsta citata ili predstavljanja, koji se takođe nalazi u mizanscenu, komentarima, anti-iluzionizmu na sceni. Svrha je *V-efekta* da društveni *gestus* koji je osnova svih zbivanja učini začudnim. Pod društvenim *gestusom* se podrazumeva mimički i gestični izraz društvenih odnosa u kojima stoje ljudi određene epohe. Da bi postigao ovaj efekat potuđenja, glumac ne bi trebalo da se poistoveti s likom koji tumači, već bi trebalo da ga predstavlja kao neku vrstu »citata«, čineći ga začudnim: »Odrekaajući se potpunog preobražavanja, glumac ne izvodi svoj tekst kao improvizaciju nego kao citat. Pri tom je jasno da on u ovom citatu mora doneti sve prizvuke, punu ljudsku, konkretnu plastiku izražavanja; kao što i gesta koju prikazuje, i koja sada predstavlja jedno kopiranje mora posedovati potpunu telesnost ljudske geste. (...) Glumac mora pronaći slikoviti, vanjski izraz za emocije svog lika, po mogućnosti neku radnju koja odaje ona unutarnja zbivanja u njemu. Dotična emocija mora istupiti, osloboditi se, da bi se mogla snažno razraditi. (...) Kako se glumac ne poistovećuje s licem koje prikazuje, on može, nasuprot njemu, odabrati određeno stanovište, odavati svoje mišljenje o licu, i gledaoca, koji sa svoje strane takođe nije bio pozvan da se poistoveti, pozvati na kritiku prikazanog lica. Stanovište koje glumac zauzima je *društveno kritičko stanovište*. Pri tom pristupu zbivanjima i karakteriziranju lica on razrađuje one crte koje spadaju u delokrug društva. Tako njegova gluma postaje kolokvij (o društvenim stanjima) s publikom kojoj se obraća. On nuka gledaoca da prema svojoj klasnoj pripadnosti ova stanja opravda ili odbaci.«<sup>111</sup>

Uprkos tome što nije najvažniji pojam u Brehtovoj teoriji, Patris Pavis smatra da je *gestus* svakako jedan od najsuptilnijih i najproduktivnijih Brehtovih koncepata kako bi objasnio kako glumac, reditelj, i publika razumeju značaj *gestike* za kolektiv.<sup>112</sup> *Gestika* još jače od *gestusa* evocira strogo kodifikovani sistem gestova kao što su to činile retorika strasti u 17. ili 18. veku ili tradicije orijentalnih igara. Na prvi pogled, izgleda

---

<sup>110</sup> Videti Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*, prev. Nikola Đuretić, Zagreb: Prolog, 1980., kao i Aleksandra Jovičević, »Od nadmarionete do neuromansera: Upotreba i razvoj tehnologije u teatru prve polovine 20. veka«, *TkH*, br. 7, 2004, str. 14-25.

<sup>111</sup> Bertold Breht, »Kratak opis nove tehnike glumačke umjetnosti koja proizvodi efekat začudnosti,« u *Dijalektika u teatru*, izbor i prev. Darko Suvin, Beograd: Nolit, 1966, str. 115.

<sup>112</sup> Radi šireg tumačenja ovog odnosa, videti Patrice Pavis, »Brehtov *gestus*,« *Scena*, Novi Sad, 1-2, januar-april 1998, str. 8-11.

kao da je *gestus* izrazito tehničko sredstvo koje se jednostavno uklapa u Brehtov sistem. Ali u suštini, *gestus* obuhvata celu predstavu, dovodi u pitanje mimetičku igru i pri tome obavezuje da se precizira uloga tela na sceni. Breht pretvara glumčevo telo u projekcionu ravan za znakove, veštačku konstrukciju koja iščezava čim je gledalac razreši. Iz neograničenog, slobodnog tela nastaje *gestus* koji verno odražava socijalne odnose. Telo se pretvara u vidljivi, čitljivi semantički sistem, semiotiku socijalne strukture i gestike koja otkriva društvene zakonomernosti, odbacivanjem instinktivnog i nagonskog tela.

U ovome se može uočiti izvesna protivrečnost, jer današnji izvođači, a pre svega plesači u konceptualnom plesu, ne predstavljaju samo nečiju tuđu misao ili svoje telo koje treba ispoljiti ili vizuelno prikazati. Naprotiv, telo se u njima eksponira kao sopstvena poruka, vraća se mehanika tela i potencira se fragmentacija plesnog vokabulara. Sam Breht koji je oduvek igrao »dvostruku ulogu« na implicitan način je podržavao ovakve izvođače, savetujući im da ne postanu puko otelovljenje autorovih i rediteljevih ideja. *Gestus* nije ograničavajući i strog koncept, i on na određen način otvara jednu višeglasnu raspravu sa savremenim teorijama tela, koje uglavnom ne dopuštaju ograničavanje tela na njegovu društvenu dimenziju, počevši od Marsela Mausea (*Telesne tehnike*), preko Pjera Budrijea (*Habitus*), do Džudit Batler (*Tela koja nešto znače*). U kontekstu pozorišne antropologije, ljudsko telo je istovremeno i glumac i plesač, pre svega izvođač, neodređenog pola, što može značiti da u osnovi telo ne poseduje pol, odnosno da je pol društvena projekcija na telo (Delez i Gatari), ili društvena konstrukcija roda (Džudit Batler).

Na taj način Burdijeov *habitus* se nadovezuje na Brehtov *gestus* koji se ograničava na scensku *gestiku* i sistematizuje ga uz pomoć sociološkog pojmovnika. Za razliku od istočnjačkih izvođača, zapadni glumac je gotovo uvek svestan da je njegovo telo društvena projekcija, jer on otelovljuje lik čiji je identitet društveno identifikovan. Zapadni izvođač oponaša stvarne i izmišljene prizore društvenog života, konfrontirajući se sa društvom koje oponaša i kome se prilagođava. Izvođač na Istoku, naprotiv, odlikuje se telesnim tehnikama koje je usvojio posle godina učenja i obuke.

Prema Brehtu, način kretanja izvođača odraz je njegovog načina razmišljanja. Osnova Brehtovog epskog pozorišta je da načini ono što je poznato neobičnim, ukaže na svet kao promenljiv, pokaže događaje s vremenskom distancom, i kao što Breht sam kaže, da otkrije ljude kao »sumu društvenih okolnosti«. Brehtovo pozorište je bilo duboko društveno i na taj način blisko kulturalnom performansu. Ovo insistiranje na sposobnosti da se istražuje, interveniše i promeni u osnovi je »pozorišta potlačenih« brazilskog reditelja Augusta Boala, koji je nastavljajući ideje Brehta i Gurviča, odbacio »aristotelovsku« dramu kao oruđe postojeće klasne strukture, definišući ga kao narodnu svetkovinu koju su vladajuće klase podredile svojim sopstvenim ciljevima. Prema Boalu, ti su ciljevi propagandni i nasilni, a podele svesne i politički motivisane. Boal je u Brehtovoj marksističkoj poetici otkrio činjenicu da društveno biće određuje društvenu misao, i da dramska radnja izvire iz društvenih odnosa, nasuprot »idealističkim poetikama« Aristotela i Hegela, u kojima društvena misao određuje društveno biće, a duh oblikuje dramsku radnju. Budući da Breht odbacuje aristotelovsku katarzu koja vodi u smirivanje i prihvatanje, on podstiče publiku da te uslove shvati kao promenljive. Stvarajući na temeljima Brehtovog koncepta i svog sopstvenog viđenja zadatka pozorišta, Boal je nastojao da izbriše razlike između izvođača i publike. U »pozorištu potlačenih«, gledalac više ne prenosi svoju moć na izvođača, već sam

preuzima »glavnu ulogu, menja dramsku radnju, proverava rešenja, raspravlja o planovima za promenu.«<sup>113</sup> Pozorište postaje mesto potencijalnog društvenog prevrata.

## VII Kodifikovana gluma

Kineski izvođač, Mej Lang Fang koji je celog života igrao žene-ratnike u pekinškoj operi, bio je za Brehta paradigma začudne glume, ali je u sopstvenoj kulturi Mej Lang Fang bio izvođač u visoko formalizovanom, vekovima starom umetničkom izvođenju koji je karakterističan za *jingju* (muzički teatar). Uprkos tome što kodifikovana gluma koristi značenjske gestove i pokrete koji mogu da se izvedu ili apstrahuju iz svakodnevnog ponašanja, kodifikovani sistem u celini nije direktno analogan svakodnevnom ponašanju. Kodifikovana gluma je semiotički sistem referenci. To je više kao pisani ili govorni jezik. Potrebno je da gledalac poznaje specifičan vokabular i gramatiku kodifikovanog sistema izvođenja kako bi u potpunosti razumeo ono šta se prikazuje. U kodifikovanoj glumi, glumci su svesno savladali sistem koji je odvojen od svakodnevnog ponašanja, stvarajući novi sintaktički i semantički sistem. Naravno, i tu je moguć određen stepen improvizovanja koji se zasniva na određenim, unapred zadatim modelima. Npr. mahanje zastavama u kineskom pozorištu može da odražava situaciju u kojoj je lik uhvaćen u oluju. Ako glumac napušta scenu na kolenima, to se razume da prolazi kroz bol ili teror. Ako se kreće u krugovima to označava da je na dalekom putu, a ako nosi bič to znači da jaše konja. Dakle, ako publika ne poznaje u potpunosti vokabular i gramatiku *jingju*, onda ne može zaista da razume izvođenje u pekinškoj operi. Ponekad ovi pokreti imaju simbolično značenje, a ponekad ne, a to je slično kao u modernom plesu, gde pokreti mogu da evociraju emocije u gledaocima, ali se ne prevode direktno u reči i situacije.

Kodifikovano izvođenje je veoma rasprostranjeno širom sveta. Postoje stotine, ako ne i hiljade kodifikovanih sistema izvođenja. Od belog baleta i savremenog plesa u zapadnoj kulturi do *katakalija*, *no*, *kabukija*, *pekinške opere* u istočnjačkim kulturama. Pojedini oblici postoje više od 2000 godina. Npr. *Natjasastra*, sankritski priručnik za izvođenje, ples, i muziku, zamišljenih kao jedinstvena umetnost, detaljno objašnjava pokrete ruku i očiju, pokrete tela, plesne korake, muziku i kostim koje odražavaju ili prenose specifične emocije, dramske situacije i karakterne tipove. Pripreme za kodifikovan način izvođenja, počinju u ranom detinjstvu, dok su telo i um još uvek fleksibilni, i zahtevaju godine veoma rigorozne obuke, jer svaki žanr ima svoj sopstveni vokabular. Npr. u *katakaliju* izvođači prolaze kroz masažu kako bi se njihovo telo oblikovalo u *katakali oblik*. Kao i u sportu, dolazi do oblikovanja tela prema određenim vežbama.<sup>114</sup> »Drugo« izvođačko telo i fokusiran um nije jednostavno postići, tako da svaki oblik ima svoje rigorozne zahteve, npr. u *nou* najvažniji su pokreti nogu, dok je u *katakaliju* akcenat stavljen na pokret očiju, itd.

Kodifikovano izvođenje se takođe može naći u raznim sakralnim i svetovnim ritualima širom sveta (npr. krunisanje, inauguracija), koji mogu ličiti na teatar, ali to nisu barem na dva načina. Prvo, jer oni koji izvode rituale često ne predstavljaju nekog drugog, a

<sup>113</sup> Augusto Boal, *The Theatre of Oppressed*, New York: Theatre Communication Group, 1985, str. 122.

<sup>114</sup> Vid. »Obuka u majstorskoj radionici« u Eudenio Barba i Nikola Savareze, *Tajna umetnost glumca*, op. cit., str. 26-34. Takođe, Tvrtko Kulenović, *Pozoriše Azije*, Zagreb: Prolog, 1983, str. 101-103.

ne moraju da budu ni preterano vešti. Osobe koje učestvuju u ritualima vrše unapred smišljene radnje, nose specijalnu odeću ili odeždu i drugim sredstvima predstavljaju visoko kodifikovano ponašanje u velikim društvenim ritualima. Na primer, tokom liturgije ili neke druge verske ceremonije, sveštenici slede strogo napisana »scenarija« izvođenja koja određuju njihovu odeću, gde tačno stoje u hramu, kao i ono što će reći ili uraditi. Za ovakvo izvođenje potrebna je publika/vernici koji razumeju simbolično značenje jezika, pokreta i predmeta koji se koriste tokom verskog obreda. U takvim ritualima se ne donose estetski sudovi, već je važno prisustvo osobe kojoj je dato da vodi ritual, pa čak i ako ta osoba nema neke glasovne, vokalne i izvođačke kvalitete. Na primer, mada teško bolestan i star, papa Jovan Pavle II je, pred svoju smrt, samo svojom pojavom izazivao brojne emocije kod katoličkih vernika.

## VII Od rituala do teatra

Prema Viktoru Tarneru, ritual je među najmoćnijim aktivnim žanrovima kulturalne predstave, ali ga strogo odvaja od pozorišta u svojoj knjizi *Od rituala do teatra*. Tarner smatra da nema društva bez izvesnog *metakomentara* (odnosno prema Klifordu Gercu, »priče koju grupa priča o sebi«) koje ne predstavlja samo čitanje o sopstvenom iskustvu, već *interpretativno uprizorenje* tog iskustva. U jednostavnijim, predindustrijskim društvima, obično postoje složeni oblici rituala – inicijacijskog, isceliteljskog, sezonskog, magijskog – koji ne deluju samo kao sredstva oživljavanja osećaja društvene solidarnosti, već služe i za artikulaciju i osmišljavanje teškoća i sukoba sadašnjice preko kontekstualizacije u postojećoj kosmološkoj šemi.<sup>115</sup> Mada postoje brojne teorije o ritualnom poreklu pozorišta, ipak ritual, za razliku od pozorišta, ne pravi razliku između publike i izvođača. Umesto toga, postoji zajednica koju predvode sveštenici, pripadnici stranaka, ili drugi verski ili svetovni stručnjaci, u kojoj svi, stvarno ili formalno dele ista verovanja i prihvataju istu strukturu delovanja, kao i isti niz, obrednih, odnosno liturgijskih radnji. Zajednica je tu da potvrdi kosmološki ili teološki poredak, eksplicitan ili implicitan, povremeno ga aktualizujući zbog sebe same, ili da bi se u nove članove usadila njegova temeljna načela, često u postupnom nizu obreda tzv. životnih kriza, kao što su prelazak iz života u smrt kroz zrelost, brak, prolazak kroz obrazovni sistem, itd.

Ponekad izvođači u ritualima zapadaju u trans, tokom kojih prolaze kroz čitav niz psihofizičkih promena, i gde je njihova samokontrola redukovana na minimum ili je nema. Izvođači preuzimaju »magično putovanje«, bivaju zaposednuti »demonima« ili drugim neljudskim bićima, i ako su zaista dobri u tome, moguće je da će tokom izvođenja uvući i gledaoce u trans. Izvođači u transu se često nalaze na granici između stvarnosti i totalnog izvođenja, a ponekad je prelaze. Izvođači u transu, ne kontrolišu sebe niti svoje izvođenje, tako da uvek imaju i pomagače, ljude koji ne upadaju trans, kako bi ih sprečili da se povrede i pomogli im da izađu iz transa. Ponekad se dešava da se, posle završetka seanse, izvođači ne sećaju šta su radili, što zavisi od kulture do kulture, od žanra do žanra, od situacije do situacije, ali je trans kao oblik izvođenja vrlo rasprostranjen po svetu u različitim kulturama i kontekstima (npr. u Turskoj, Koreji, Brazilu, na Haitiju, itd).

---

<sup>115</sup> Victor Turner, »Gluma u svakodnevnom životu i svakodnevni život u glumi,« u op. cit., str. 220.

Ipak, takvo izvođenje se približava i za učesnike i posmatrače doživljaju *totalnog pozorišta*, jer se kroz ovakvo izvođenje ostvaruje neka vrsta zajedništva i spiritualnog doživljaja, posle čega učesnici i gledaoci bivaju »očišćeni« i ritualno obnovljeni. U mnogim kulturama, u kojima su rituali vezani za isceljenje, postoje posebni izvođači – *šamani* koji leče, teraju neprijatelje, gledaju u budućnost, mire, olakšavaju porodaje, itd. Pojedini teoretičari smatraju da je izvođenje šamana blisko pozorišnom izvođenju, jer su šamani specijalizovani izvođači i naratori, koji tokom svog izvođenja pripovedaju, pevaju, igraju, upotrebljavaju rekvizite, kostime i maske koje im omogućavaju transformaciju, kao i da, do određene mere, »zabave« učesnike.<sup>116</sup> U mnogo detalja, šamani su slični pozorišnim glumcima. U jednoj predstavi, šaman može da predstavi nekoliko likova koji su ponekad u konfliktu između sebe. Iako su tradicionalni i kodifikovani, šamanski narativi se najčešće okreću oko borbe između života i smrti, između zlih sila i pojedinaca ili čitavih zajednica. Mesto borbe takođe može biti telo bolesnika koji je obično pasivan, nekad nesvestan. Dobar šaman će nastojati da sve više i više uvede gledaoce u svoju predstavu, koja je istovremeno neka vrsta veze sa višim silama i totalno pozorište.

Nadovezujući se na rad belgijskog antropologa Van Genepa, Turner ovakve predstave u ritualima prelaza iz jednog društvenog stanja ili statusa naziva *liminalnim*. To je granični period, između jednog konteksta značenja i delovanja, i drugog, kad neko više nije ono što je bio, a još nije postao nešto drugo. U ovom liminalnom periodu karakteristična je pojava dvosmislenosti i nepostojanja značenja, kao i pojava liminalnih likova koji predstavljaju ambivalentnost i nekonzistentnost. Ovakve predstave su gotovo nemoguće u razvijenim, zapadnim, postindustrijskim društvima, u kojima se pojavljuju *liminoidni* oblici koji su dela pojedinačnog, a ne kolektivnog nadahnuća i koja su najčešće kritična prema postojećem poretku ili društvu. Prema Viktoru Turneru, u ovim društvima u kojima je sfera dokolice oštro odvojena od sfere rada, zbog podele između rada i zabave, nastali su bezbrojni žanrovi kulturnih predstava, poput popularnih oblika kulture, umetnosti, sporta, igre, rekreacije itd., ali nijedan od njih nema univerzalnu referencu, jer su najčešće fragmentizovani po pojedinim grupama konzumenata. Ali u tom mnoštvu žanrova, čemu su doprineli i elektronski mediji, pojedinci lakše proizvode samoregulatorna i samokritička dela, koja privlače pažnju, ili uzbuđuju maštu čitavog društva ili čitave epohe, prelazeći nacionalne granice.<sup>117</sup> Stoga je umetničko izvođenje u zapadnom liberalnom-kapitalističkom društvu, generalno govoreći, *liminoidan* proces koje se odvija u liminoidno vreme dokolice. Za razliku od simetrije između svakodnevnog života i njegovog *liminalnog* dvojnika, rituala u predindustrijskim društvima, u umetničkom izvođenju kao liminoidnom obliku, igranje uloga, u stvari, podriva igranje uloga u svakodnevnom životu, dovodeći u pitanje njihovu autentičnost. Turner pravi razliku

<sup>116</sup> Vid. Richard Schechner, »Ritual« i »Performing« u *Performance Studies*, op. cit., str. 45-77 i 143-188.

<sup>117</sup> Turner tvrdi da: »U složenoj kulturi moglo bi se postojeće performativne i pripovjedačke žanrove, djelotvorne i prikazivačke modalitete izražajne kulture, shvatiti kao dvoranu zrcala, još bolje čarobnih zrcala (ravnih, ispupčenih, udubljenih, kombiniranih i složenih – da pozajmimo metafore iz nauke o reflektirajućim površinama) u kojima se društveni problemi, vrednote i krize (od *causes celebres* ka mijenjajućim makrosocijalnim kategorialnim odnosima među spolovima i dobnim grupama) zrcale kao različite slike, preoblikovane, ocijenjene ili dijagnosticirane u dijelima tipičnim za svaki žanr, koje pritom preuzima drugi žanr da se bolje istraže neki njihovi aspekti, dok se ne osvijetle mnoge facete problema, što će omogućiti svojevrsan rad na oporavku.« (Victor Turner, »Gluma u svakodnevnom životu i svakodnevni život u glumi,« u op. cit., str. 221)



između pojmova *liminalnog* i *liminoidnog*, vezujući liminalno za obavezno plemensko učešće u nekom ritualu, dok liminoidno karakterišu svesno proizvedene umetničke ili religiozne forme, prepoznatljivog individualnog autorstva, koje su često po intenciji subverzivne prema vladajućim strukturama.

## VIII Umetnički performans

Još jedna razlika između društvenog rituala i umetničkog izvođenja u pozorištu, plesu, operi, itd. nalazi se u tome što izvođač tokom ovog izvođenja ne teži da transformiše samog sebe, nego neku situaciju, a možda i publiku. Drugim rečima, čak i u nekim oblicima umetničkog izvođenja, koji su orijentisani na prisutnost, transformacija i učinak katarze ostaju virtuelni, dobrovoljni i odloženi. Nasuprot tome, ideal umetnosti performansa, slično kao i rituala, je proces i momenat koji se odvija *ovde-i-sada*. Prema tome, etika katarze vezana za ritual, ponovo se vraća u prostor svesti i iskustvo kroz umetnost performansa koji zahteva učešće, kao i buđenje afektivnih reakcija kod publike, koji se ne mogu kontrolisati (npr. strah, gađenje, strava), što prekoračuje granice gledaočeve izolacije (kao npr. u umetničkim performansima bečkih akcionista, Niša i Mula. Očigledno je da umetnik ili umetnica u performansu nisu poput šamana, odnosno »društveno priznatih i obožvanih autsajdera« koji za druge prekoračuju granice. Naprotiv, svaki umetnik performansa, u savremenom liminoidnom društvu, sprovodi ritual samo za sebe.

Što se tiče posmatrača ili gledaoca: raskol koji je unesen između prisustva izvođača i procesa prikazivanja u anti-iluzionističkom pozorištu i nekim oblicima postdramskog pozorišta, sadrži potencijal za nov način opažanja, ali i u njima pozicija posmatrača ostaje, u suštini, nepromenjena, čak i onda kada bi trebalo publiku provocirati, potresti, društveno mobilisati, politizirati. Jedina situacija u kojoj se radikalno menja status posmatrača/gledaoca je umetnost performansa. Međutim, kako tvrdi H. T. Lehmann time je napravljen veliki korak prema gubitku umetničkih kriterijuma, jer ako vrednost izvođenja ne predstavlja delo koje bi trebalo »objektivno proceniti«, nego interakcija s publikom, onda izvođenje zavisi jedino od doživljaja samih učesnika, dakle od okolnosti koja je, u poređenju sa trajnim fiksiranim delom, u velikoj meri subjektivna i efemerna. Na taj način postaje i nemoguća definicija »šta je performans«. Odgovor se može naći jedino u »samorazumevanju« umetnika/umetnice: performans je dakle ono što ga sami umetnici definišu kao takvo i performans se smatra uspešnim na osnovu stepena ostvarene *komunikacije s publikom*.<sup>118</sup> Publika, dakle, više ne odlučuje o tom komunikacijskom uspehu samo kao svedok koga se to ne tiče, već ravnopravni kao partner koji učestvuje u izvođenju.

U novije vreme, bilo koje umetničko izvođenje koje se sistematski nalazi između nekog pred-teksta i njegove recepcije, pomera se prema ovom drugom polu. To je takođe jedan od načina u kome se pozorište približava umetnosti performansa, koje mu ujedno otvara široko područje novih stilova inscenacije. Stoga, umetnički performans, po svojoj najširoj definiciji može biti solo ili grupni, sa ili bez pratećeg scenskog aparata: svetla, muzike, ili vizuelnih predmeta koje je napravio sam umetnik ili grupa umetnika. Isto tako može da bude izveden na različitim mestima od umetničke galerije, pozorišta, muzeja, ili bilo kog alternativnog prostora ili ambijenta. Možda najveća razlika između

<sup>118</sup> Vid. H.T. Lehmann, »Postavljanje kroz performans,« *Postdramsko kazalište*, op. cit., str. 179-180.



pozorišnog predstavljanja i umetničkog performansa jeste činjenica da je njen **izvođač** istovremeno sam umetnik koji retko, ako uopšte predstavlja određen lik poput glumca, a sadržaj retko sledi tradicionalnu fabulu ili priču. Performans može da sadrži nekoliko gestova ili da predstavlja vizuelno pozorište velikih razmera, može trajati nekoliko minuta do mnogo sati, može da bude izveden samo jednom ili ponovljen nekoliko puta, bez ili sa prethodnim pripremama, improvizovan ili dugo proban. Pisani tekst, scenski aparat, zvuk, muziku, svetlo, arhitekturu i slikarstvo, video, film, slajdove i digitalne zapise, performans koristi u svim kombinacijama. Umetnost performansa se približava pozorištu u korišćenju elaboriranih vizuelnih i auditivnih struktura, proširenjem medijskom tehnologijom i dugotrajnim izvedbama.<sup>119</sup> S druge strane, eksperimentalno pozorište pod utiskom ubrzanih ritmova opažanja postaje »kraće«, izbegavanjem psihološkog razvijanja radnje i karaktera, svodeći svoje izvođenje na kraće od jednog sata.<sup>120</sup>

Takođe, u umetnosti performansa, umetnik ili umetnica više teže *samotransformaciji*, a manje nastoje da transformišu neku stvarnost. Umetnik ili umetnica tokom performansa, izvode radnje koje obuhvataju njegovo ili njeno sopstveno telo. Telo se istovremeno koristi kao objekt, kao projekciona ravan za različite znakove izvođenja ili kao označitelj, ali ova manipulacija nije sama po sebi cilj, već je njen cilj prvenstveno ukidanje estetske distance koja u pozorištu postoji između izvođača i publike.

U brojnim performansima »samopovređivanja«, na primer, (Marine Abramović, Dine Pane, Vita Akončija, Franka B-ija, itd.) nameće se analogija sa arhaičnim ritualima, bez obzira da li performer prikazuje samog sebe kao žrtvu ili publika biva »okrivljena« zbog svog učešća u tom činu »žrtvovanja«, ili sama dospeva u ulogu žrtve, bilo da performans prelazi u manipulaciju samim sobom do granice podnošljivog, bez obzira što više ne postoji veza sa nekadašnjom mitsko-magijskom dimenzijom. U njima se ne dovodi u pitanje lična i umetnička ideja performansa, jer on ne samo da proizvodi neponovljive žive trenutke, nego je trajno promenio razmišljanje o umetnosti. H. T. Leman tvrdi da bi u performansu trebalo naznačiti razliku »ishoda«, mogućnosti u pogledu odnosa realnog života i umetnosti, odnosno da li estetska distanca ostaje, kao i princip estetskog delovanja ili ne? U pozorištu, izvođači nastoje da, pomoću svojih tela i gestova, umetnički *transformišu* neku realnost. Bilo da glumac u naturalističkom pozorištu Stanislavskog i Grotovskog, ili u anti-iluzionističkom ili epskom pozorištu Brehta, ili u nekim oblicima postdramskog pozorišta koji su bliski performansu, može eventualno doživeti samotransformaciju, ipak će uvek želeti da ponovi »jednom izvedene« momente.

Šekner predstavlja teoriju izvođenja kao »binarnost« čiji je jedan deo »ritual transformacije« (odnosno težnja da se učesnici preobrazu, menjaju) a drugi »zabavno pozorište«, što bi prema Tarnerovoj nomenklaturi značilo kontrast između liminalnih i

<sup>119</sup> Vid. Edith Almhofer, *Performance Art*, Beč, Keln i Grac, 1986; *The Art of Performance: A Critical Anthology*, priredili Gregory Battcock i Robert Nickas, New York: Dutton, 1984; i Marvin Carlson, »The Art of the Performance,« u *Performance: A Critical Introduction*, op. cit.

<sup>120</sup> Rouzli Goldberg ukazuje na takav razvoj kod pozorišnih umetnika kao što su Džon Džezurun (John Jesurun), Jan Fabre, Elizabet Lekont (Elizabeth LeCompte), Robert Vilson, gde dolazi do novog jedinstva između opere, plesa, umetnosti performansa, pozorišta, itd. U tu grupu mogu se svrstati i italijanska trupa Falso Movimento, katalonska trupa La Fura dels Baus, i engleski DV8. Na primer, za svako od svojih dela, DV8 angažuje scenografe i kompozitore da pomažu u istraživanju odnosa između izvođačevog tela, arhitekture i muzike, dovodeći u pitanje tradicionalnu estetiku i forme koje prožimaju moderan i klasičan balet.

liminoidnih načina predstavljanja. U stvarnosti se oni prožimaju, mada kod Grotovskog preovladava prvi, a u popularnim oblicima, drugi. Prema Šekneru, pozorište se uvek pojavljuje kao mesto u kome se prepliću ritual i zabava. Autori poput njega, Brehta, Poleša i Šlingenzifa (Christof Schlingensief) nijednom nisu zaboravili da je zabava kao liminodni oblik bitan deo izvođenja, a samim tim i pozorišta, i da predstavlja određen vid slobode, jer nju duboko prožima moć *igre*, a igra nosi potencijal demokratizacije. Ona takođe omogućava gledaocu da sve što vidi shvati na konjuktivan *kao da* način. Bilo kakvo izvođenje, od rituala, preko pozorišta i umetnosti performansa, do popularnih oblika zabave, obraća se osnovnim ljudskim porivima da se podučiti i da se zabavi; da se predstave određena značenja i da se preoblikuje vreme; da se prikaže simbolično ponašanje koje aktualizuje »*tamo-i-tada*« kao »*ovde-i-sada*«; da se bude u transu ili da se bude svestan; da se radnja nameni grupi izabranih koji razumeju jezik izvođenja ili da se igra za najveće moguće gledalište, kao u velikim ambijentalnim predstavama. Jedina razlika koja postoji je razlika u intenzitetu predstave, kao i u transformaciji bića i svesti, ne samo izvođača, već i gledalaca, tokom njenog izvođenja.<sup>121</sup>

## IX Društvena drama

Prema Viktoru Tarneru, ljudska bića se uče kroz iskustvo, iako bolno, a najdublje iskustvo se stiče kroz *dramu* i to ne samo kroz društvenu ili pozorišnu dramu (ili njihove ekvivalente), već kroz kružni i promenljivi proces njihovog uzajamnog uticaja i stalne promene. Tarner sugerise da su svi žanrovi kulturnih izvođenja, od plemenskih obreda do televizijskih žanrova, potencijalno prisutni u obnovi, odnosno onome što on određuje kao finalnu fazu *opšte društvene drame*. Prva faza u društvenoj drami javlja se kada dolazi do rušenja ili kršenja jedne ili više društvenih normi u naizgled čvrsto organizovanoj zajednici. Ta faza se naziva *lom* i može se odnositi na vidove građanske neposlušnosti (neprihvatanje izbornih rezultata, neslaganje s nekim zakonom, itd.). Posle loma, nastaje druga faza ili *kriza* u kojoj ljudi zauzimaju strane, podupirući ili prekršitelja pravila ili cilj njegovog čina. Stvaraju se stranke, koalicije, tajna udruženja, izmenjuju se oštre reči, a može doći i do upotrebe nasilja. Ponekad se protivnici ujedinjuju, a saveznici razilaze. Tarner smatra da je sukob zarazan, jer se preko njega oživljava netrpeljivost i otvaraju stare rane (kao na primer tokom ratova u bivšoj Jugoslaviji). Ovo se dešava, jer nijedna društvena drama ne može nikada konačno da se završi – uslovi njenog okončanja obično su uzroci novih drama. U slučaju da je integritet zajednice već toliko ugrožen, tada država koja je odgovorna za njen opstanak i strukturalni oblik tog opstanka, nastoji da spreči *krizu*, posle koje nastaje ili potpuni *raskol*, *primirje* ili *obnova*. Zastupnici *obnove* mogu biti predsednici država i vlada, sveštenici, sudije, šamani, poglavice, itd., dakle obično predstavnici zakonitosti, poštovanja određenih pravila, merila i načela. U slučaju da njihova sredstva obnove kojima raspolažu: parlament, sudovi, vojska, policija, pa čak proročanske kletve ili magijski obredi zakažu, odgovor na krizu može da ponudi grupa koja želi da promeni ili restruktuiru društveni poredak ili reformom ili revolucijom, a ponekad i građanskim ratom. Veličina i složenost sukoba zavisi od veličine grupe, kao i od ekonomske i društvene podele rada, političkog ustrojstva, itd.<sup>122</sup>

U predindustrijskim društvima, međutim, sve faze: lom, kriza, uspostavljanje mira izmirenjem ili obostranim prihvatanjem raskola, obično idu svojim tokom, tako da

<sup>121</sup> *Ritual, Play and Performance*, prir. R. Schechner, M. Schuzman, New York: Seabury, 1976.

<sup>122</sup> Radi šireg objašnjenja vid. Victor Turner, op. cit.

obnova, bilo zakonska, bilo ritualna zavisi od opšteg, čak svenarodnog mišljenja o vrednostima i značenju. U postindustrijskim društvima, podeljenim na klase, rase, različite životne starosti i rodove, u kojima se prema Tarneru vrednuju takmičenje, individualnost i inovacija, manje je verovatno da se može postići opšti konsenzus u nacionalnim i opštedruštvenim razmerama. Ali iz istih razloga je verovatnije da će nastati, delujući uz pomoć bogate retorike i drugih sredstava uveravanja, mnoštvo modela za društveni poredak, utopijskih ili drugačijih, kao i mnoštvo religijskih, političkih i filozofskih reakcija koji će davati značenje tipičnim događajima epohe. Nažalost, tamo gde je *disenzus* važan, *konsenzus* se ponekad postiže silom. U takvim društvima, žanrovi kulturalnog izvođenja koji su uglavnom zamenili obredne i pravne procese plemenskih i feudalnih društava, razvojem u industrijalizovane, urbanizovane države, s međunarodnim državnim korporacijama, često su podvrgnute žestokom političkom napadu.

Tokom 20. veka, totalitarni sistemi bilo kog oblika bili su jedinstveni u suprotstavljanju različitosti mišljenja i životnog stila upravo jer je sporst razrešenja društvenih drama dovodila do odgađanja razrešenja kriza. »Može se utvrditi da je retribalizacija u razmjeru velikih industrijaliziranih država zaista oštra suprotnost *modernom* načinu proizvodnje, kojega različitost i odgovor na novu tehnologiju (primjerice, kompjutori, minijaturizacija, robotizacija industrije, i sl.), zahtijevaju jednaku različitost u sferi *kulture*, napose onih njezinih aspekata vezanih izravno ili posredno za fazu obnove društvenih drama što neprekidno izbijaju iz novih proizvodnih odnosa, potičući nove vrste društvenih sukoba.«<sup>123</sup> Takođe, totalitarističke ili totalitarne države ili režimi razrađuju nove sekularne rituale prelaza, kojima rukovode priznati ideolozi upućeni u ritualni proces, koje prilagođavaju svom ukusu. Na primer, Svetsko prvenstvo u fudbalu jeste oblik humanističke, postreligiozne, internacionalne, krajnje ritualizovane svečanosti koja slavi ono što je zajedničko svim ljudima: tela sposobna za igru i disciplinu – vrstu profane askeze, ali i takmičarski poriv koji je uglavnom crta Zapadnih kultura, koje takođe mogu služiti i za odmeravanje moći nacionalnih država, jer su svi učesnici predstavnici tih država. Svi navedeni autori, od Tarnera do Lemana, tvrde da *teatralizacija* prožima čitav savremeni društveni život: od individualnih pokušaja samopredstavljanja i samoobmanjivanja modnim i drugim signalima koji u odnosu na neku grupu ili na anonimnu gomilu trebaju da svedoče o nekom (najčešće pozajmljenom) modelu sopstva.<sup>124</sup> Uz ovu spoljašnju samokonstrukciju pojedinca, postoje i grupna i generacijska samooznačavanja identiteta koji se »u nedostatku iznimnih jezičkih diskursa, programa, ideologija, utopija« javljaju kao teatralno organizovane pojave.<sup>125</sup> Ako se ovom pridodaju samoinscenacije sveta biznisa, kao i teatralnost medijskog samoprikazivanja politike, dolazi se do krajnje tačke onoga što francuski sociolog Gi Debor naziva *društvom spektakla*.<sup>126</sup> Notorna je činjenica svih savremenih zapadnih, odnosno evro-američkih društava da se sva životna iskustva vezuju za robu, odnosno tržišni model. Tome najviše odgovara medijatizovano društvo koje neprestano potvrđuje i obnavlja sebe kroz neprestani niz prizora ili *slika* teatralizovane stvarnosti. Na taj način, totalitet spektakla doprinosi *teatralizaciji* svih područja života.<sup>127</sup>

<sup>123</sup> Ibid, str. 237.

<sup>124</sup> H. T. Lehmann, »Društvo spektakla i kazalište«, *Postdramsko kazalište*, op. cit., str. 340-341.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Videti Debord, Guy, *Društvo spektakla & komentari*, Bastrad Books: Arkzin, Zagreb, 1999.

<sup>127</sup> Više o ovome biće reči u poglavlju o izvođenju u medijatizovanom društvu, u kome se često dešava da dolazi do spajanja fikcije i stvarnosti.

# PROŠIRENJE POLJA TEORETIZACIJE PERFORMANSA: TEORIJE IZ I TEORIJE U IZVOĐAČKIM UMETNOSTIMA

Ana Vujanović

## I Teorijske prakse sveta performansa

Teorija u savremenom svetu umetnosti nije svaki *diskurs o umetnosti*, tj. diskurs čiji je predmet umetnost, već onaj koji se realizuje kao pro-sistemska, etablirana praksa (inter-) tekstualnih povezivanja, koja se institucionalizuje od 1970ih godina, dobijajući sve veći zamah. U tom smislu, ona se može odrediti i kao 'teorijska praksa'. To ne znači da pre 70ih godina nije postojala nikakva teorija ili da se nije izvodilo 'povezivanje tekstova', već da teorija u današnjem značenju nije bila prepoznata i institucionalizirana, odnosno da praksa povezivanja tekstova nije bila programski uspostavljena kao teorijska praksa.

U savremenom svetu umetnosti, teorijska praksa se programski konceptualizuje i pro-sistemska uspostavlja kroz gotovo istovremen – mada međusobno prilično različit i čak suprotstavljen – rad francuskog kruga *Tel Quela* u književnosti i britanske grupe Art&Language u likovnim umetnostima, od kraja 1960ih i tokom 70ih godina. Ove grupacije su – kroz časopise *Tel Quel* i *Art Language* i kurs Teorije umetnosti Art&Languagea na Coventry koledžu – izvele onaj ključni korak pomaka od nauke, filozofije i kritike umetnosti ka specifičnom post-naučnom i post-filozofskom drugostepenom diskursu u svetu umetnosti. Kasnije, takva praksa je uvedena i u druge kontekste i umetničke svetove, pa među njima i u svet izvođačkih umetnosti. Danas je teorija ona već akademizovana i dominantna drugostepena diskurzivna delatnost u globalnom svetu umetnosti. U drugim umetnostima i kontekstima, ona se uglavnom dalje razvijala u skladu sa inicijalnim koncepcijama i bez eksplicitnog koraka pro-sistemske uspostavljanja. Taj korak je – delovanjem *Tel Quela* i Art&Languagea – već bio izveden u književnosti i vizuelnim umetnostima i, na neki način, obezbedio legitimitet njihovom uspostavljanju u drugim kontekstima. Što se tiče izvođačkih umetnosti, naročito Šeknerov, zatim Blauov, a donekle i rad Elen Siksu (Hélène Cixous) i drugih feminističkih teoretičarki mogu se izdvojiti kao inicijalne teorijske prakse u svetu izvođačkih umetnosti u 1970im i 80im godinama.

Teorija u savremenom svetu izvođačkih umetnosti nije ni izdaleka tako koherentno područje kako se na prvi pogled čini. Zapravo, mogu se identifikovati veoma različiti načini i geneza zasnivanja teorija, različite teorijske osnove i okviri na/u kojima se one baziraju na svom sadržajnom planu, pa i različiti produkcionni modusi određenih teorijskih praksi. Tako se, prema načinu zasnivanja, u svetu izvođačkih umetnosti identifikuju: teorije koje su zasnovane u i na 'spoljašnjim teorijama' (iz umetnosti, kulture i društva), a koje se uvode i reinterpretiraju u ovom specifičnom kontekstu; i teorije koje se razvijaju kao imanentno umetničke, izvođačke teorije (zasnovane na raspravama tradicionalnih i/ili aktuelnih specifično-izvođačkih problema: reprezentacija, mimezis, telo, izvođenje, izvođač, mizanscen itd.), koje su suočene i

preiščitane kroz okružujuće diskurse (politika, ideologija, ekonomija, društvo, kultura itd.). Prema makrouokvirenju svog sadržajno-problemskog plana, takođe se mogu izdvojiti brojne različite teorije. Među dominantne teorije savremenog sveta izvođačkih umetnosti spadaju: poststrukturalizam; studije kulture (sa podsistemima: studije roda, studije etniciteta, feminističke, *gay*, lezbejske i *queer* studije, postkolonijalne studije itd.), studije umetnosti u doba kulture (studije performansa, studije vizuelnih reprezentacija i sl.) i, šire, kulturni materijalizam; zatim teorijska psihoanaliza; neomarksističke teorije; pa, nova fenomenologija; postsocijalističke studije; kao i teorije performativa; tehno-teorije itd. Konačno, i to je ono što je ovde centralna tema, prema specifičnim modusima produkcije diskursa, razlikuju se: teorije izvođačkih umetnosti, teorije iz izvođačkih umetnosti i teorija u izvođačkim umetnostima.

Ako se traže sličnosti među svim ovim teorijama, oko kojih se i koncipira pojam savremene teorije u svetu izvođačkih umetnosti, onda se osnovne sličnosti nalaze na nivou generalne teorijske taktike i, sa njom povezane, opšte institucionalne pozicije i funkcije. Kao karakterističnu taktiku savremenih teorijskih praksi, istakla bih praktičnu intervenciju visokoformalizovanog diskursa koja se realizuje kroz niz pojedinačnih poteza konstituisanja i transformisanja strukture sveta izvođačkih umetnosti. Kao karakterističan status savremene teorijske prakse odrediću institucionalno i sistemski ustanovljenu poziciju teorijske prakse kao vrste formalizovanog diskurzivnog rada u svetu umetnosti, ali i njeno konstitutivno prekoračivanje praga hipotetičkih realizacija u pojedinačnim intervencijama. Kao osnovnu funkciju savremene teorijske prakse izvođačkih umetnosti izdvojiću stalnu regulaciju i deregulaciju strukture sveta izvođačkih umetnosti u njegovom interdiskurzivnom i -institucionalnom okruženju.

Mapiranje tri produkcijska modusa: teorija izvođačkih umetnosti, teorija iz izvođačkih umetnosti i teorija u izvođačkim umetnostima, referira nekim postojećim mapiranjima i sistematizacijama. To se pre svega odnosi na mapiranje različitih teorijskih modusa u svetu likovnih umetnosti, koje je izveo Miško Šuvaković u *Prolegomeni za analitičku estetiku*.<sup>128</sup> Diferencijacija koju izvodim je bliska njegovim kategorijama: 1) *teorije umetnosti*, 2) *teorije umetnika* i 3) *teorije u umetnosti*.<sup>129</sup> Pored toga, mapa teorijske prakse koju ovde izvodim se može dovesti u odnos i sa sistematizacijom savremenih teatarskih teorija koju postavlja Žozet Feral (Josette Féral) u tekstu *Prema teoriji fluidnih grupacija*.<sup>130</sup> Ona uvodi tri teorijska vektora: 1) *analitički* (induktivni i deduktivni), 2) *produkcijski* i, preskriptivno, 3) *treći vektor*. Teorijski modusi koje izdvajam bi se u nekim aspektima mogli poklopiti sa vektorima koje postavlja Feral: pre svega, teorija iz izvođačkih umetnosti sa trećim teorijskim vektorom. U slučaju teorija izvođačkih umetnosti, referenca na analitičke teatarske teorije je veoma daleka, dok kod teorije u izvođačkim umetnostima gotovo da i nema direktnih veza sa konceptom produkcijske teorije. Iz tog razloga, svoje mapiranje ne razmatram u odnosu na koncepcije Žozet Feral. Umesto toga, smatram da je njenu sistematizaciju korisnije prebaciti celu u područje teorije iz izvođačkih umetnosti, s obzirom da se ta teorijska praksa gotovo poklapa sa razumevanjem savremenih teatarskih teorija uopšte kod Feral.

<sup>128</sup> Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi sad, 1995.

<sup>129</sup> Up. razrade u ibid., II Deo, i *Diskurzivne analize; Uvod u estetiku, filozofiju umetnosti, nauku o umetnosti i teoriju umetnosti*, FMU, Beograd, 2001, rukopis, poglavlje 3. Teorija umetnosti

<sup>130</sup> Josette Féral, »Towards a Theory of Fluid Groupings«, *Theaterschrift*, br. 5-6, Januar 1994, str. 58-80



Teorije izvođačkih umetnosti su dominantne, uveliko akademizovane i rasprostranjene, ali pored njih postoje i one male, neodređene, nesistematizovane teorijske prakse koje nazivam teorijama u izvođačkim umetnostima i teorijama iz izvođačkih umetnosti, i kojima ću se ovde prvenstveno baviti. Zašto se ti diskursi najčešće ne uzimaju u obzir prilikom razmatranja savremenih teorija u svetu (izvođačkih) umetnosti? Osnovni razlog je upravo u njihovim produkcijskim modusima putem kojih se uspostavljaju kao ne tako ‘disciplinovani’ diskursi kao što to je teorija izvođačkih umetnosti – koja je po tome i najbliža tradicionalnim drugostepenim diskursima umetnosti, pa tako verovatno najbrže i dostigla svoje sistemsko uspostavljanje. ‘Nedisciplina’ se odnosi na njihovo nepretendovanje na zasnivanje konzistentnog teorijskog okvira i na, često nedoslednu, upotrebu pojedinih teza iz ove ili one postojeće platforme. One konstitutivno jesu određive u teorijskim terminima, pa i terminima određenih teorija. Međutim, ta određivost uglavnom ide bez zainteresovanosti za sve njene posledice, već samo za one koje su u trenutnom i pojedinačnom centralnom interesu umetničkog rada ili prakse. U tom smislu, one dekonstruišu drugostepeni diskurs umetnosti kao ‘diskurs gospodara’, pa i zamisao teorije kao takvog diskursa. One zamenjuju gospodarski diskurs – kao instituciju sveobuhvatnog strukturiranja umetnosti, tj. zahvatanja njenog totaliteta – *slučajevima* interdiskurzivnog pojedinačnog rada u svetu umetnosti. Tako se na njih gleda pre kao na predmete-úloge teorijskog rada, nego teorijske prakse. A i kada se posmatraju kao teorije, one se posmatraju kao diskursi koji tek treba da budu precizno artikulisani terminima određenih teorijskih platformi. Međutim, pri tome se gubi iz vida da su one – takve – već artikulisane teorijske prakse, ali sa specifičnim modusom produkcije, strukturom i funkcijama u okviru mape sveta izvođačkih umetnosti.

Teorije izvođačkih umetnosti i performansa su visokoformalizovani epistemčki diskursi koji nastaju uglavnom u akademskom okviru sveta izvođačkih umetnosti. Oni se danas mogu smatrati i dominantnim drugostepenim diskursom u tom kontekstu. Svakako, u skladu sa opštim konceptom teorijske prakse, oni nisu izolovani, autonomni diskursi koji ne deluju u svetu izvođačkih umetnosti ili čije se delovanje svodi samo na naknadnu teoretizaciju – interpretaciju, objašnjenje, kontekstualizaciju – umetničkog rada. Naprotiv, ovi diskursi i izvode i osujećuju opisno-interpretativnu funkciju drugostepenog diskursa. Tačnije, teorije izvođačkih umetnosti – teoretizacijama umetničke produkcije – u makropotezima regulišu i deregulišu strukturu sveta izvođačkih umetnosti. Kao primer, mogu se uzeti feminističke teorije izvođačkih umetnosti koje su – specifičnom teoretizacijom postojeće umetničke produkcije – konstruisale određene teorijske probleme umetničke produkcije, kao što su: rodni identiteti performer/ki, seksizam, mizoginija itd. Preko njih se sada ponovo preiščitava i preoznačava postojeća produkcija u društvenom kontekstu i nameću joj se novostvoreni problemi – teorijski generisani problemi koji ranije nisu postojali. Time se otvara novo polje i/ili se direktno inicira umetnička produkcija koja uzima u obzir te probleme ili radi s njima, i kroz te procedure se kontekstualizuje u okviru okružujućih društvenih diskursa.

## II Teorije iz izvođačkih umetnosti

Pre nego što postavim i objasnim osnovne statuse-funkcije savremene teorije iz izvođačkih umetnosti, razmotriću blizak pojam ‘teorije umetnika’ i njegove relacije sa pojmom teorije iz izvođačkih umetnosti. Ovaj pojam je, sredinom 1990ih u likovnim umetnostima sistematizovao Miško Šuvaković, a prethodne smernice su dali Marselin Plejne (Marcelin Pleynet) iz kruga oko *Tel Quela*, Jozef Košut (Joseph Kosuth),



Art&Language, Viktor Burgin (Victor Burgin) i Artur Danto (Arthur Danto).<sup>131</sup> Šuvaković razmatranja teorije umetnika u *Prolegomeni za analitičku estetiku* započinje kratkim prikazom istorije pisanja vizuelnih umetnika Lorenza Aloveja (Lawrence Alloway).<sup>132</sup> Na osnovu Alovejevog teksta *Umetnik kao Pisac (Arist as Writer)*, izvodi dve temeljne teze o diskursu umetnika, koji se izjednačava sa teorijom umetnika: (1) da diskursi umetnika nastaju odvajanjem od cehovske determinisanosti, karakterističnim za modernu, i (2) da diskursi umetnika ulaze u područje »individualnog otkrića i ličnog izraza« (Alovej), što je povezano s autonomijom umetnosti u odnosu na crkvu i državu. Tako se, prema Šuvakoviću, teorije umetnika u Zapadnoj tradiciji umetnosti mogu pratiti od početka modernog doba, kroz modernizam, pa do danas. Ovo određenje se, međutim, ne može primeniti i na savremene teorije iz izvođačkih umetnosti. Jer, one su modusi teorijske prakse kontekstualno određene i karakteristične za savremeno doba teorije. Čak se pre može reći da, dok je za uspostavljanje diskursa umetnika bilo nužno da se umetnost uspostavi kao samostalna društvena oblast, za uspostavljanje teorije iz izvođačkih umetnosti je bilo nužno da se ta samostalnost ospori i zameni koncepcijom unutar društvene poluautonomije. U skladu s tim, dvostruka determinisanost teorije umetnika, na koju ukazuje Šuvaković, je karakterističnija za 'predistoriju' teorije iz izvođačkih umetnosti nego za nju samu. Ta determinacija se odnosi na proces prema kojem »[d]a bi se teorija umetnika konstituisala bilo je nužno da se umetnost i umetnik konstituišu kao autonomne institucije u društvenoj podeli rada i raspodeli moći, ali da bi teorija umetnika bila moguća kao diskurs morala je da se 'osloni' na druge diskurse i diskurzivne discipline, preuzimajući i transformišući njihove procedure, sheme i koncepte«. <sup>133</sup> Za savremene teorije iz izvođačkih umetnosti drugi deo procesa je konstitutivna programska orijentacija, dok se prva determinacija može shvatiti kao pretpostavka postulirana u svetu izvođačkih umetnosti koja je teoriju iz izvođačkih umetnosti omogućila. Ona je njena *nulta tačka*.

Razmatrajući različite teorije umetnika, Šuvaković insistira na važnom zahtevu za samorefleksijom u savremenoj teoriji umetnika, a za razliku od teorije umetnika u prethodnim periodima. U tome se oslanja i na stavove Čarlsa Harisona (Charles Harrison), Terija Etkinsona (Terry Atkinson), Novice Petkovića, Filiberta Mene (Filiberto Menna) i dr. Ovaj zahtev je, prema njemu, naročito eksplicitan u teorijskom radu umetnika u drugoj polovini 20. veka, a posebno je vezan za okvire konceptualne umetnosti.<sup>134</sup> U razmatranju bazičnih propozicija savremene teorije iz izvođačkih umetnosti, taj zahtev se mora uvažiti. Čak, u njoj je za zahtev za samorefleksijom jedna od ključnih propozicija, već uključena i u njeno programsko određenje. U tom smislu, na pojam savremenih teorija iz izvođačkih umetnosti se uglavnom odnosi onaj deo Šuvakovićevih određenja teorije umetnika koji se tiče propozicija karakterističnih za teorije umetnika od 70ih godina, a naročito počev od rada Art&Languagea: Harisona, Ortona, Etkinsona i dr. Ostala određenja su uglavnom važna da bi se shvatila šira približna predistorija teorije iz (izvođačkih) umetnosti.<sup>135</sup>

<sup>131</sup> Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, op. cit., str. 169-223

<sup>132</sup> Vid. *ibid.*, str. 174-194

<sup>133</sup> *Ibid.*, str. 176

<sup>134</sup> Vid. *ibid.*, str. 175-180

<sup>135</sup> Karakteristično razmatranje teorije u savremenom svetu umetnosti – koje se može dovesti u vezu s koncepcijom teorije iz izvođačkih umetnosti – a kojom se označava kraj umetnosti i početak postistorijske umetnosti, vid. u Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, naročito esej »The End of Art«, str. 81-115

Mada teorija iz izvođačkih umetnosti nije nužno i 'teorija umetnika', uglavnom je stvaraju delatnici sveta izvođačkih umetnosti, a najčešće autori direktno uključeni u umetničku produkciju. Opšta funkcija teorije iz izvođačkih umetnosti nije – kao kod teorije izvođačkih umetnosti – visokoformalizovana drugostepena artikulacija, rasprava, proizvodnja atmosfere i okvira i posredna makrointervencija u svet izvođačkih umetnosti i umetničku praksu; već: funkcionalna i partikularna diskurzivna proizvodnja, artikulacija, ponuda, a zatim i praktično-umetnička upotreba, posebnih ili novih koncepata, metoda, procedura i tehnika u procesu umetničkog rada. Dve njene osnovne status-funkcije su: bliska povezanost sa umetničkom produkcijom i direktan angažman u njenim problematikama, kao i njena naturalizacija okružujućim diskursima umetnosti, kulture i društva.

Teorija iz izvođačkih umetnosti se, prema osnovnim propozicijama, uključuje u opšte određenje savremene teorijske prakse. Prema tom određenju, to je sazajno-društvena oblast i praksa horizontalnog povezivanja teksta sa okružujućim tekstovima kulture i društva, koja se zasniva na eksplikaciji svojih sazajnih interesa, svog porekla i svoje namene/namere, odnosno svojih društvenih statusa i funkcija. Centralni tekst sa kojim radi je umetnička praksa – umetničko delo, proces, (auto)poetički koncept ili opus. Teorija iz izvođačkih umetnosti je blisko vezana za umetničku produkciju; ona je njom uzrokovana i određena i direktno na nju usmerena. Ta veza se konkretno ostvaruje time što se teorija iz izvođačkih umetnosti izvodi kao artikulacija specifičnih tradicionalnih ili aktuelnih problema i interesa umetničke prakse za koja se nude diskurzivna 'rešenja'.

Tipični primeri su diskursi koje razvijaju: Ričard Šekner, Herbert Blau, Džozef Rouč, Elen Siksu, Filip Zarili, Piter Bruk, Euđenio Barba, Lori Anderson, Marten Špangberg (Mårten Spångberg), Majkl Najman (Michael Nyman), Tomas Ričards (Thomas Richards), Sendi Stoun (Sandy Stone), Orlan, Helen Verlej Džejmison (Helen Varley Jamieson), Desktop theater, Hamnet Players i Avatar Body Collision, a iz bliskih konteksta – NSK, Bojana Kunst, Emil Hrvatin, ili Goran Sergej Pristaš i BadCo.<sup>136</sup>

Savremena teorija iz izvođačkih umetnosti se može odrediti i prema nekim prethodnim diskursima, praksama, problemima i koncepcijama iz sveta izvođačkih umetnosti. Ovdje se radi, pre svega, o *poetici* kao specifičnom drugostepenom diskursu, kao i o promenama u svetu izvođačkih umetnosti koje se mogu pratiti preko koncepcija *umetnosti kao istraživanja, umetnosti kao teorijske prakse i umetnosti u doba kulture*. Ne može se reći da su se poetika i nove koncepcije umetnosti razvijale sve do tačke prirodnog spoja i zajedničkog prelaska u 'višu fazu' svog razvoja. Ali, može se reći da te koncepcije drugostepenog diskursa i umetničke prakse čine jedan kontekst – *atmosferu*, u Dantoovom značenju – u svetu izvođačkih umetnosti u kojem je došlo do njihovog presecanja.<sup>137</sup> Na mestu tog preseka se uspostavlja savremena teorija iz izvođačkih umetnosti kao nova i posebna teorijska praksa sveta izvođačkih umetnosti. Pojmovi umetnosti kao istraživanja, umetnosti kao teorijske prakse i umetnosti u doba kulture čine tri karakteristična transformaciona poteza sveta izvođačkih umetnosti u

---

<sup>136</sup> U oblasti drugih umetnosti, spisku treba dodati teorijske prakse Art&Languagea i *Tel Quela*, zatim Viktora Burgina, Keti Aker, Jozefa Košuta, Čarlsa Dženksa (Charles Jencks), Adrijan Pajper (Adrian Piper), Žan-Lik Godara, a u bližim kontekstima i Raše Todosijevića, NSK (Irwin) i Marine Gržinić.

<sup>137</sup> O tome vid. Arthur Danto, »Artworld«, u *Philosophy Looks at the Arts; Contemporary Readings in Aesthetics*, Joseph Margolis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 155-167

1960im, 70im, 80im i 90im godinama, koja iz umetnosti otvaraju mesto za teoriju iz izvođačkih umetnosti. To ne znači da su se ove i slične prakse tek tada pojavile, već da su one (od) tada institucionalizovane kao izvođačke prakse, a time menjaju značenje i kao specifična izvođačka dela i kao prakse za tu instituciju. Leman u kontekstu slične problematike primećuje: »No uz svu sličnost izražajnih formi, valja imati na umu da jednaka sredstva u različitim kontekstima mogu radikalno promijeniti svoje značenje. Formalni jezici koje je razvila povijesna avangarda u postdramskom kazalištu postaju arsenalom izražajnih gesti koji služi davanju odgovora kazališta na promijenjenu društvenu komunikaciju u uvjetima sveprisutnosti informacijske tehnologije.«<sup>138</sup> U tom smislu, ja ih ne posmatram fenomenalistički kao otkrića sveta izvođačkih umetnosti, već problemski kao konceptualne poteze diskurzivne institucionalne transformacije sveta izvođačkih umetnosti. Ti potezi korespondiraju promeni koju je u svetu vizuelnih umetnosti opisao Danto u predgovoru knjige *Filozofsko razvlašćivanje umetnosti*.<sup>139</sup>

Savremena teorija iz izvođačkih umetnosti do sada se ipak, nije pojmovno konceptualizovala na način na koji je to izvela teorija izvođačkih umetnosti. Njene samorefleksije su uglavnom partikularne, pa tako najčešće ne prelaze na meta ravan i ne razmatraju teoriju iz izvođačkih umetnosti kao teoriju iz izvođačkih umetnosti. Takođe, teorija iz izvođačkih umetnosti se pojavljuje i realizuje kao sasvim nekoherentan skup teorijskih diskursa, koji su po svojim statusima-funkcijama više-manje slični, ali sadržajno i taktički često veoma različiti, pa čak i suprotstavljeni. Ipak, teorija iz izvođačkih umetnosti se tokom proteklih decenija institucionalno uspostavlja kao posebna, specifična i veoma rasprostranjena teorijska praksa. To je naročito uočljivo tokom 1990ih godina i početkom 21. veka, kad teorije postaju nezaobilazna praksa u svetu umetnosti. Jedan od najopsežnijih i najsistematičnijih pokušaja konceptualizacije savremene teorije iz izvođačkih umetnosti izveden je u zborniku *Predavanje studija performansa*.<sup>140</sup> Prikupljajući različite pristupe i metode studija performansa kao akademske oblasti, ali i kao centralnog diskursa savremenih teorija iz izvođačkih umetnosti, zbornik indeksira disperzivnost i rasplintutost ovog teorijskog polja. To važi kako za razumevanje njegovog institucionalnog, akademskog statusa – u odnosima sa studijama teatra, drugim akademskim disciplinama, kao i u sistemu savremenog umetničko-teorijskog obrazovanja i istraživanja – , tako i za primenjene mikrostrategije i taktike i njihove centrirane interese. Objavljeni tekstovi pokazuju širok i nejasno oivičen raspon studija performansa, kao i njegovu aktuelnu unutrašnju dinamiku koja uključuje različite, ponekad i nepomirljive, taktike i interese. Zahvaljujući već i koncepciji zbornika da sve te raznovrsne diskurse uključi u oblast studija performansa, a pre svega uvodnom tekstu Ričarda Šeknera, jedan savremeni makro, ali eklektički, teorijski diskurs iz izvođačkih umetnosti je jasno identifikovan kao posebna teorijska praksa tog konteksta.

### III Teorija u izvođačkim umetnostima

Iako se ne može reći ni da je ova teorijska praksa jedna od centralnih, niti da je jedna od široko rasprostranjenih u savremenom svetu izvođačkih umetnosti, *teorija u izvođačkim umetnostima* jeste karakteristična za njega. Stoga, njena artikulacija i izdvajanje su nužni kako bi se markirale, izložile i demonstrirale sve bitne specifičnosti

<sup>138</sup> H. T. Lehmann, op. cit., Prolog, *Cenzura medijskog*

<sup>139</sup> Vid. Predgovor u Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit.

<sup>140</sup> *Teaching Performance Studies*, op. cit.

i različitosti savremenih teorijskih praksi koje konstituišu aktuelni svet izvođačkih umetnosti. Imajući u vidu oba ova aspekta, može se reći da je savremena teorija u izvođačkim umetnostima, na izvestan način, markantan eksces aktuelnog sveta izvođačkih umetnosti, koji je ugrađen u njegovu strukturu.

Teorija u izvođačkim umetnostima je specifična teorijska praksa relativno direktnog upliva teorijskih diskursa u umetnički rad. Dakle, kada se govori o teoriji u izvođačkim umetnostima, govori se o načinima na koji se umetnički rad zasniva i u sebe uključuje teorijske propozicije. Kao i u slučaju teorije iz izvođačkih umetnosti, to uključivanje nije obavezano nužnim i preciznim pozicioniranjem i ograničavanjem umetničkog rada u i na jednu određenu teorijsku platformu. Ali, to suočenje u teoriji u izvođačkim umetnostima nije ni nehotično, ni naknadno. Naprotiv, jedna vrsta posebno orjentisanih i koncipiranih umetničkih radova ga intencionalno izvodi prevođenjem teorijskog diskursa na umetnički diskurs i uključivanjem, tako posredovanih, teorijskih koncepata, teza i procedura u specifičnu umetničku izvođačku praksu.

Teorija u izvođačkim umetnostima se može smatrati jednom od karakterišućih teorijskih praksi savremenog sveta izvođačkih umetnosti jer su za njega konstitutivni specifični (novi) načini strukturacije i teorije i umetničke produkcije: performativni, praktično-interventni karakter teorija koje u deluju u svetu izvođačkih umetnosti, i diskurzivni, intertekstualni karakter njegove aktuelne umetničke prakse. Budući da teorija u izvođačkim umetnostima eksplicitno i demonstrativno *izvodi i suočava* istovremeno oba ova konstitutivna aspekta savremenog sveta izvođačkih umetnosti, ona za taj svet jeste karakterišuća praksa. Teorija u izvođačkim umetnostima nastavlja i razvija dalje, za savremenu teoriju bitne, performativne, interventne i konstruktivne materijalne aspekte teorijskog diskursa. Ali, ona te aspekte teorije u svojim realizacijama i *radikalizuje*, a ponekad *izvodi i do krajnje moguće instance*. Kada govorim o radikalizaciji performativnog aspekta savremene teorije u praksi teorije u izvođačkim umetnostima, ukazujem na to da se *teorijski diskurs ovde intencionalno pojavljuje kao relativno direktni konstituent umetničkog diskursa, rada i/ili dela*. Dakle, ovde se ne radi o perlokucijskim učincima teorija, koje potencijalno otvaraju diskurzivnu mrežu ili okvir i atmosferu za pojavu određene umetničke prakse, pa time posredno potencijalno postaju i njeni konstitutivni elementi. Radi se o artikulisanom samodređenju ove teorijske prakse da ilokucijske teorijske činove uključi kao problematične elemente u samu umetničku praksu shvaćenu kao prvostepeni diskurs umetnosti. Primeri ove procedure mogu se naći više ili manje eksplicitno u mnogim savremenim radovima u oblasti ženskog, feminističkog, lezbejskog, gay i queer performansa i plesa (kod Orlan, Lori Anderson, Katarzine Kozire (Katarzyna Kozyra), Ketii Aker (Kathy Acker), Sendi Stoun, Eni Sprinkl (Annie Sprinkle), Vlaste Delimar, Rona Etija (Ron Athey), Franka B, Ursule Martinez i dr). Radovi Orlan, Aker, Kozire i Stoun su naročito eksplicitni u tome.<sup>141</sup> Ovi umetnički radovi relativno-neposredno (a često i programski određeno) uključuju neke teorijske ili pro-teorijske propozicije, koncepte i teze iz okvira studija kulture, teorija roda, feminističkih, lezbejskih, gay i queer teorija, teorijske psihoanalize, ali i različitih teorijskih graničnih područja i međupodručja – kao elemente umetničke prakse. I to uključuju ih kao *elemente kojima se problematizuju ustaljene, paradigmatičke umetničke procedure*.

<sup>141</sup> Primera ima i više i iz različitih oblasti savremenih izvođačkih umetnosti nego što ih navodim. Dalji primeri, u bliskim kontekstima su radovi Gorana Sergeja Pristaša i BadCo., Emila Hrvatina, Bojane Cvejić, Dragana Živadinova, Montažstroja odnosno Performingunit, Raše Todosijevića, Milice Tomić itd.

U nekim slučajevima – kao što je umetnost kao teorijska praksa – teorija u izvođačkim umetnostima taj performativni aspekt teorije izvodi i do krajnje moguće instance, pa se *sama umetnička scena pojavljuje kao poprište teorijskog rada*. Primeri za to su u svetu izvođačkih umetnosti ređi, i u odnosu na prethodnu proceduru, ali i u odnosu na analognu proceduru u svetu vizuelnih umetnosti (gde naročito od konceptualne umetnosti takav rad postaje uobičajen) i u svetu književnosti (gde se on može smatrati jednom od paradigmi). Ipak, i u aktuelnom svetu izvođačkih umetnosti se realizuju takvi potezi teorijske prakse, pa je ova procedura nezaobilazna i konstitutivna za dramske komade Siksu, Aker i Alena Badijua (Alan Badiou).<sup>142</sup> Donekle je prisutna i u teatarskim režijama Ariane Mnuškine (Arianna Mnouschkina) u *Le théâtre du soleil* – kada radi sa dramama Elen Siksu – i režijama Ričarda Foremana – kada radi sa dramama ili dramatisovanim prozom Ketii Aker.<sup>143</sup> Takođe, ovakva teorijska praksa je konstitutivna i za mnoge radove iz oblasti internet teatar i *sajberformansa*, u kojima se na ekransku scenu ili scenu koja konfrontira živo izvođenje sa ekranskom slikom izvode brojne savremene teorijske teze i problemi, od označiteljskih praksi kulture do problema medijskih posredovanja i reprezentacija telâ i društvenih identiteta. Recimo, jedna od prvih internet predstava Desktop theatera (*The Society of the Spectacle*) se direktno zasniva na radu sa deborovskom problematikom društva spektakla, kao tekstom teorije prevedenim na umetnički diskurs internet teatra.<sup>144</sup> Kao jedan od eksplicitnih primera, realizuje se i performerski rad Orlan.<sup>145</sup> U njenim se performansima tekstovi teorijske psihoanalize koji se bave identitetskim problematikama koriste dvostruko: i kao doslovan verbalni tekstualni materijal performansa (autorka tokom performansa čita tekstove) i kao procedura performansa preuzeta iz teorije i prevedena u umetnički diskurs (sprovodi se hiruškim zahvatima na licu autorke, koji iz performansa u performans transformišu njeno lice prema standardima ženske lepote zapadne istorije umetnosti). U očiglednom vidu, potez izvođenja performativnosti teorije u umetnosti u umetničkom radu do krajnje moguće instance je prisutan u savremenom konceptualnom plesu, koji se gotovo u celini može smatrati poprištem javnog i živog teorijskog rada umetničkim diskursom plesa.<sup>146</sup> U tom okviru se naročito ističe teorijski precizno artikulisan plesni rad Žeroma Bela.

<sup>142</sup> Vid. <http://sun3.lib.uci.edu/~scctr/Wellek/cixous/index.html>; Hélène Cixous, »Hors Cadre Interview«, u *Mimesis, Masochism, & Mime*, op. cit., str. 29-39; Julia Dobson, *Helene Cixous and the Theatre – The Scene of Writing*, Peter Lang, Oxford, 2002; Hélène Cixous, *The Hélène Cixous Reader*, prir. Susan Sellers Routledge, London-New York, 2000; Sanja Milutinović Bojanić i Hélène Cixous, »Dora je među nama...« (razgovor), *TkH*, br. 5, 2003; Kathy Acker, *Bodies of Work – Essays*, Serpent's Tail, London, 1997.

<sup>143</sup> Vid. [www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr); i *The Theatre of Images (Foreman, Wilson, Breuer)*, prir. Bonnie Marranca, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996; [www.ontological.com](http://www.ontological.com); Nick Kaye, »Richard Foreman« – intervju (1990), u *Art into Theatre; performance interviews and documents*, ur. Nick Kaye, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996, str. 103-115

<sup>144</sup> Vid. [www.desktoptheater.org](http://www.desktoptheater.org)

<sup>145</sup> Vid. [www.orlan.net](http://www.orlan.net); i Kate Ince, *Orlan – Millennial Female*, Berg, Oxford, 2000.

<sup>146</sup> Bojana Cvejić sugeriše prisustvo teoretizacije u ovim radovima koji »obećavaju obrt od prakse ka teoriji plesa, odnosno, inscenaciju teorije u plesu, spektakularnu ili eksperimentalnu, ali koja se u institucionalnom okviru, prema publici, intelektualnoj ili neupućenoj, materijalizuje kao performativni promašaj«, a dalje primećuje da »nije nužno poznavati prekrizene 'izvori' ili reference Rolanda Barthesa i Gillesa Deleuzea, na primer, da bi se spoznao materijalni efekat ovih radova u zapadnoevropskoj kulturi – ispražnjenje fikcionalne kategorije 'umetničkosti' plesa radi plesa [...] Prazno, kao što se ples otvara kao otvoreni koncept, prazno koje, ipak, iritira, jer ne nudi višak za pogled subjekta da se pronade gubeći se u onom što mu izmiče. Prazno, koje tek onda može i da ponudi mogućnosti, ako mogućnosti odlaze preko znanja o tome 'šta je ples'«, Bojana Cvejić, »Arhivi savremenog plesa«, *TkH*, br. 4, 2002, str. 92



Recimo, sâm Bel ističe da u jednom od svojih plesova (*Le Dernier Spectacle*) kao problemsko polazište uzima Bartove tekstove *Nulti stepen pisma* i, naročito, *Smrt autora*.<sup>147</sup> Da ta upotreba jeste problematična teorijska praksa upravo za plesnu umetničku paradigmu govori to da su koncepti i teze ovih tekstova u *Poslednjoj predstavi* suočavani i ispitivani živim izvođačkim telom, govorom i pokretom čiji je jedan od efekata i namera da se autorskom/koreografskom potezu oduzme robno-razmenjivačka funkcija u savremenom društvu. U tom smislu, *Poslednja predstava* je *Smrt Autora* na način plesa i u svetu plesa.

U ovim procedurama se uočava kako se potezom teorije u izvođačkim umetnostima sâm teorijski diskurs približava umetničkoj praksi, prevodi i uvodi u nju i time relativno- direktno postaje njen konstitutivni element. To ne bi bilo moguće da teorijski diskurs već sâm takođe nije praksa. Svakako, za to je nužno i da se shvati da je umetnička praksa – pa makar programski bila i a-teorijska i ‘drugo od diskursa’ – ustvari prvostepeni diskurs umetnosti. Zbog navedenih procedura izvođenja materijalnog performativnog aspekta teorije je naročito važno izdvojiti teoriju u izvođačkim umetnostima na mapi savremenih teorijskih praksi sveta izvođačkih umetnosti. Primeri takve teorijske prakse – naročito u čistom i do krajnjih instanci dovedenom vidu – u aktuelnom svetu izvođačkih umetnosti nisu previše česti. Čak su i dalje ređi od programski a-teorijskih umetničkih praksi i programski neinterventnih drugostepenih diskursa sveta izvođačkih umetnosti. Ali, teoriju u izvođačkim umetnostima je bitno identifikovati i difrencirati od ostalih teorijskih praksi sveta izvođačkih umetnosti jer ona konfliktno – čak ekscenčno – demonstrira ono što, više ili manje eksplicitno, karakteriše i ostale aktuelne teorijske prakse u svetu izvođačkih umetnosti. To je materijalni performativni – a ne (samo) apstraktni naknadno-interpretativni – karakter teorije.

Pritom, govoreći o teoriji u izvođačkim umetnostima kao specifičnom teorijskom diskursu, u problematiku umetničko-teorijskih intervencija kao interdiskurzivnih intervencija, nužno se uvode i neki novi problemi koji se više ne mogu zaobići ni u teorijskom ni u umetničkom radu. To su, pre svega, *problem intertekstualnosti* i *problem prevođenja*. Takođe, tu su opet i umetničke koncepcije koje sa svoje strane dovode do toga da se savremene intervencije teorije u umetnost i obratno sada shvataju kao *interdiskurzivne intervencije*: umetnost kao istraživanje, umetnost kao teorijska praksa i umetnost u doba kulture, tj. kao praksa kulture.

Teorija u izvođačkim umetnostima je specifična aktuelna teorijska praksa relativno direktnog upliva okružujućih teorijskih diskursa u umetnički izvođački rad. To znači da je diskurs teorije u nekim slučajevima savremene umetničke izvođačke prakse – na neki način – ugrađen u strukturu samog umetničkog diskursa, rada ili dela. Tako se, kada se razmatra aktuelna teorija u izvođačkim umetnostima, zapravo razmatra način na koji se jedan umetnički rad artikulisan zasniva i u sebe uključuje određene teorijske koncepte, teze, metode i procedure. To zasnivanje i uključivanje ovde ne podrazumevaju nužno i precizno i dosledno ograničavanje umetničkog rada na jednu postojeću teorijsku platformu. Iz tog razloga se u teoriji u izvođačkim umetnostima ne radi o tome da je umetnički izvođački rad demonstracija određene teorije, već se radi o tome da se neki umetnički radovi u aktuelnom svetu izvođačkih umetnosti konstituišu i strukturiraju u artikulisanom suočenju sa okružujućim teorijskim diskursima.

---

<sup>147</sup> Roland Barthes, »Smrt autora«, u *Savremene književne teorije*, prir. Miroslav Beker, Liber, Zagreb, 1986, str. 176-181; i Rolan Bart, »Nulti stepen pisma«, u *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 5-55



Ako se uzmu u obzir raspravljene savremene koncepcije izvođačkih umetnosti, moglo bi se reći da je to suočenje danas i nužno, bilo da je nehوتيčno, bilo da je intencionalno. Isti zaključak važi i ako se, s druge strane, uzme u obzir performativni karakter teorija koje deluju u aktuelnom svetu izvođačkih umetnosti, a koje i ne izvode ništa drugo do povezivanja umetničkog dela kao teksta sa okružujućim tekstovima kulture i društva. Međutim, za prakse teorije u izvođačkim umetnosti bitno je istaći da ta tekstualna povezivanja, suočavanja i ukrštanja nisu ni nehوتيčna (kao pretpostavljena nužnost svakog savremenog umetničkog rada) ni naknadna (pridodata potezom teoretizacije dela drugostepenim diskursima). Naprotiv, određeni broj savremenih umetničkih radova ta tekstualna povezivanja, suočavanja i ukrštanja postavlja kao svoju eksplicitnu konstitutivnu, često i programski artikulisanu, proceduru koja se izvodi umetničkim diskursom. Ipak, time što uvodim ovu koncepciju teorijske prakse ne znači da celu savremenu umetničku izvođačku praksu posmatram kao teorijsku praksu, ali znači da se u posebnim pojedinačnim, problemski orjentisanim, slučajevima savremene umetničke izvođačke prakse realizuje i ovakva teorijska praksa.

S obzirom da je neodvojiva od umetničkog rada (zapravo, njen je deo), praksu teorije u izvođačkim umetnostima najčešće i izvode sami umetnici. Među one koji su u tome najeksplicitniji spadaju: Orlan, Anderson, Kejt Pendri (Kate Pendry), Žan-Lik Godar, Derek Džarman (Derek Jerman), Baz Lurman (Baz Lurhmann), Žerom Bel, Ksavier Lerua (Xavier Le Roy), Jan Ritsema, Džonatan Barous (Jonathan Burrows), Majkl Najman, Kozira, Džejmison, Karla Ptaček (Carla Ptacek), Igor Štromajer, Desktop theater, Avatar Body Collision, Hamnet players, Creative Catalysts, The Plaintext Players, Emil Hrvatin, BadCo, Montažstroj i Performingunit, Raša Todosijević, Milica Tomić, TkH i dr. U graničnim slučajevima, teoriju u izvođačkim umetnostima sprovode i teoretičari čiji je interes da izvode, isprobavaju, iskušavaju, ispituju i problematizuju teoriju izvedenu na javnu scenu umetnosti. To su: Siksu, Aker, Badiju, Blau, Teri Iglton (Terry Eagleton), Lora Malvi (Laura Mulvey), Sendi Štoun, Džejmison, Brenda Danet, Špangberg, Marina Gržinić, Bojana Kunst, Šuvaković i dr. Kao osnovna i prvenstvena funkcija aktuelne prakse teorije u izvođačkim umetnostima može se navesti *stvaranje i ponuda problemskih umetničkih radova*.<sup>148</sup> 'Problemski umetnički radovi' ovde ne znače provokativna, šokantna, neobična, iznenađujuća, eksperimentalna i sl. umetnička dela, već znače da se ovom praksom problematizuju utvrđene paradigme i procedure umetnosti, koje se kod 'neproblemskih umetničkih radova' 'intuitivno' i prećutno preuzimaju i dalje reprodukuju. Znači, umetničke paradigme i procedure se u ovim slučajevima problemskih radova prepoznaju, artikulišu i uvode u diskurs koji procesom tekstualnog umrežavanja suočava različite govore umetnosti, kulture i društva, da bi se preiščitane prevele na diskurs umetnosti i njime izvele. U tom smislu ova praksa i jeste teorijska praksa. Ali, ona je specifična po tome što se konstituiše, pojavljuje i nudi tek ugrađena u diskurs umetnosti – koji svojim specifičnostima transformiše prvobitno pokrenute elemente okružujućih teorija – i time na institucionalnoj poziciji prvostepenog diskursa sveta izvođačkih umetnosti.

<sup>148</sup> To važi i kada tu praksu izvode teoretičari, s tim da se taj efekat onda pojavljuje kao posledica teorije u izvođačkim umetnostima dok je primarni interes problematizacija teorije. O teoretičarkama (Džudit Butler, Iv Kosovski Sedžvik, Gajatri Čakravorti Spivak...) koje sprovode te prakse u akademskoj instituciji vid. Martin Jay, »The Academic Woman as Performance Artist«, u *Cultural Semantics; Keywords of Our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998, str. 138-144.

# PERFORMATIV I PERFORMATIVNOST: O DOGAĐAJNOSTI, UČINKOVITOSTI I NEMOĆI IZVEDBE KAO ČINA

Ana Vujanović

## I Polazne osnove teorije performativa

Teoriju performativa prvi je izložio Džon Lengšo Ostin na Harvardu 1955. godine, a njegova su predavanja kasnije objavljena u knjizi *How to Do Things with Words* (1962).<sup>149</sup> Ostin je ovom teorijom u filozofska razmatranja uveo, kao nov oblik filozofskih iskaza, performativne iskaze (eng. *performatives*); kao i razliku između njih i konstativa (eng. *statements*). Oko polovine Ostinovog kursa/knjige, a nakon niza pokušaja da se performativ jezički i gramatički odredi, ta se podela između razmatranje lokucijskih, ilokucijskih i perlokucijskih činova jezičkih iskaza.

*Konstativi* su iskazi kojima se nešto predstavlja, koji utvrđuju činjenice i stanja, obavestavaju o njima i sl (npr. »Danas pada kiša.«). Kako značenje uspostavljaju odnošenjem prema činjenicama stvarnosti (npr. današnjem vremenu), oni podležu kriterijumu istinitosti i dele se na istinite/lažne (eng. *true/false*). Po Ostinu, ovi iskazi su dugo bili osnov filozofije – a, rekla bih, naročito nauke – dok su svi koji ne odgovaraju tom modelu (npr. »Izvinite što sam vas zgazila.«, »Kladim se da je ispod 20 stepeni.«, »Dodaj mi stolicu.« itd.) smatrani devijantnim pseudo-iskazima i odbacivani kao nevažni izuzeci.

Ostin, međutim, primećuje da se govor ostvaruje velikim brojem iskaza koji ne odgovaraju modelu konstativa, i predlaže da se oni uzmu u razmatranje kao posebni tipovi iskaza. Tako dolazi do koncepta nekonstativnih iskaza klase *performativa*. Performativi su iskazi koji ne opisuju, niti utvrđuju, već deluju, vrše radnju koju imenuju (npr. »Imenujem ovaj brod imenom 'Galeb'.«). Kriterijum istinitosti tu ne funkcioniše, jer performativi ne referiraju na stvarnost već izvode čin u stvarnosti (npr. imenovanje broda). Zato, oni podležu kriterijumu učinka i prema njemu se dele na uspešne/neuspešne (eng. *happy/unhappy*). (Npr. uspešan performativ je onaj kojim je dotični brod imenovan imenom Galeb, a neuspešan onaj koji nije uspeo u tom imenovanju.) Iako je prema tim osnovnim distinkcijama izgledalo da će se teorija performativa uspešno uspostaviti na jezičkim razlikovanjima (npr. za performative su karakteristični određeni glagoli (obećavati, kladiti se, imenovati, proglašavati itd.) u prvom licu indikativa prezenta), Ostinove detaljne analize su osujetile tu zamisao. On, naime, uočava da su i iskazi koji imaju gramatičku strukturu konstativa implicitni performativi iz kojih je izostavljen performativni glagol. (Npr. »Danas pada kiša.«, kao tipičan konstativ može implicirati sledeće performative: »Kladim se da danas pada kiša.«, »Tvrđim da danas pada kiša.«, »Žalim se da danas pada kiša.« itd.). Ostin tom

<sup>149</sup> Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.

primedbom izvodi inverziju hijerarhije po kojoj su konstativi norma jezika, utvrđujući da su svi iskazi performativni, pa su i konstativi tako samo njihov poseban slučaj. Na tom mestu se sa diferencijacije iskaza stiže do razmatranja performativnosti svih iskaza – koja nameće opšti problem značenja. Pošto je zaključio da značenje ne sledi iz gramatičke strukture iskaza, Ostin značenje vezuje za kontekst, smatrajući konvencije i procedure kojima se iskaz izvodi u specifikovanom kontekstu ključnim faktorom značenja.

Ostin dalje razvija opštiju teoriju govornih činova, u okviru koje je podela iskaza na performative i konstative uključena u problematiku različitih činova koje iskazi izvode. *Lokucijski čin* je čin iskazivanja, *ilokucijski* kad se u iskazivanju vrši radnja, a *perlokucijskim* se nešto (posledice) postiže iskazivanjem. Pošto svaki iskazani iskaz jeste lokucijski čin, važno je ukazati na razliku između ilokucije i perlokucije. Npr. iskaz »Prolašavam kraj suđenja.« u određenim okolnostima iskazivanja ima ilokucijsku moć da završi suđenje; dok je kod iskaza »Zamolite je da završi suđenje.« završetak suđenja perlokucijski učinak, posledica iskaza, a ne radnja koju sam iskaz izvodi. Prema Ostinu, odrediti značenje iskaza znači odrediti konvencije koje omogućavaju različite ilokucijske činove, jer da bi se uspešno izvela govorna radnja nije dovoljno izgovoriti performativni iskaz (npr. »Prolašavam kraj suđenja.«), već je nužno da veliki broj činilaca i pravila konteksta iskazivanja 'teče ispravno'. (Npr. u pomenutom slučaju da se iskaz iskazuje u sudnici, tokom sudskog procesa, da se slede konvencije tog konteksta, da ga izgovara sudija a ne npr. optuženi itd.) Pošto je ilokucija direktno određena tim mehanizmom – koji nekad ide kako treba a nekad ne – greška-promašaj su unutrašnja svojstva performativa: po Ostinu, iskaz nije performativ ako se ne može i neuspešno izvesti.

Ipak, na toj tački kontekst se pokazuje kao prilično nestabilno tle za razmatranje performativnosti, jer analizi nužno izmiče totalitet konteksta: stalno se mogu previdati i pronalaziti nove pojedinosti. Ostin se zbog toga zadržava na problemu intencije. Kod Ostina je intencija dvostruko određujuća. Ona je uključena u konvencionalnu proceduru izvođenja i time je deo značenja iskaza. Značenje se tako približava neizvesnom polju psihologije – onome šta je govornik/ca mislio/la, osećao/la, hteo/la kad je iskazivao/la. Pritom, ona određuje i samu teoriju performativa, zadržavajući je u domenu 'ozbiljne upotrebe iskaza u svakodnevnom govoru'. Ipak, u teoriji performativa je značaj intencije uveliko doveden u pitanje. Primer za problematizaciju njene važnosti je: ako na venčanju mladoženja izgovori »Uzimam X za ženu.« i time obavi jedan deo performativa venčanja, ne može ga naknadno osporiti i poništiti time što će reći da se šalio dok je to iskazivao. Dakle, za uspešnost izvođenja ovog performativa intencija govornika nije važna, već je presudan kontekst čiji je konvencionalni mehanizam ispravno sproveden.

Teorija performativa i govornih činova je nastala u okviru posleratne britanske filozofije jezika, tj. filozofije običnog govora (eng. *ordinary language*) započete Vitgenštajnovim (Ludwig Wittgenstein) *Filozofskim istraživanjima*. U 1950im godinama je razvija prvenstveno Džon Ostin, ali i Peter Strawson, a zatim ju je Džon Serl (John Searle) sistematizovao u studiji *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969).<sup>150</sup> Nakon toga, kreće njen razvoj u drugim oblastima: lingvistici (Benvenist), poststrukturalizmu (Derida), postmodernoj teoriji (Liotar), teorijskoj psihoanalizi dramskog teksta (Felman), studijama kulture i roda (Batler), teoriji

<sup>150</sup> Džon Searl, *Govorni činovi*, Nolit, Beograd, 1991.

književnosti (Felman, Hamaher) i teoriji izvođačkih umetnosti<sup>151</sup>. Kroz ta pomeranja, analize performativa su izašle iz okvira filozofije i uobličile se u kontekstualno i metodološki disperzivnu, mada problemski dosta koherentnu savremenu teoriju, koja spada u ključne teorije performansa i izvođačkih umetnosti.

## II Teorije performativnosti performansa

U aktuelnom svetu performansa, problematika performativa je zastupljena od euforičnog proglašavanja svih performansa performativnim do generalnih osporavanja njihove ozbiljne performativnosti.<sup>152</sup> Upotrebu teorije performativa u domenu (scenskih) umetnosti unapred je osporio sam Ostin, smatrajući da je ozbiljan performativ u tom kontekstu nemoguć: »Tu mislim, na primer, na sledeće: performativni će iskaz, recimo, biti na *naročit način* jalov ili ništavan ako ga iskaže glumac na bini, ili ukoliko je izgovoren u pesmi, u monologu. [...] Jezik se u takvim okolnostima na sasvim specifičan način, razumljivo, ne upotrebljava ozbiljno, već na neki način *parazitski* u odnosu na njegovu normalnu upotrebu; ti načini potpadaju pod doktrinu *izbledelosti jezika*.«<sup>153</sup>

Autori koji istražuju performativ u umetničkoj izvedbi polaze od dva načelna stava prema Ostinovoj polaznoj tvrdnji. Oni koji proučavaju performativnost delujući u domenu opštih teoretizacija dramskog teksta – kao Šošana Felman (Shoshana Felman) koja proučava Don Žuana – tekstualnu odnosno fiktionalnu dramsku situaciju 'uzimaju kao' stvarnost, te Ostinova primedba nema značaja za problem njihovog rada.<sup>154</sup> Prihvatajući 'kao da' uslovljenost dramske stvarnosti, Felmanova zaista i radi s 'ozbiljnom upotrebom jezika' u tom kontekstu.<sup>155</sup> Sličan tretman ova primedba ima i u jednoj skorijoj teoretizaciji Sofoklove drame *Antigona*, Timoti Gulda (Timothy Gould).<sup>156</sup> S druge strane, autori koji se bave izvedbom u okvirima i interesima umetnosti, moraju rigoroznije razmotriti primedbu kojom sâm autor teorije odbacuje ozbiljnu mogućnost njene primene na sceni. Naime, 'na sceni' se u nemetaforičnom smislu suočavaju dve stvarnosti: umetnička stvarnost (simbolički poredak scenske situacije) i stvarnost konteksta izvođenja (prostor/vreme izvođenja, publika, društveni kontekst itd). Tako, Aldo Milohnić pokušava da opovrgne Ostinovu tvrdnju primerima

---

<sup>151</sup> *Performing Feminism; Feminist Critical Theory and Theatre*, prir. Case, Sue-Ellen, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1990; Elin Diamond, »The Shudder of Catharsis in Twentieth-Century Performance«, i Timothy Gould, »The Unhappy Performative«, u *Performativity and Performance*, op. cit., str. 152-173, i 19-45; Maja Ogrizek, »Poetic function and performative in theatre« u *Along the Margines of Humanities*, Rastko Močnik & Aldo Milohnić (eds.), ISH, Ljubljana, 1996, str. 219-235; »Što možemo činiti riječima« temat, *Fracija*, br. 5, Zagreb, 1997.

<sup>152</sup> Vid. Andrew Parker & Eve Kosofsky Sedgwick, »Introduction: Performativity and Performance«, u op. cit.

<sup>153</sup> Vid. Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima*, op. cit., str. 32

<sup>154</sup> U Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb, 1994.

<sup>155</sup> Slično performative razmatra i Butler; ali ukazuje na institucionalnu razliku konteksta umetnosti i svakodnevne situacije; vid. »Performative Acts and Gender Consitution«; i Peter Osborne & Lynne Segal, »Gender as Performance« – An Interview with Judith Butler, *Radical Philosophy*, no. 67, Summer 1994

<sup>156</sup> Vid. Timothy Gould, »The Unhappy Performative«, naročito obrazloženje na str. 32-33

prave performativnosti rubnih teatarskih izvedbi koje je Ostin prevideo ili prečutao.<sup>157</sup> Sem toga, može se krenuti od teze da se Ostin nije bavio umetnošću, niti bio detaljno upoznat sa problematikom izvođačkih umetnosti, posebno savremenih. Njegova primedba se odnosi na ono što je on smatrao teatrom do sredine 1950ih, a to je tradicionalno evropsko dramsko pozorište. Ono (kao da) je zaista, zbog zasnovanosti na fikcijskoj 'kao da' konvenciji, neperformativno u doslovnom smislu. Po toj logici, uskoro će se stići i do 'ozbiljnijih' performativa u savremenoj umetnosti odnosno performansu, kao što su Boalovo nevidljivo pozorište, hepening, radikalni bodi art, bečki akcionisti, a prethodno i performerski futuristički teatar (koji izdvajaju Ogrizek i Milohnić). Ovim putem može se zaključiti da je Ostin, i ne znajući, otvorio centralni problem izvedbenog performativa: konvencionalnost umetničke institucije koja se opire uvođenju performativa na scenu i osujećuje svaki njegov ulazak pretvarajući ga odmah u 'kao-performativ'. Međutim, i ovaj problem se može prepokrenuti s dekonstruktivističke pozicije. Upravo to čini Derida kritikujući Ostinovu primedbu, kroz par kritičkih pitanja.<sup>158</sup> Prvo: da li je ostvariv kontinuirani totalni kontekst – od one/oga koji iskazuje do one/oga koja/i sluša/gleda – koji bi mogao omogućiti komunikaciju, pa time i ozbiljnu performativnost i uspeh bilo kog iskaza? Derida pokušava da pokaže da ne postoji, te da je zbog toga komunikacija među ljudima uopšte nemoguća. To važi i za svakodnevnu i za umetničku situaciju. Drugo: zar za performativ nije konstitutivna njegova iterabilnost – bez koje nije moguće razumevanje, sleđenje i ispunjenje pravila za performativ? Odnosno da bi se izveo performativ imenovanja, mora postojati mnoštvo prethodno izvedenih performativa imenovanja, kako bi taj koji se sad izvodi bio prepoznat kao imenovanje i eventualno uspeo. Pošto je ta ponovljivost bazična kad se radi o performativu na sceni, Derida izvodi provokativnu tezu: nije li onda performativ u svakodnevnom govoru izveden iz, a time i parazit, scenskog (umetničkog) performativa?<sup>159</sup>

Ovi aspekti skiciraju raspon problemskog polja performativnosti u oblasti performansa, u umetnosti i kulturi. S jedne strane, pokazuje se da je problematična svaka, pa i ova Ostinova, teza o jasnoj odvojivosti umetničke i svakodnevne stvarnosti. To naročito važi ako se imaju u vidu savremene koncepcije umetničke reprezentacije koje su koncipirane kao procedure zastupanja i konstruisanja, a ne samo predstavljanja i komentarisanja stvarnosti. Na tom rascepu se bazirala modernistička teza o nezavisnosti umetnosti od društvene prakse, kojoj je tako, na primer, promakao proces komodifikacije umetničkog dela, a on je jedan od ključnih za umetnost 20. veka. Sem toga, i same savremene umetničke prakse neprekidno pomeraju granice institucije umetnosti u društvu. A u opštijem smislu, u složenom sistemu medijskih posredovanja, zaista je teško prekinuti lanac reprezentacija na mestu jasne granice prethodnog i sledećeg, originalnog/ozbiljnog i parazitskog/neozbiljnog.<sup>160</sup> Ipak, ni stav o njihovom glatkom kontinuitetu nije neproblematičan. Zastupanjem tog stava, previđaju se institucionalni mehanizmi konstitucije i regulacije različitih društvenih, kulturalnih i

<sup>157</sup> Vid. detaljno u Aldo Milohnić, »Performativno kazalište«, »Što možemo činiti riječima« (temat)

<sup>158</sup> Vid. blok »Polemički dosije«: Žak Derida, »Potpis, događaj, kontekst«, Džon R. Serl, »Obnavljajući razlike: odgovor Deridi«, Džonatan Kaler, »Konvencija i značenje: Derida i Ostin«, *Delo*, 30, br. 6, Beograd, 1984.

<sup>159</sup> Vid. šire o Deridinoj raspravi performativa i njenom značaju za oblast performansa u Ana Vujanović, »Derridin potpis na performativu savremenog performansa; teorija performativa kao ozbiljna teorija performansa preko i nakon (beyond) Derride«, u *Glas i pismo*, Petar Bojanić (ur.), Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005

<sup>160</sup> Vid. i Elin Diamond, »The Shudder of Catharsis in Twentieth-Century Performance«

umetničkih praksi i njihovih relativnih autonomija. Prihvatajući zdravo-za-gotovo da ako i jedan iskaz može biti realno izvršenje čina u stvarnosti, onda to može i umetnički, dolazi se do dve naizgled suprotne pozicije: do naivnih uverenja o preuveličanoj učinkovitosti umetnosti u društvu (avangarda, neovangarda, savremeni artvizizam), kao i do redukcionističkih zamisli direktnih uticaja društvene 'baze' na prakse 'nadgradnje' (soc-realizam, neo-liberalne kustoske i programatorske prakse). Umesto ovakvih oštih distinkcija odnosno osporavanja materijalne specifičnosti, korisnije je ukazati na to da se performativnost, zapravo, može razmatrati u svakoj kulturalnoj i umetničkoj izvedbi, od masovne društvene manifestacije preko *gay* parade do monodrame. Ali, ne tako što bi se među njima izbrisale granice ili iskopali rovovi, već uračunavajući i razmatrajući specifične materijalne dispozitive tih izvedbi u relativno autonomnim društvenim institucijama (npr. politici, kulturalnom aktivizmu i teatru). Na taj način, može se pokazati kako jedna izvedba radi sa svojim kontekstualnim uokvirenjem, kako je njime određena (kako sledi pravila, poziva se na konvencije, verifikuje se), ali i kako u njega interveniše (subvertira pravila, izneverava očekivanja, ispituje i probija granice) – i upravo je to jedna od osnovnih okosnica teorije performativnosti u domenu performansa.

#### *Performativnost performansa sa aspekta analitičke filozofije*<sup>161</sup>

Polazeći od Ostinove teorije, izvedbe se, kao i jezički iskazi dele na literarne (konstativne, neperformativne) i performativne.<sup>162</sup> Literarne izvedbe su, kao konstativi, one koje značenje uspostavljaju predstavljajući izvođenjem postojeće sadržaje, a performativne su, kao performativi, one koje (pro)izvode, realizuju svoja značenja u samom činu izvođenja.

*Neperformativna izvedba* stvara značenje u odnosu prema spoljašnjim referentima, činjenicama izvanumetničke ili izvanizvedbene stvarnosti, stvarnom koje je realno ili fiktionalno: politički konflikt, društvena kriza, privatni doživljaj, seksualna fantazija, mit itd. Neperformativna izvedba činom izvođenja predstavlja tog referenta: oponaša ga, opisuje, tvrdi nešto o njemu ili ga analizira, kritikuje, osporava itd. Takva struktura je čini jasno referencijalnom i uspostavlja kao mimetičku: ona kreira i predstavlja neki sadržaj koji ukazuje na referenta koji se nalazi izvan izvođenja. Mimetičnost je tu zastupljena, svakako, pre u aristotelovskom nego u platonovskom smislu. Paradigmatski primer takve izvedbe je dramska predstava, često čak i kad je postdramska; a takođe i tradicionalna opera i beli balet – koji nevidljivim 'četvrtim zidom' osiguravaju relativno jasne simboličke situacije na sceni.

*Performativna izvedba* je u početku vezana za fizički, neverbalni teatar, jer se smatralo da on, zbog nezasnovanosti na dramskom tekstu, ima više mogućnosti za ostvarenje ozbiljnog performativa. Recentni domaći primeri su alternativni teatri, Dah teatar, Plavo pozorište ili Ister teatar. Ipak, iako njihove izvedbe najčešće nisu na dramsko-teatarski način referencijalne – već je reč o direktnijem bihevioralno-ekspresivnom izvođenju značenja – one nisu ni doslovno performativne, jer referent ostaje spolja i značenje koje uspostavljaju odnosi se na realnu ili fiktivnu, objektivnu ili subjektivnu postojeću stvarnost. Njihovi učinci stoga spadaju u domen perlokucije, a ne ilokucije. S

<sup>161</sup> Vid. »Performativno kazalište«; Maja Ogrizek, »Poetic function and performative in theatre«; i H. T. Lehmann, op. cit.

<sup>162</sup> Podelu na literarni i performativni teatar uvodi Aldo Milohnić u tekstu »Performativno kazalište«.



aspekta ostinovske teorije, performativne izvedbe su one koje značenje uspostavljaju u činu izvođenja. Najčešći primeri se i mogu naći kod fizičkog teatra, performans arta, bodi arta, akcija i hepeninga. Performativnost tih izvedbi ostvaruje se akcijom koja fizički, čulno, sazajno, iskustveno deluje time što stvara *dogadaj* (u Badijuovom smislu), koji je na mestu *pripovedanja o*. Njihovo značenje se ne odnosi na stabilne spoljašnje, ali ni na latentne unutrašnje referente. One ostvaruju značenje tek kad se kontekst – fizički prostor/vreme, institucionalna agenda, telo izvođača, identitet, odnos s publikom itd. – upiše u njih i obratno. Primeri su akcije Magnet, performansi Hermana Niča (Herman Nitsch), Augusta Boala, Orlan, net terorizam Electronic Disturbance Theatera, projekti Problemarket ili Nike Platz itd.

### *Performativnost performansa sa aspekta poststrukturalizma*<sup>163</sup>

Izvedena podela se teško može održati s aspekta poststrukturalističke teorije. S tog stanovišta, performativnom se može smatrati izvedba koja se odriče celovite značenjske određenosti, koju materijalni čin izvođenja treba da predstavi ili izrazi i, uspostavljajući se kao proces umesto zatvorenog dela, otvara svoju označiteljsku mrežu intertekstualnom okruženju. Performativnost se ovde može razmatrati i u svakoj izvedbi, usmeravanjem pažnje na rad njene materijalnosti u odnosu na postojeće značenjske mreže.<sup>164</sup>

Ako se izvedba postavi kao konstativno-predstavljачka, to znači da se tvrdi da ona uspostavlja značenje odnošenjem na nešto drugo, neki postojeći sadržaj koji joj prethodi. Tako će se za izvođenje dramske predstave reći da ostvaruje značenje u odnosu na situaciju u dramskom tekstu koju ostvaruju likovi, a ne odnošenjem prema učincima realnih okolnosti izvođenja. Drugim rečima, polazi se od teze da ta izvedba ima imanentno značenje, u-sebi semantički određenu strukturu (ona je zatvoreno delo, celovit značenjski sistem) koja u prvom stepenu referira na dramski tekst. Dalje, i dramski tekst se uspostavlja kao slika stvarnosti koja referira na činjenice stvarnosti a ne dodiruje ih. I ako prihvatimo da je i stvarnost koju dramski tekst uzima za referencijalno polje takođe već društveno posredovana, tom logikom se u krajnjoj instanci teži dostizanju neposredovane stvarnosti koja prethodi prvostepenom mimezisu. Ta teza je u poststrukturalizmu temeljno osporena. Stoga je s aspekta poststrukturalizma prihvatljivije razmatranje opšte performativnosti izvedbi. Jer, ako se izvedba posmatra kao performativna, polazi se od stava da se izvođenjem ne prenosi, ne predstavlja, nego: proizvodi značenje. Tako posmatrana izvedba dakle nije i ne može biti ni samo mimetička niti samo ekspresivna, već je uvek (i) performativna u smislu da joj unapred-data, značenjski celovita i stabilna stvarnost ni u krajnjoj instanci ne prethodi, već se pojavljuje kao njen redistributivni učinak. Dekonstruktivistički rečeno, početnog izvora nikada nema, svaka je izvedba na izvestan način 'trag traga'. Između izvedbe kao teksta i okružujućih tekstova nema drugih odnosa osim interproizvodnje u kojoj su oboje samo trenutak u neprekidnoj proizvodnji stvarnosti. Konkretno, poststrukturalizam pokazuje da izvođenje čak i konvencionalno dramski interpretiranog *Hamleta* preiščitava i upisuje u sebe mnoge prethodne *Hamlete*, kao i aktuelne paradigme državnog uređenja, rodnih uloga, nasleđa, moralnih obaveza, ustrojstva subjekta, individualnih procesa čitanja i proizvođenja referenata itd., kao što i svi ti okružujući tekstovi konstituišu značenje tog *Hamleta* daleko preko Šekspirove

<sup>163</sup> Osnov ovakvog razmatranja izvedbenog performativa je Deridin tekst »Potpis, događaj, kontekst«.

<sup>164</sup> U tom smislu vid. Elin Diamond, »The Shudder of Catharsis in Twentieth-Century Performance«

drame. Tako gledano, podela na performativne i neperformativne izvedbe otpada i pokazuje se da je operativnija procedura – ispitivanje izvedbene performativnosti kao semiotičke intervencije. U tom slučaju će procesi čitanja i intertekstualizacije indicirati na koji način jedna izvedba ostvaruje intervenciju u svoje semiotičko okruženje, tj. kako njeni označitelji prestrukturiraju zatečene označiteljske mreže.

### *Performativnost performansa sa aspekta teorijske psihoanalize*

Sa aspekta teorijske psihoanalize, glavni fokus u razmatranju performativa izvedbe je performativni referent, kao kod Šošane Felman, koja u studiji *Skandal tela u govoru* suočava Ostina sa Lakanom na mestu teorijskog i dramskog teksta.<sup>165</sup> Ukazivanjem na značaj konteksta i zavisnosti performativa od okolnosti iskazivanja, Ostin eksplicitno ukazuje na značaj referenta za ostvarenje – što znači i značenje – performativa. Što je još važnije, Ostin time ukazuje i na promenu pozicije referenta u slučaju performativa. Ta promena se odnosi na činjenicu da performativ nema isto značenje u različitim kontekstima, tj. u drugačijim okolnostima dobija drugo značenje jer proizvodi drugačije referente. (Recimo, performativ »Izvinite.« u kontekstu kada smo nekome stali na nogu proizvodi civilizovan događaj pomirenja; dok isti performativ u kontekstu kada smo nekome pregazili dete postaje uvreda sumanute osobe ili psihopatski cinizam.) Performativni referent je, po Ostinu, dakle, dinamički.<sup>166</sup> Emil Benvenist (Emile Benveniste), razmatrajući Ostinovu teoriju u okviru lingvistike, uvodi oštru podelu među konstativima i performativima. Objašnjavajući položaj performativnog referenta, on izlaže tezu o *autoreferencijalnosti* performativa: »To nas upućuje da performativu priznamo neobično svojstvo: da bude *sui-referentiel*, samo-referencijalan, da se odnosi na stvarnost koju sam ustanovljava, što je efektivno iskazan u uslovima koji od njega čine čin. Odatle potiče da je on u isti mah lingvistička manifestacija, pošto mora biti izgovoren, i činjenica stvarnosti kao izvršenje čina. Čin se poistovećuje sa iskazom čina. Označeno je identično sa referansom. [...] Iskaz koji samog sebe smatra referansom zaista je samo-referencijalan«.<sup>167</sup> Ipak, shvatanje performativnog referenta kao identičnog označenom iskaza nije potpuno, jer ostaje u domenu strogo jezičke analize, dok se performativ upravo ostvaruje na rubu jezika.

Šošana Felman ukazuje da je performativni referent *referencijski izgred*, učinak performativa koji se ne može svesti na iskaz. Ona ističe da autoreferencijalnost performativa podrazumeva asimetričan odnos iskaza i iskazivanja, tj. proizvodi se višak iskazivanja, ilokucijska moć koja nadilazi iskaz: »Ako jezik performativa referira na samoga sebe, ako se sam proizvodi kao navlastita referencija, taj jezički učinak nije zbog toga manje čin koji nadilazi jezik i preobražava stvarno – autoreferencijalnost nije ni savršeno simetrična ni potpuno zrcalna, već proizvodi referencijski eksczes, izgred kojim se stvarno upisuje u značenje«.<sup>168</sup> Razmatrajući izvedbe s tog aspekta, izvođenje ne predstavlja, ono nije *mesto ispoljavanja* unapred datih značenja, već materijalna društvena praksa koja se ostvaruje u stvarnosti i čiji su učinci deo te stvarnosti. Recimo, kao u slučaju *Hamleta* ili izvinjenja, kojima je potreban »drugi« da bi se njihovo značenje uspostavilo za specifičan kontekst. Očigledan primer je i *gay* parada, koja se u

<sup>165</sup> Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru*, op. cit.

<sup>166</sup> Vid. Džon Serl, *Govorni činovi*, op. cit.; Peter F. Strawson, »Identifikatorna referencija i istinosna vrijednost«, *Dometi*, XVII, br. 4, Rijeka, 1984, str. 73-84, »O referiranju«, *Dometi*, XIII, br. 9, Rijeka, 1980, str. 51-67

<sup>167</sup> *Problemi opšte lingvistike*, str. 212

<sup>168</sup> *Skandal tijela u govoru*, op. cit., str. 68

zavisnosti od dijaloga s drugim u specifičnim socijalno regulisanim situacijama uspostavlja u rasponu od oštre političke provokacije do nebitne kič zabave. Podsetiću i na performans *I Miss You* Franka B, čije krvavljenje na sceni obično proizvodi referente u polju zapadne hipohondrije od AIDSa, dok je u Beogradu 2002. uspostavljen kao gest pokajanja nad prolivenom krvlju u ex-Yu ratovima, kako je navođeno na okruglom stolu u CZKDu nakon performansa. U tom smislu, izvedba je materijalni čin koji se uvek i samo ovde-i-sad izvodi, i u tom izvođenju uspostavlja značenje upisujući u njega elemente ovde-i-sad stvarnosti. Dakle, značenje izvedbe ne može biti uspostavljeno samim konceptom ili tekstualnom dramskom osnovom kao iskazom i *nije mu imanentno*, već se tek izvodi u dijaloškoj situaciji određenog konteksta izvođenja. Izvan te situacije, to značenje ne postoji: »Kako u psihoanalizi tako i u polju performativa ono što je referencijalno odvija se – i ne može se drukčije zbiti – jedino u situaciji dijaloga: kao analitička praksa s jedne, kao ilokucija i perlokucija, s druge strane. Referent je na djelu, dinamički, u međuprostoru; strogo povezan – u svome analitičkome i performativnom dometu – sa strukturom učinaka; moguće ga je jedino opisati kao učinak strukture: kao odnos naspram odnosa. [...] analitički ili performativni referent doseže se u jeziku jedino strogo dijaloškim pristupom«. <sup>169</sup> Tako se i performativni referent koji izvedba stvara u izvođenju ne nalazi ni u jednoj drugoj stvarnosti, sem u onoj koju sama izvedba anticipira, a koja se realizuje u dijaloškom društvenom kontekstu izvođenja.

#### *Institucionalni aspekti performativnosti: konvencija i intencija*

Za razmatranje performativnosti izvedbe konvencionalna struktura konteksta je jedan od najznačajnijih problema. <sup>170</sup> Radi toga, poći ću od jednostavne analogije s Ostinovom tezom: Da bi performativni iskaz imao mogućnost da deluje, mora postojati određena konvencija kojoj je on pripadajući. ≈ Da bi izvedba imala mogućnost da deluje, mora postojati određena umetnička/kulturalna konvencija kojoj je ona pripadajuća.

Problemima konvencionalnosti teatra u razmatranju performativnosti izvedbe bavi se Aldo Milohnić u tekstu *Performativno kazalište*. On prvo uvodi Močnikovu tvrdnju o tautološkom karakteru konvencije. <sup>171</sup> Zatim je razvija Dikroovom (Oswald Ducrot) tezom o juridičkoj moći performativa i primedbom Benvenista da je performativ čin autoriteta (»Samo sudija može optuženog proglasiti krivim«). Dikro smatra da performativ nema moć sam po sebi, nego se ona ostvaruje samo kada je prepozna onaj kome je upućena, ali zahtev za prepoznavanjem ostaje prikriven. Tako u običnom govoru priznajemo juridičku moć performativa kao da je ima sam-po-sebi; te Jelica Šumić-Riha upozorava: »Performativ dakle proizvodi realnost tek posredstvom previdenog, neopaženog prepoznavanja«. <sup>172</sup> Milohnić stoga zaključuje da je realnost koju stvara performativ ekvivalent realnosti kao učinku konvencije, jer su i performativ i konvencija tautološki pojmovi. Odatle sledi teza da je performativ u teatru

<sup>169</sup> Ibid., str. 66

<sup>170</sup> O konvenciji performativa vid. i Peter Francis Strawson, »Namjera i konvencija u govornim radnjama«

<sup>171</sup> »Pojam konvencije je tautološki pojam [...] i nikada ne izriče ništa drugo doli ovo pseudo-pravilo: 'Ako u govornom položaju X izgovorim Ix, izrekao sam to što je u govornome položaju X jedino moguće i jedino treba izreći.' Pri tome je dovoljno da se govorni položaj X (ma koliko tijesno konvencionalno strukturiran) dopuni, ispuni i ostvari tek nakon što izrečem Ix'«; Rastko Močnik, *Beseda... besedo*, ŠKUC, Ljubljana, 1985, str. 117; prema »Performativno kazalište«, str. 51

<sup>172</sup> »Performativno kazalište«, str. 51

uznemirujući i za instituciju teatra i za Ostinov performativ, jer razotkriva i tautološki karakter pozorišne konvencije i konvencionalnost performativa.

Milohnić u institucionalnu problematiku performativa uvodi i drugi bitan pojam: intenciju. Prema Grisu (Grice), značenje iskaza je određeno trima intencijama. Shema, u kojoj S označava govornika, A onog kome je izjava upućena, slušaoca, a r reakciju, odaziv, izgleda ovako: »S namjerava s time da izjavi I nešto ne-naravno reći ako: ima intenciju (i.1) da izjavljujući I kod slušatelja A izazove reakciju r, i ima intenciju (i.2) da A prepozna njegovu (S-ovu) intenciju (i.1), i ima intenciju (i.3) da to, što je A prepoznao njegovu intenciju (i.1), djeluje kao razlog ili kao dio razloga da će se A na I odazvati reakcijom r«. <sup>173</sup> Strosen (Peter Strawson) tu shemu upotpunjuje intencijom i.4: »da S namjerava da A prepozna njegovu intenciju (i.2); i.4 se dakle sastoji u tome da S svoju intenciju (i.2) uručuje A da je ovaj prepozna kao *prepoznatljivu, prepoznavanju namjenjenu* intenciju«. <sup>174</sup> Uvodeći tu problematiku u teatar, Milohnić zaključuje da pozorišna konvencija glasi »Glumci predstavljaju odnosno glume« i fiksirana je na mestu i.2. Tek kod performativnog teatra pojavljuje se i.4 koja povlači zahtev za prepoznavanjem i.2 kao pripadajuće pozorišnoj konvenciji. Ta intencija je mehanizam razotkrivanja teatarske institucije koja stalno mora odstranjivati i.4 i prikrivati da to radi. Zato, ono što čini performativna izvedba u pozorišnoj instituciji jeste razotkrivanje 'kao da' konvencije, dogovora između glumaca i publike o voajerskom pogledu koga su svesni i jedni i drugi, ali se prave (kao) da ne postoji.

Ove teze o teatru se ne mogu automatski primeniti na sve oblike performansa, jer svaka umetnička i kulturalna praksa ima specifične konvencije. Tako, one ne važe sasvim ni sada kada je u pitanju performans art, jer on nastaje izvan institucije teatra. Vratimo se na rani performans art da mehanizam bude očigledniji. Performeri su tada bili autori, umetnici (slikari, književnici, pesnici...) koji su to bili i na sceni, a radnje koje su izvodili i jesu bile te radnje. Oni nisu predstavljali ništa, već su izvodili nešto; nisu glumili nekog drugog, već su bili to što jesu – umetnici. Ovo je sa stanovišta konvencije veoma važno, jer time što je performans art nastao kao umetnički oblik izvan institucije teatra, tj. jer nije ni prepoznavan kao pripadajući toj konvenciji, omogućeno je da se uspostavi specifična konvencija koja deluje u tom izvođenju: »Performeri izvode odnosno jesu«. <sup>175</sup> Ta konvencija je proširena i na mnoge druge umetničke i kulturalne izvedbe koje nastaju izvan ili daleko od teatra. Milohnić napominje da se i.4, kad je reč o teatru, pojavljuje tek u performativnom teatru, čime se nadomešta manjak konvencije fiksirane za i.2, koja je poslednje uporište pozorišne institucije. Za rani performans art, kao i ostale izvedbe zasnovane na zamislima realne doslovnosti umetničkog čina, razmatranje i.4 je bio minoran problem. Međutim, uvođenjem novih problema koje u performans prakse unose postupci i tehnike postmodernizma (mimezis mimezisa, rad s fikcionalnošću, citat, reciklaža), i.4 postaje značajan problem za mnoge izvedbe. Jer, pozivanjem na i.4 one se zadržavaju u okvirima konvencije koja im obećava 'realne posledice činjenja'. Čak, za savremene performanse u doba kulture ta je konvencionalnost ključna, jer omogućava igranje na rubu realnog i fikcionalnog, oko kojeg u teatru kao da nema dileme. <sup>176</sup>

<sup>173</sup> Prema *ibid.*, str. 52, ili »Namjera i konvencija u govornim radnjama«, str. 46

<sup>174</sup> Isto

<sup>175</sup> Vid. i Elinor Fuchs, *The Death of Character*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1996; Philip Auslander, *From Acting to Performance*, op. cit.

<sup>176</sup> Vid. i Josette Féral, »Performance and Theatricality: The Subject Demystified«, *Modern Drama*, vol. 25, no. 1, 1982, str. 170-181

Zaključak ovakve teoretizacije izvedbe bi bio da – ako je konvencija performativnog teatra intencijom i.4 'stala na živac' instituciji teatra delimičnim prodorom realnosti – konvencija performans arta prekoračuje i poslednji institucionalni *limes* teatra, omogućujući realizaciju izvedbe 's one strane' teatarske stvarnosti.<sup>177</sup> Pitanje je, svakako, da li je i koliko ta strana u doslovnoj realnosti, koja (bi trebalo da) okružuje umetnost. Ali, upravo na ovu njenu dejstvenost su računali neoavangardni, konceptualni, pa i mnogi aktuelni umetnici kada performans art, ples, fizički teatar i kulturalne performanse postavljaju kao dominantne muzealiziranoj instituciji teatra.

#### *Performativni (ne)uspeh izvedbe*<sup>178</sup>

Izvođenje u savremenim izvođačkim umetnostima i kulturalnim praksama se operativno može konceptualizovati ako se performativnost razume kao diskurzivni potencijalitet. To mislim naročito u smislu u kojem Džudit Butler, u tumačenju Ostinovog naslova, prelazi sa tranzitivnosti »reč→stvar« na proizvodnost »reč–stvar« performativa.<sup>179</sup> Ta teza se može razviti dalje fokusiranjem pojmova neuspešnih performativa i aformativa.

Neuspešni performativ – koji je obrađivao još Ostin, a zatim i Felmanova – je performativ koji je proizveo referencijsku iluziju i promašio čin anticipiran iskazom. (Paradigmatski primer je obećanje, po definiciji strukturirano u preskakanju aktuelnosti.) Blizak mu je pojam aformativa, koji je uveo Verner Hamacher,<sup>180</sup> a zatim razradili Leman i Krasimira Kruškova.<sup>181</sup> Aformativ je: neperformativ u blizini performativa; ono što liči na njega i/ili se predstavlja kao da je performativ, a da zapravo to nije. Leman taj pojam koristi za postdramski teatar da bi naznačio njegovu neperformativnost, jer: »On se samo ponaša kao da to (performativ) jest«. Na osnovu nje, a u opreci s nazivom izvođačke umetnosti (eng. *performing arts*, odnosno *performance art*), on izvodi novi naziv *Afformance Art*: »Zbog toga teatar sve manje čini – ako izuzmemo profitabilnu i nakaradnu masovnu zabavu mjuzikla – producira sve manje značenja, kako postoji mogućnost da se u blizini nulte točke (u funu, u zastoju, u šutnji pogleda) nešto dogodi: ono sada. Dubiozni performativ, *Afformance Art*«.<sup>182</sup>

Međutim, pri uvođenju tih pojmova u oblasti performansa i izvođačkih umetnosti, treba obratiti pažnju na to da ako se te izvedbe označe kao neuspešni performativi ili aformativi, to još ne znači da nisu performativne. Jer, neuspešni performativ je konstitutivni oblik performativa, kao što je aformativ njegov poseban slučaj: promašaj.

<sup>177</sup> Vid. Alan Read, *Theatre and Everyday Life*, Routledge, 1993; Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Routledge, 1992; Jovičević, Aleksandra, »Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protest u Srbiji 1996-1997.«, i Milena Dragičević-Šešić, »Nevidljivo pozorište na ulicama Beograda«, *Urbani spektakl*, CLIO, Beograd, 2000, str. 147-160 i 161-180

<sup>178</sup> Vid. i Timothy Gould, »The Unhappy Performative«, u *Performativity and Performance*, str. 19-45

<sup>179</sup> Judith Butler, »Burning Acts – Injurious Speech«, str. 198

<sup>180</sup> Werner Hamacher, »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, u *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998, i »Afformativ, Streik«, u *Was heisst »Darstellen«?*, prir. Christian Hart Nibbrig, Suhrkamp, Frankfurt, 1994.

<sup>181</sup> Krasimira Kruškova, »Aktor kao/i autor kao 'aformer' (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)«, *Fracija*, br. 20/21, Zagreb, 2001, str. 53-60

<sup>182</sup> Vid. *Postdramsko kazalište*, Epilog, *Afformance Art*?

Po Ostinu: performativ nije moguć bez sopstvenog manjka, bez mogućnosti da ne uspe, koja je upisana u njega samog.

Stoga izvedbeni performativ pre svega treba razumeti kao diskurzivnu potenciju, pa dinamička referencijalnost kojom izvedba proizvodi referenta ne znači ni nereferecijalnost niti simetričnu autoreferencijalnost, već pre svega »virtuelnu« (po Delezu) odnosno Masumiju (Brian Massumi)) referencijalnost diskursa. Tako performans može biti neuspešno performativan ili aformativan a da nije apsolutno neperformativan. Nije, jer virtuelno nije nasuprot realnom, drugo od realnog, već je potencijalitet samog realnog koji nije aktualiziran; ali ako se pojavljuje, pojavljuje se samo i upravo iz njega. Odnosno, ako je referent performativa anticipirana mogućnost koja nužno izmiče fiksirajućoj referenci, izvedba je uvek, u izvesnoj meri, performativna. Takva vizura omogućava da se dejstvenost umetničke i kulturalne izvedbe pomeri od emancipatorski zasnovane zamisli delovanja *na* društvenu realnost tretiranjem kritičnih tema, ka intervenciji izvedbe *u* društvenoj realnosti, radom u diskursu koji rađa događaj u datoj situaciji i time, tim uvođenjem virtuelnog u realno, je transformiše. Drugim rečima, svaka izvedba je praksa, pa uvek i nužno proizvodi 'učinke' u vidu događajnosti, počev od situacije svog primarnog konteksta, pa nadalje. Ona tako proizvodi značenja i efekte koja nisu zadata predočavanju niti su joj imanentna, već u njoj aktualizirana, nego nastaju performativnom proizvodnjom u nestabilnom kontekstu izvođenja. Za kraj, dovoljno je vratiti se na Deridino jednostavno određenje performativa u *Egzorciranju marksizma (Conjuring Marxism)*: »Performativ je interpretacija koja transformiše ono što interpretira«. <sup>183</sup> U tom svetlu, ne samo da nijedna izvedba nije neperformativna, nego se nijedna izvedba *ne sme* izuzeti od razmatranja svoje performativnosti. Inače, ostavlja joj se previše komforna pozicija nemoćne nedejstvenosti koja ne dodiruje stvarnost, dok se ta stvarnost upravo na naše oči neprestano transformiše, od izvedbe do izvedbe.

---

<sup>183</sup> Jacques Derrida, *Spectres of Marx*, Routledge, New York-London, 1994



## PERFORMANS U UMETNOSTI: PARADIGMATSKJE KONCEPCIJE I PRAKSE IZVOĐENJA KROZ MAKRO KONCEPCIJE (UMETNOSTI) 20. VEKA

Aleksandra Jovičević

### I Modernizam: postmodernizam – Gde pisati/tražiti istoriju performansa?

Tokom 20. veka, odnos modernizma i postmodernizma bio je veoma složen i problematičan i odrazio se kroz mnogobrojne i često suprotstavljene pozicije: modernizam i postmodernizam doživljeni su kao različite i razdvojene megakulture 20. veka; postmodernizam je definisan kao reakcija na modernizam; smatralo se da je modernizam megakultura, dok su postmoderna kultura i umetnost modusi modernizma u njegovoj istorijskoj protežnosti, pa se o postmodernoj govorilo kao o hiper-modernizmu, odnosno korigovanom modernizmu, itd. Jürgen Habermas (Jürgen Habermas) tvrdi da je modernizam nedovršen projekat, a da je postmodernizam tek kriza, tj. neokonzervativna reakcija na modernizam.<sup>184</sup> Hajnrih Kloc (Heinrich Klotz) smatra da je zajednički pojam za istoriju umetnosti 20. veka pojam moderne. Sve alternative moderni, piše on, uključujući i one prisilne, propale su. Rezultati svih tendencija u umetnosti koji su se suprotstavljali modernoj odnosili su se na nju. I postmoderna kao revizija »moderne« jeste njen deo.<sup>185</sup> Ili, kao što tvrdi Gajatri Čakravorti Spivak, postmoderna kao inverzija moderne, ponavlja njen diskurs.<sup>186</sup>

Što se tiče umetnosti performansa, i tu postoje nedoumice. Ona je počela pomeranjem granica umetnosti unutar uspostavljenih kategorija modernizma, ali je svakako prošla i prolazi kroz postmodernističke faze, jer je njen diskurs blizak postmodernističkom diskursu (npr. multimedijalni, mikrokulturalni ili dekonstruktivistički performans). Pored toga, u raniji diskurs o umetničkom performansu ušli su »postmodernistički« pojmovi poput *procesa*, *diskontinuiteta*, *višeznačnosti*, *heterogenosti*, *subverzije*, *pluralizma*, *dekonstrukcije*, *kolaža*, *montaže*, *de-estetizacije*, *anti-mimetičnosti* itd. Ili obrnuto, u interpretacijama postmodernizma preuzimaju se elementi koji su postojali u izvođenjima istorijske avangarde, kao što su *citata*, *heterogenost stilova*, *multimedija*, teorija *refleksije* i *autorefleksije*, itd. Time se zamisao postmodernizma kroz umetnički performans ili proširuje ili negira u istorijskim razlikama, da bi preko postmodernizma stigao do već prepoznatljivih rezultata *druge moderne*, koja znači pojačanje inicijativa moderne.<sup>187</sup> Prema Hajnrihu Klocu, druga moderna je rezultat koji je početkom 20. veka uvela istorijska avangarda u modernizam, čiji je razvoj zaustavljen tokom 1930ih

<sup>184</sup> Vid. Miško Šuvaković, »Modernizam«, u *Postmoderna (73 pojma)*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 1995, str. 78-83.

<sup>185</sup> Vid. Heinrich Klotz, *Umetnost u 20. veku: Moderna-postmoderna-druga moderna*, prev. Zlatko Krasni, Novi Sad: Svetovi, 1995.

<sup>186</sup> Gajatri Čakravorti Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, prev. Ranko Mastilović, Beograd: Beogradski krug, 2003, str. 449.

<sup>187</sup> Hajnrih Kloc, *Umetnost u 20. veku*, op. cit, str. 5.

u raznim vidovima totalitarizma, a koja je zatim nastavljena u vidu posleratnog svetskog modernizma, zatim kao »revizija« modernizma, odnosno postmoderna i sa njom zadobila estetsku fikcionalnost, s kojom je pokrenula drugu modernu.<sup>188</sup>

Ova zabuna oko modernizma i postmodernizma je još uočljivija u definisanju umetničkog performansa. Mnoge navedene karakteristike umetnosti performansa koje se nazivaju postmodernima, ne svedoče o principijelnom okretanju od moderne, ali su svakako iskorak od uskog stavljanja u određene umetničke kategorije, npr. dramsku ili vizuelnu umetnost. Te sličnosti su više »morfološke« a manje konceptualne ili ideološke prirode, jer sve avangardne pokrete karakterišu ideje radikalnog estetskog, političkog i socijalnog preokreta u umetnosti, dok postmodernističke pokrete pre karakteriše određena vrsta neokonzervativizma, kao i »svest o nemogućnosti promene koja se izražava kroz sinhronijsku i eklektičnu interpretaciju istorijskih stilova i žanrova u umetničkom delu.«<sup>189</sup> Dodatnu zbrku u slučaju istorije umetničkog performansa, unose i krize modernizma koje su nastajale usled raznih društvenih promena i previranja: ekonomskih (hiperinflacija, nezaposlenost), političkih (ratovi, revolucije, kontrarevolucije, totalitaristički režimi) i umetničkih (iscrpljivanje avangarde, prevlast umerenog modernizma, popularna masovna kultura), odnosno postmodernistički »kontraudari« ili »lomovi avangardi« tokom 1930ih godina, kao što su bile integracija italijanskog futurizma u vladajuću fašističku umetnost; uspostavljanje nacionalsocijalizma i obračun s Vajmarskom kulturom u Nemačkoj; ili likvidacija ruske avangarde u ime soc-realizma u Rusiji; i najzad, velike ekonomske krize i dominacija umerenog modernizma u zapadnim demokratskim društvima posle 1970ih.<sup>190</sup> Takođe, u transistorijskom smislu, može se reći da su pojedini stvaraoci avangarde imali svoje postmodernističke faze, poput Jozefa Bojsa (Joseph Beuys), Roberta Vilsona, Pitera Selarsa (Peter Sellars) ili Ričarda Foremana (ali i to je podložno preispitivanju).<sup>191</sup>

Problem bi trebalo potražiti na drugoj strani: umetnički performans je prepoznat i prihvaćen kao poseban umetnički medij tek 1970ih godina. U to vreme, konceptualna umetnost je bila na vrhuncu, tako da performans postaje najupečatljivija umetnička forma tog doba. Tada su počeli da niču umetnički prostori posvećeni performansu u glavnim međunarodnim umetničkim centrima, prostori izvođenja se proširuju na muzeje koji učestvuju u izvođačkim festivalima, počinje razvoj studija izvođenja i performansa. Tek tada je uočena duga tradicija umetnika koji su koristili izvođenje kao jedan od načina izražavanja svojih ideja, koja je u tom trenutku identifikovana kao istorija performansa. Do tada je on bio zapostavljan u razmatranju umetničkog razvoja, pre svega zbog teškoća u njegovom smeštanju u istoriju pozorišta ili umetnosti.<sup>192</sup>

Rouzli Goldberg tvrdi da su dalekosežnost i bogatstvo performansa u umetnosti učinile pitanje njegovog izostavljanja kroz istoriju još izražajnijim. Mnogi umetnici su se koristili performansom da bi privukli pažnju na formalne i konceptualne aspekte svog

<sup>188</sup> Hajnrih Kloc, »Druga moderna,« *Umetnost u 20. veku*, op. cit., str. 169-211, ovo na str.169.

<sup>189</sup> Miško Šuvaković, »Modernizam«, u *Postmoderna (73 pojma)*, op. cit., str. 91.

<sup>190</sup> Ibid., str. 80.

<sup>191</sup> Npr. H.T. Leman navodi primer Selarsovih režija Mocartovih opera, kao i nekih klasika (*Ajant*, 1986. i *Persijanci*, 1993) koje su nazvane »postmodernim«, samo zato što je klasične sadržaje »strogo i bez respekta premjestio u savremenu svakodnevicu.« (Lehmann, op. cit., str. 26).

<sup>192</sup> Vid. RoseLee Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, op. cit.

umetničkog stvaralaštva, odnosno kao radikalno sredstvo protiv konvencija institucionalizovane umetnosti, pa Rouzli Goldberg smatra da je takav stav učinio umetnički performans katalizatorom istorije umetnosti 20. veka.<sup>193</sup> Umetnici su se okretali performansu kao sredstvu slamanja tradicionalnih kategorija u umetnosti i otvaranja novih pravaca. Štaviše u avangardi 20. veka, umetnost performansa je bila na »prvoj liniji fronta«. Iako se većina napisanog o istorijskim avangardama koncentriše na umetničke predmete, zapise i dokumenta koji su ostali iza njih, oni su često upravo performansom pokušavali da reše sporna pitanja u umetnosti. Retroaktivno konstituisana istorija performansa 20. veka je istorija liberalnog, otvorenog medija sa brojnim varijacijama, čiji su stvaraoci bili nemilosrdni prema ograničenjima utvrđenih formi i odlučni da svoju umetnost iznesu pravo u javnost. Zbog toga je performans sam onemogućio precizniju definiciju od jednostavne izjave da je to živa umetnost koju izvode umetnici. Svaka stroža definicija automatski bi negirala sam performans koji se slobodno služi svim disciplinama i medijima.

## II Performansi istorijskih avangardi

Ovo poglavlje bavi se najznačajnijim previranjima i promenama koje su obeležile performans u umetnosti 20. veka, a koja se pojavljuje u vidu kritike autonomije umetnosti, kroz razvoj interdisciplinarnih, intertekstualnih i interkulturalnih izvođenja, od objavljivanja Prvog futurističkog manifesta 1909. do novih načina upotrebe tela i novih medija u performansima kasnih 1990ih godina. Da bi se bolje razumeo ovaj proces, potrebno je razmotriti bliže izvođenja u istorijskoj avangardi, jer je tu prvi put došlo do probijanja nasleđa klasične umetnosti.<sup>194</sup> Ovde se ne radi o pokušaju da se nadopuni bogata literatura koja postoji na tu temu ili da se utvrdi uticaj istorijske avangarde na današnji umetnički performans, već o pokušaju da se istaknu neki posebno izraženi aspekti koje su u svetlu studija izvođenja od posebnog interesa.<sup>195</sup>

Prvobitna namera pripadnika istorijske avangarde bila je da u revolucionarnoj estetici predoče socijalnu revoluciju. Istorijska avangarda je bila obeležena radikalnim političkim stavovima, kao rani italijanski futurizam (1909-1914). Datum njegovog rođenja je 20. februar 1909, kada je Filippo Tomazo Marinetti (Filippo Tommaso

---

<sup>193</sup> Ibid, str. 5-9.

<sup>194</sup> Većina autora istorije istorijske avangarde počinje merenje vremena od praiizvedbe komedije *Kralj Ibi*, Alfreda Žarija (Alfred Jarry), što je u najmanju ruku jednostrano. Majkl Kirbi predlaže dva različita modela avangarde: »antagonistički« i »hermetični«. Premijera *Kralja Ibija* 1896. pripada antagonističkoj struji koja se nastavlja u umetnosti futurizma, dade i nadrealizma u vidu novih estetskih provokacija. Hermetična struja počinje još sa simbolizmom, čija se estetika zasnivala na okretanju ka unutrašnjem i podsvesnom ličnom doživljaju. (Vid. Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, op. cit.) Upravo su simbolističke predstave izvođene u malim pozorištima, svojom nedramskom statikom i monološkim formama označavale korak ka umetnosti performansa. Pored toga, Meterlink približava ideju simbolističke drame ideji umetničkog performansa. (Vid. Moris Meterlink, »Svakodnevno tragično« i »Moderna drama« u *Radanje moderne književnosti: Drama*, prir. Mirjana Miočinović, Nolit: Beograd, 1975, str. 89-96.)

<sup>195</sup> U tu literaturu npr. spadaju i naslovi: *Avangarda: Teorija i istorija pojma*, prir. Gojko Tešić, Beograd: Narodna knjiga, 1997; Milena Dragičević Šešić, *Umetnost i alternativa*, Beograd: Institut FDU, 1992; Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Beograd: Geopoetika, 1998; Slobodan Selenić, *Dramski pravci 20. veka*, Beograd: FDU, 2002; Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu*, op. cit.; Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa*, Beograd: SKC, 2004. itd.

Marinetti) objavio prvi futuristički manifest na naslovnoj strani *Le Figaroa*. Zahtevao je novu umetnost, primerenu novom veku, okrenutu brzini i borbi, masama, fabrikama i mašinama, izjednačivši lepo sa funkcionalnim. Futurizam je zahtevao potpunu obnovu čoveka, njegovog ponašanja, morala, izgleda, načina izražavanja.<sup>196</sup> A tipičan *futurista*, bez obzira šta je bilo njegovo originalno opredeljenje, nastojao je da stvara u više disciplina.<sup>197</sup>

Osnovni koncept ranog italijanskog futurizma bio je gotovo primordijalan i do određene mere ne-estetski. Početna ideja je bila da se poezija i manifesti javno čitaju sa scene galerija i kabarea, prilikom futurističkih *serata*, agresivno, energično i ratoborno, sa željom da se izazove trenutna i burna reakcija publike. Sadržaj manifesta je bio zapaljiv i uvredljiv, poput poziva da se zapale biblioteke i poplave muzeji u zemlji koja je i te kako polagala na svoju kulturnu tradiciju. Glavne mete bili su *passatisti*, staromodni građani ili malograđani. Mnogi futuristi su bili politički aktivisti, izrazite pristalice rata («kao jedine higijene čovečanstva») i priređivali su militantne i anti-pacifističke demonstracije kao nastavak ovih *serata*. Ova mešavina estetike, politike i aktivizma kasnije se povukla pred estetskim radikalizmom koji se formirao tokom *serata*. Taj program razjašnjen je u Marinetijevom drugom manifestu, *Manifest varijetetskog pozorišta (Il Teatro di Varieta, 1913)*, u kome je pozvao umetnike da potraže inspiraciju u varijeteu koje postaje metafora futurističkog performansa i koje bi trebalo da dovede publiku u novo stanje, »ludilo« (*fisicofollia*) koje bi se izazvalo kombinacijom sredstava tadašnje nove tehnologije, svetla, buke i govora, »sa njihovim misterioznim i neobjašnjivim produženjima«.<sup>198</sup>

*Manifest varijetetskog pozorišta* je predstavljao i uvod u niz *sintesi*, kratkih dramskih prizora, odnosno večeri »dinamičke i sinkoptičke deklamacije« koje su futuristi počeli da izvode u pokušaju da uhvate brzinu, dinamiku i iznenađenje savremenog doba.<sup>199</sup> Ta ideja će biti reciklirana u manifestu *Sintetičkog pozorišta futurizma (Il teatro futurista sintetico, 1915)*.<sup>200</sup> Moguće je da je taj manifest napisan pod uticajem Marinetijevog susreta sa Mejerholjdom, u Parizu 1913, kada je navodno Mejerholjd ukazao Marinetiju na moć popularnih oblika (Mejerholjdov esej, *Vašarska šatra* upravo je bio objavljen). Odnos između italijanskog i ruskog futurizma, u tom periodu je predmet mnogih sporova, jer se s jedne strane uočavaju brojne sličnosti, a s druge suštinske razlike. Marinetti je takođe posetio Moskvu i St. Peterburg, početkom 1914. i ocenio

---

<sup>196</sup> U tom smislu prethodnica futurizma je pesma/manifest Marija Morasa (Mario Morasso) *Novo oružje: Automobil (Nuova arma: La macchina)*.

<sup>197</sup> Npr. Luidi Rusolo (Luigi Russolo) je bio slikar pre nego što se okrenuo muzici, Umberto Bočoni (Boccioni), Đakomo Bala (Giacomo Bala) i Fortunato Depero su pisali drame, mada su bili slikari i skulptori, dok je Arnaldo Đina (Arnaldo Gina), slikar i pisac bio tvorac prvog futurističkog filma, itd.

<sup>198</sup> Vid. *Il Teatro di Varieta* u *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, priir. Luciano de Maria, Mondadori: Milano, 1973, str. 111-120.

<sup>199</sup> Vid. tekstove na srpskom jeziku: Tihomir Vučković, »Izbor i prevod tekstova italijanskog futurizma i pozorišta,« *Scena*, Novi Sad, 7, januar-februar, 1971, str. 95-128, Aleksandra Jovićević, »Futurističko pozorište iznenađenja,« *Scena*, Novi Sad, br.1-2, 1997, str. 50-60; kao i Michael Kirby i Victoria Nes, *Futurist Performance*, PAJ Publications: New York, 1986. Što se tiče italijanskog jezika, osim pomenute studije Luciana de Marie, izdvajaju se: *Futurismo e futurismi*, katalog najveće izložbe održane do sada o futurizmu u venecijanskoj palati Grassi, 1986; i knjiga Claudie Salaris, *Dizionario di futurismo*, Editori riuniti: Roma, 1996.

<sup>200</sup> *Il teatro futurista sintetico* (Marinetti, Settimeli, Cora), u *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, op. cit., str. 164-171.

svoje domaćine kao metafizičare i nacionaliste još vezane za nacionalnu prošlost, dok su oni njega procenili kao anarhistu bez istinskog umetničkog osećaja.

Prvi i najpoznatiji manifest ruskog futurizma, *Šamar dobrom ukusu* (1912) veoma je sličan Marinetiјevim ranim manifestima. U njemu je izražena »nesavladiva mržnja prema predašnjem načinu govora i »užas pred slavom i ugledom«, ali i prezir prema novijim simbolistima Brjusovu, Andrejevu i Bloku. Već na početku, pripadnici ruskog futurizma su odlučili da se pojavljuju na ulicama St. Peterburga ofarbanih lica, čudno obučeni u plišane sakoe, sa mindušama u ušima i cilindrima na glavi, rotkvicama i kašičicama u rupama za dugmad, dok se Majakovski najčešće pojavljivao u svom »pčelinjem kostimu« koji se sastojao od crnog, plišanog sakoa i žuto-crnog prugastog džempera.<sup>201</sup> U njihovom uličnom »maskiranju« i javnom komedijanju na futurističkim večerima u kafeu *Pas litalica*, uočavao se stihijski pokušaj da se umetniku vrati mesto u običnom životu, da mu se dozvoli da postane običan građanin.<sup>202</sup> To je bila i njihova umetnička reakcija na stari poredak oličenog u carskom režimu i uvoznim stilovima u slikarstvu. Iz tog razloga su veliki deo svoje energije ovi pesnici, slikari, vajari i reditelji usmerili na reakciju javnosti. Grupe umetnika počele su da organizuju debate i izložbe u glavnim kulturnim centrima od St. Peterburga do Odese, suočavajući publiku sa svojim provokativnim izjavama. Ti susreti su ubrzo okupili pokretačku snagu šireg pokreta. Izjavljujući da život i umetnost treba osloboditi od konvencija i dopuštajući neograničenu primenu ovih ideja na svim područjima kulture, futuristi su pripremili javnu scenu za sve vidove performansa.<sup>203</sup>

Posle Oktobarske revolucije počela je era političkih performansa koji su imali drugačije značenje od ranijih umetničkih eksperimenata. Popularni oblici postrevolucionarnih propagandnih aktivnosti: agitpropovski vozovi i brodovi i ROSTA (Ruska telegrafaska agencija) koja je izvodila »žive novine« u vidu uličnog performansa, pored plakata i filma, bili su namenjeni većem delu nepismene i neobrazovane publike. Uspeh velikih plakata i izloga vodio je ka živim događajima. Umetnici su počeli da učestvuju u osmišljavanju velikih revolucionarnih praznika.<sup>204</sup> Pokretačka snaga tih spektakala uvela je gotovo sve moguće tehnike i stilove slikarstva, pozorišta, cirkusa i filma u

<sup>201</sup> Videti, Ilja Zdanjevič-Mihail Larionov, »Zašto bojimo lice. Manifest futurista« u *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde: antologija tekstova umetnika*, prir. Slobodan Mijušković, prev. Slobodan Ćurić, Geopoetika: Beograd, 2003.

<sup>202</sup> Ovaj kafe privukao je pesnike poput Hljebnikova, Ane Andrejevne, Majakovskog, braću Burljuk, Davida i Vladimira, kao izdavače budućeg književnog časopisa *Satirikon*, a Viktor Šklovski je održao predavanje »Mesto futurizma u istoriji jezika« (Vid. RoseLee Goldberg, op. cit., str. 27.)

<sup>203</sup> Odnosno za događaje koji su usledili: futurističku »operu« *Pobeda nad suncem* Majakovskog, Kručoniha i Kazimira Maljeviča i pozorišni komad *Vladimir Majakovski* 1913; renesansu cirkusa Nikolaja Foregera početkom 1920ih; agitpropovske vozove i brodove i ulično pozorište kao vidove »društveno korisne umetnosti«; predstave Mejerholjda u duhu konstruktivizma; i umetničke pokrete Plava bluza i Fabrika ekscentričnog umetnika. Videti Kamila Grej, *Ruski umetnički eksperiment, 1863-1922*, prev. Branko Vučićević, Beograd: Jugoslavija, 1978; Slobodan Mijušković, *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Beograd: Geopoetika, 1998; *Pojmovnik ruske avangarde*, ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984; *Sovjetska kazališna avangarda*, prir. Branimir Donat, Zagreb: Cekade, 1985.

<sup>204</sup> Za prvu godišnjicu Oktobarske revolucije, Natan Altman i sovjetski umetnici organizovali su masovne demonstracije pred Zimskim dvorcem u Petrovgradu, 1918. A 7. novembra 1920. priređen je ulični spektakl *Osvajanje zimskog dvorca* koji je uključivao delimičnu rekonstrukciju zbiljanja koja su prethodila Oktobarskoj revoluciji, u režiji Nikolaja Jevrejnova i još tri reditelja: Petrova, Kugelja i Anenkova.



izvođenje. Granice izvedbe su nestale: nije bilo pokušaja ograničavanja, ni klasifikacije različitih disciplina. Pojava konstruktivizma dovela je do posvećenosti »proizvodnoj umetnosti«, tj. neprekidnog razvoja viđenja umetnosti u stvarnom prostoru, nagoveštavajući kraj klasične umetnosti u svim oblicima.

Sličan pokušaj se mogao uočiti u italijanskom futurizmu, ali je ostao najčešće u vidu manifesta. U glorifikaciji tehničkih dostignuća, Enriko Prampolini se u manifestu *Futurističke scenografije i koreografije (Scenografia e coreografia futurista, 1915)* približava pokretnom slikarstvu, zalažući se za apstraktnu pozornicu okrenutu emotivnom doživljaju gledalaca, koje će izazivati boje i prostor, radije nego reči i glumački pokreti. Umesto oslikane scenografije trebalo je koristiti »elektromehaničku arhitekturu koja će snažno zaživeti zahvaljujući sjajnim bojama što će dopirati iz odblesaka električnog svetla od višebojnih staklenih ploča« i koje će biti prilagođene svakoj određenoj radnji.<sup>205</sup> Postoji čitav niz tekstova i dela italijanskog futurizma koji iskazuju divljenje prema električnim i mehaničkim predstavama u kojima se živi i neživi oblici nadmeću, stapaju i preobražavaju u nekoj vrsti mehaničkog plesa, od Rusolovog manifesta *Umetnost buke (L'arte dei rumori, 1913)*, preko Karinog manifesta *Slikarstva zvuka, buke i mirisa (La pittura dei suoni, rumori e odori, 1913)* i Marinetijevog *Geometrijskog i mehaničkog sjaja i numeričkog senzibiliteta (Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilita numerica, 1914)*, do Balinog i Deperovog manifesta *Futurističke rekonstrukcije kosmosa (Ricostruzione futurista dell'universo, 1915)*, i Deperovog *Plastičnog pozorišta (Il teatro plastico, 1919)*. U praksi, scenografija Đakoma Bale za balet Stravinskog *Vatromet (Ballet Russes u Rimu, 1917)* i mehanički balet Fortunata Depera i Franka Kazavole, *Macchina del 3000* u kome kostimi predstavljaju lokomotive, pozivaju na integraciju izvođača sa scenografijom, slično kao u mehaničkim baletima: *Ples propelera (La danza dell'elica)*, za koji Kazavola piše muziku i baletu Prampolinija i Kazavole, *Trgovac srcima (Il venditore dei cuori, 1927)* u kome se »mehanizacija« izvodi slično Kregovoj ideji *nadmarionete*.

Na kraju, kao reakciju na totalno pozorište Ervina Piskatora (Erwin Piscator) i Valtera Gropijusa (Walter Gropius) (1928), Marineti piše jedan od poslednjih manifesta, *Totalno pozorište futurizma (Il teatro totale futurista, 1933)* gde se zalaže za interaktivno učešće publike tokom simultanog izvođenja različitih radnji na jedanaest scena, i filmskim projekcijama na velikom broju ekrana. On sugeriše i upotrebu radija, razglasa, telefona, električne i neonske svetlosti, mirisa, menjanje temperature i čistoće vazduha specijalnim usisivačima, kao posebnih estetskih elemenata u totalnom pozorištu.<sup>206</sup> Zahvaljujući manifestima (ukupno 68), mašta futurista je bila bezgranična, a ponekad su mogli i da ostvare svoje zamisli. Fedele Azari je 1918. izveo *Elementarni vazdušni performans*, »prvi let izražajnog dijaloga« na nebu iznad Busta Arsizija, bacajući iz aviona manifest *Futurističkog vazdušnog pozorišta (Il teatro aereo futurista)* gde se zalagao za potpunu identifikaciju između pilota/izvođača i aviona, opisivši ekspresivni vokabular manevara. Taj »performans« je imao neviđene

<sup>205</sup> Enrico Prampolini, »Futurist scenography« u *Futurist Performance*, op. cit., str. 204.

<sup>206</sup> U sličnom duhu je i Marinetijev manifest *Taktilnog pozorišta (Il Tattilismo)* pročitao u Theatre de l'Oeuvre u Parizu 1921, u kome je opisan instrument sličan Rusolovim *intonarumorima*, koje je publika trebalo da opipava, a sve to praćeno zvučnim i svetlosnim efektima i ritmom.



proporcije do tada, jer ga je videlo nekoliko hiljada ljudi sa zemlje.<sup>207</sup> Marinetti je otišao korak dalje, kada je, u manifestu *Avioradiotelevizijsko futurističko pozorište (Il teatro futurista aeroradiotelevisivo, 1931)*, sugerisao upotrebu najnovijeg medija: televizije.

Dok se futurizam razvijao u Italiji i Rusiji, druge su se javili eksperimentalni pokreti koji su se katkad i preklapali sa njima, kao npr. *dada* u Cirihi ili ekspresionizam u Nemačkoj. Veze među njima, barem u ranim godinama, bile su očigledne, kao što su to, na primer, bile prve dadaističke večeri koje su održane početkom 1916. u kabareu *Volter* u Cirihi. Dadaisti, koji su u svom ikonoklazmu otišli dalje od futurista, ali bez glasnogovornika poput Marinetija, ostavili su svega nekoliko diskurzivnih iskaza o svom poimanju umetnosti. Jedan od najjasnijih je zapis o programu jedne od prvih dadaističkih večeri Tristana Care (Tristan Tzara) koji se sada identifikuje kao lider dadaizma, *Ciriška hronika (Chronique zurichoise, 1919)*, u kojoj se može prepoznati bliskost sa italijanskim futurizmom.<sup>208</sup>

Dadaizam je od početka nastojao da deluje izvan geografskih granica i nacionalnih međa, što ga čini prvim internacionalnim umetničkim pokretom, koji je takođe bio i izvan uspostavljenih umetničkih granica, što ga je činilo interdisciplinarnim. Želja dade je bila da očuva prava umetnika u svetu koji je upao u ludilo rata i da mu omogući da stvara po svom ukusu. »Cirihi je, zapravo, bio mesto okupljanja raznorodnih i istovremeno uvnutih umetnika prispelih iz svih estetskih i geografskih obzorja, većinom tvrdokornih protivnika rata, nepokornih, odbeglih ili otpuštenih iz vojske.«<sup>209</sup> Pored različitih nacionalnosti, to su bili ljudi različitih umetničkih opredeljenja i sklonosti, pa otuda eklekticizam bez zajedničkog cilja. Jedino što ih je povezivalo bila je solidarnost u odnosu na opasnost u kojoj su se našli. Nastojanjem da ponovo pronađe čovekovu suštinu, tj. njegovu poetičnu prirodu, dadaizam je dokazao da čovek može biti *stvaralac*, iako ništa nije napisao ili naslikao. Ukratko, dadaizam se više odnosio na umetničko *ponašanje* nego *stvaranje*. Postavljajući granicu između sebe i ustanovljenih estetika, pa i avangardnih, dadaizam je bio ispunjen svim mogućim značenjima koja su u njega unosili svi pojedinci. Time što nije imao ni program, ni vođu, pokret je bio otvoren za sve. Tek kasnije, dada se radikalizovala u sučeljavanju s javnošću. *Manifest dade (Manifeste Dada, 1918)* Tristana Care obeležio je njenu revolucionarnu prekretnicu. Odbijajući da teoretizuje sopstveni stav, dadaizam prekida sa svim što ga je povezivalo s umetnošću i potpuno briše prošlost.

Prelaskom Care u Pariz, protokol pariskih dadaističkih manifestacija bio je isti kao u Cirihi, ali je brojnija publika i njihova burnija reakcija pružila dadaistima veći značaj. Danas je teško rekonstruisati popularnost koju su imale dadaističke manifestacije, izložbe i publikacije u Parizu tokom par »sezona« od 1920. do 1923. godine. Ubrzo su iznete na videlo duboke podele među dadaistima koje su počele suđenjem Morisu Baresu (Mauriece Barres) 1921. godine, a završile raskolom između onih koji su hteli

<sup>207</sup> Ovaj sistem pisanja odgovara futurističkoj »novoju osećajnosti sveta« koju je izazvala tehnološka revolucija, a među kojima je avion smatran jedan od najvećih izuma.

<sup>208</sup> »Ta predstava je odredila ulogu našem kazalištu koje će režiju predstave povjeriti profinjenoj mašti razornog vjetra; scenarij u publici; vidljiva režija grotesknim sredstvima: Dadaističko kazalište. Ponad svega, maske i revolverski hici, slika i prilika redatelja. Bravo i Bum Bum.« (Tristan Cara citiran u Marvin Carlson, *Kazališne teorije*, 3. tom, prev. Ivana i Boris Senker, Hrvatski centar ITI: Zagreb, 1997, str. 14.)

<sup>209</sup> Anri Bear i Mišel Karasu, *Dada: istorija jedne subverzije*, prev. Jelena Stakić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića: Sremski Karlovci, Novi Sad, 1997, str. 6.

sve da »unište« (Cara, Ribemon-Desanj (Ribemont Desasaignes)) i želje da se otvori put novom pokretu, nadrealizmu (Breton, Aragon, Supo, Vitrak).

Isto onako kao što je Pikabija (Picabia) povezoao cirišku dadu sa njujorškom i pariskom dadom, Rihard Hulsenk (Richard Huelsenbeck) je preneo dadaistički koncept u Berlin. U svojim teorijskim spisima, on dolazi do sličnog zaključka kao i Marineti o simultanosti kao apstraktnom umetničkom konceptu: »Simultanost je protiv onoga što je postala i za ono što sama postaje.«<sup>210</sup> *Brutizam* koji je takođe u umetnost uneo Marineti, mogao bi se opisati kao »buka sa imitativnim efektima« kakva je mogla da se čuje npr. u »horovima pisacih mašina, čajnika, zvečki i poklopaca lonaca,« ali u berlinskom kontekstu ova promišljanja dobiće sasvim novo značenje. Rani dadaistički performansi bili su sad veoma daleko, a berlinski performansi su imali malo dodirnih tačaka sa pacifistički raspoloženim švajcarskim imigrantima. Nenaklonjeni *lartpurlartističkom* stavu ciriške dade, berlinski dadaisti su se ubrzo okrenuli prema političkom angažmanu, mada su rani berlinski performansi bili slični onima iz Ciriha.<sup>211</sup> Po izbijanju revolucije i bekstva cara Vilhelma II i uspostavljanja Vajmarske republike, dadaisti su bili uvučeni u sve moguće društveno političke sukobe, između spartakista i socijaldemokrata, ali i ekspresionista. Slike Ota Diksa i karikature Geoga Grosa (Grosza) izražavale su žestok kritički stav prema sumornom društvenom kontekstu, kroz otkriće fotografske montaže.<sup>212</sup> Paradoksalno, veliki Međunarodni dadaistički sajam održan u junu 1920. u Berlinu, praćen *Dadaističkom antologijom* obeležio je vrhunac i kraj berlinske dade. Neki njeni pripadnici, poput Piskatora, opredelili su se za dalju političku borbu u okviru nemačke komunističke partije, dok su drugi svoje eksperimente nastavili u okviru ekspresionizma.

Ogroman značaj dade za istoriju performansa ne korespondira sa značajem koji mu je dat u istoriji umetnosti (za razliku npr. od nadrealizma), ali mesto dade je nezaobilazno i značajno u okviru meta rasprave studija izvođenja, odnosno veoma je važno razumeti izuzetnu prirodu dade među pokretima istorijske avangarde ili neovangardnim pokretima posle njega.<sup>213</sup> Direktno nasleđe berlinske dade može se prepoznati u radu savremenog postdramskog reditelja Kristofa Šlingenzifa koji je svojim akcijama između pop-arta, dade, nadrealizma, politike i medijskog pozorišta dostigao veliku medijsku prezentnost političkih pitanja, koja se neodređeno kreće između performansa, pozorišta, televizijskog šoua, svakodnevnog besmisla i politike u sadašnjoj Nemačkoj. Ili u režijama drugog, savremenog nemačkog reditelja Franka Kastorfa (Frank Castorf) koji je jednom izjavio da je posebnost umetnika iz istočne Nemačke u odnosu na zapadnoevropsku postmodernu, to što oni sebe posmatraju, na neki način, kao

<sup>210</sup> Rihard Hulsenk citiran u RoseLee Goldberg, op. cit., str. 58.

<sup>211</sup> Prvi dadaistički performans je održan u februaru 1918. u galeriji I.B. Neumanna. Hulsenk je čitao proglaš, uživljavajući se u ulogu »dade bubnjara«, dok je Georg Gros recitovao svoju provokativnu poeziju. Zatim je Gros urinirao po izloženim slikama, dok je Hulsenk počeo da urla da rat nije bio dovoljno krvav, što je izazvalo buru negodovanja među razočaranim, ratnim veteranima. Direktor galerije je zapretio policijom, i sutradan je na svim naslovnim stranama novina izašao izveštaj o ovom skandalu koji je pripremio Berlin za dadaističke performanse. (Vid. RoseLee Goldberg, op. cit., str. 59)

<sup>212</sup> Vid. John Willett, *Arts and politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Pantheon Books: New York, 1978.

<sup>213</sup> Institucionalizacija dadaizma odigrala se tek 2005, kada je u pariskom Centru Pompidu otvorena do sada najveća izložba 1560 dela (kolaži, montaže, instalacije, ulja na platnu, crteži, fotografije, fotogrami, filmovi, zvuci, tekstovi, poezija, skulpture i *redi-mejdovi*) iz svih zemalja u kome se ovaj pokret odvijao.

»neuspele političare« koji daju prilog ideologiji. Njegove inscenacije, prvenstveno u berlinskom Volksbühneu, svojom rafiniranom trivijalnošću dovode pozorište u vezu sa žutom štampom i banalnostima, artikulišući duhovitu ideološku pobunu, kao npr. u čuvenoj predstavi *Pansion Šeler (Pension Schöller)*.

Dadaizam je bio *prva međunarodna mreža* koja je zahvatila sve vidove umetnosti i života, čak iako joj je dugo pridavan značaj tek jednog od *izama* u istorijskoj avangardi. Dadaizam je najavio kraj jedne epohe i načina življenja, utirući put novim pokretima i umetničkim disciplinama. Prvi svetski rat je označio i početak 20. veka kao veka ekstrema, koji su dadaisti uočili.<sup>214</sup> Tako je dadaistički pokret bio i činilac *poremećaja* velikog sistema mišljenja i *refleksija* promena. Daleko od toga da je posledica rata, on je bio njegov pratilac i ishod mu je bio dovođenje u pitanje temeljnih datosti ljudskog duha.

Stoga smatram da je dadaizam najavangardniji pokret od svih avangardnih pokreta, upravo zbog fenomena »prethodnice« koja je njegova suština. Samim vojnim poreklom, odnosno ofanzivnim dejstvom, pojam avangarde predstavlja *fenomen prethodnice, anticipacije* koja hrabro korača »napred«: »Poezija neće samo davati ritam radnji«, izjavio je Rembo u *Lettre du voyant* (1871), »ona će joj prethoditi.«<sup>215</sup> Slično Rembovoj poeziji, dadaizam je bio u neprestanom pokretu, nagoveštavajući sve ostale avangarde, mada je vrlo brzo bio potisnut, jednostavnom zamenom, drugom avangardom, u ovom slučaju nadrealizmom u Francuskoj, ili ekspresionizmom u Nemačkoj.<sup>216</sup>

U svom većem delu, ekspresionizam nije prihvatio futurističku opčinjenost modernim mašinama i proizvodima industrijskog društva, naprotiv ekspresionisti su smatrali da ta dostignuća guše individualni duh. Futurizam je naglašavao svetlo, boju, brzinu i izlaganje opasnosti, dok su ekspresionisti i nadrealisti težili istraživanju tajni unutrašnjeg života.<sup>217</sup> Ničeova filozofija i Frojdova psihoanaliza uticali su na novu generaciju nemačkih stvaralaca posle Prvog svetskog rata (u pozorištu prethodnici su bili Frank Vedekind i Karl Sternhajma ali više od svega Strindbergovi simbolistički komadi koji su se izvodili u Nemačkoj za vreme nastajanja ekspresionizma).<sup>218</sup> Za

<sup>214</sup> Erik Hobsbaum, *Doba ekstrema: Istorija kratkog dvadesetog veka, 1914-1991*, Beograd: Dereta, 2002.

<sup>215</sup> Arthur Rimbaud citiran u Adrijan Marino, »Avangarda« u *Avangarda: Teorija i istorija pojma I*, op.cit., str. 41.

<sup>216</sup> Verovatno će svodenje nadrealizma na fusnotu za mnoge biti čista blasfemija, ali ograničen prostor mi ne dozvoljava šire razmatranje ovog pokreta koji je svakako dao svoj doprinos umetnosti performansa u različitim vidovima. Ovde ću se ograničiti na pominjanje Apolinerovih beleški u programu baleta *Parada (Parade, 1917)* Koktoa, Pikasa i Satija, gde se on zalaže za čvrst spoj slikarstva, pantomime, plesa, plastične umetnosti u totalno pozorišno delo i gde je predvideo dolazak Novog Duha. I više od toga, nagovestio je kako je »Novi duh« sadržavao naznaku nadrealizma (*surrealisme*). (Vid. Slobodan Selenić, »Apoliner, dadaisti i nadrealisti,« u op. cit., str. 35-59. Takođe, Gijom Apoliner, *Tiresijine dojke* (prev. Ivanka Pavlović) u Slobodan Selenić, *Avangardna drama*, antologija, SKZ: Beograd, 1964. str. 89-145). Takođe, francuski nadrealizam je ubrzo iscrpeo dadaističku formulu skandaloznih izvođenja i okrenuo se drugim načinima delovanja, najpre kroz izdavanje knjiga i časopisa, predavanja i debate.)

<sup>217</sup> Vid. npr. Marinetijev spis, »Nova religija-moral brzine,« (»La nuova religione-morale della velocita«) u *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, op. cit., str. 182-189.

<sup>218</sup> »August je Strindberg naša deviza«, izjavio je na početku Rene Šikele, a podržali su drugi ekspresionisti. U članku »Des arts nouveaux«, s podnaslovom »Uloga slučaja u umetničkom stvaranju« (1894), Strindberg je pisao o slikaru koji dozvoljava svom kistu da se kreće bez kontrole, gde umetnik deluje poput »hiovite prirode, bez unapred određenog cilja«. (Vid.

razliku od drugih pokreta istorijske avangarde, ekspresionizam nije imao vođu, ni središnji manifest. Pojam je prvi put upotrebljen u slikarstvu, a potom je primenjivan na mlade nemačke dramatičare, da bi tek posle 1912. bio često radikalno upotrebljavan.<sup>219</sup> Za razliku od futurista, ekspresionisti nisu rat pozdravili s oduševljenjem, već su ga smatrali još jednim izrazom poremećenog i bezličnog društvenog sistema. Oni su se zalagali za »novi svetski poredak« na temelju bratstva i vere u temeljnu dobrotu čoveka, što su prihvatili i razvijali u dramama vodeći dramatičari tzv. socijalne struje ekspresionizma, poput Ernsta Tolera i Georga Kajzera.<sup>220</sup>

Istovremeno, u Nemačkoj se pojavljuje novo važno središte za eksperimentisanje sa metodama izvođenja – škola *Bauhausa* (1919) koja je samo u početnim godinama sledila ekspresionizam. Prvi broj Bauhausovog pozorišnog časopisa, *Bauhausbühne* (1922), sadržavao je dva manifesta: *Der Arbeit der Bauhausbühne* Valtera Gropijusa i *Das Bühnenwerk* Lotara Šrejera (Lothar Schreyer) koja su se zalagala da krajnji cilj pozorišta bude *metafizički*. Gropijus je bio jasniji u predlaganju puta do tog cilja: novi scenski prostor je trebalo da se temelji na duhu građenja (*Bau-Geist*) i objedinjavao bi kretanje, živa i mehanička tela, oblik, svetlo, boju, govorne i muzičke zvukove, a izvođač bi trebalo da bude neka vrsta »nadahnutog radnika«, što je bio Bauhausov ideal čoveka kao otelovljenja *nematerijalne ideje* time što preovladava zakonima mirovanja i kretanja, optike i akustike.<sup>221</sup>

Kada se Bauhaus premestio iz Vajmara u Desau, izašlo je posebno izdanje časopisa *Bauhaus-Buch* posvećeno pozorištu, sa programskim tekstovima Šlemera, Farkasa Molnara (*U-Theater*) i Pozorište, cirkus, varijete (*Theater, Zirkus, Variete*) Lasla Moholi-Nađa (Laszlo Moholy-Nagy) u kome se on se zalaže za *totalno pozorište* budućnosti, hvaleći futuriste i dadaiste zbog toga što su raskrstili sa »logično-intelektualnim (književnim) pozorištem« prošlosti, ali ih kritikuje jer su zadržali

---

August Strindberg, »The New Art,« u *Inferno, Alone and Other Writings*, prev. Albert Bremel, New York, 1968, str. 99.) Strindberg je razvio dalje koncept nesvesnog u komadima *Sonata snova* (1902) i *Put u Damask* (1906), u kojima razvija dramaturgiju snoviđenja i nesputane svesti spavača, tj. svedenborski koncept da je svet odraz nečijeg unutrašnjeg stanja.

<sup>219</sup> U drami Rajnharda Zorgea, *Prosjak*, glavni junak je Pesnik, koji u središnjem delu preuzima ulogu Sina i sanja o novoj drami koja će »osloboditi čovečanstvo« i odbacuje priču u tradicionalnom smislu, jer se prava priča ne može izraziti rečima, glumačkim pokretima i oblicima, jer je u njenoj osnovi *slika* ispunjena večnim odnosima, podsticajima i hiljadama duša, što je nemoguće imitirati. (Vid. Reinhard Sorge, *Der Bettler*, 1912 u *An Anthology of German Expressionist Drama*, prir. Walter H. Sokel, New York, 1963.) Ovim komadom Sorge je nagovestio čitav niz sličnih komada, od kojih je najvažnija drama Waltera Hasenclevera, *Der Sohn* (1914), od koje prestaje zanimanje za razvoj radnje ili lika, već za izraz »duše prepune tragedije« (Kurt Pinthus). Sam Hasenclever govorio je o pozorištu ne samo kao sredstvu za izražavanje čovekovog unutrašnjeg života, nego kao o posredniku između filozofije i života, odnosno raskolu između onoga što postoji i što čoveku treba. (Vid. Marvin Carlson, *kazališne teorije 3*, op. cit., 1997, str. 21.)

<sup>220</sup> Sintezu velikog broja teorijskih napisa (Kornfeld, Koffka, Hasenclever, Walzel, Wofflin) i dramskih tekstova načinio je Ivan Goll, zalažući se za *Überdramu*, kao treću poslednju fazu dramskog razvoja (posle borbe ljudi i bogova u grčkim dramama, i drama koje su se bavile problemima pojedinaca), koja opisuje borbu između ljudske duše i spoljašnjeg sveta, kako bi se pozorište vratilo prvobitnom smislu: maski i percepciji nalik dečjoj. (Vid. Ivan Goll, »Two Superdramas,« u Walter Sokel, op. cit., str. 9-11.)

<sup>221</sup> Vid. Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3*, op. cit., 1997, str. 27. Takođe, *The Theater of Bauhaus*, prir. Walter Gropius, Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1961.

čovjeka kao glavni element. U pozorištu budućnosti, izvođač mora biti ravnopravan sa ostalim elementima, što će se postići pomoću dinamičkog-ritmičnog postupka koji će spajati mnoge suprotne oblikovne elemente, komičke i tragičke, trivijalne i monumentalne (poput cirkusa i vodvilja), te sva dostupna sredstva: boju, svjetlo, zvuk, mašine u fleksibilnom i prilagodljivom scenskom prostoru koji se može proširiti tako da uključi čak i publiku.<sup>222</sup> Gropijusov nacrt za totalno pozorište koji je napravio za Piskatora 1926. je možda najpoznatiji pokušaj ostvarenja te vizije. Svrha pozorišne arhitekture, napisao je Gropijus je da pretvori pozorište u oruđe koje će u najvećoj mjeri biti prilagodljivo i promenljivo i koje ničim neće ograničavati reditelja.<sup>223</sup>

Među pripadnicima Bauhauusa, jedino je Oskar Šlemer insistirao na oblikovnim i mehaničkim mogućnostima tela izvođača, kao središnjeg znaka u teatru. Po Šlemeru, idealni izvođač bi trebalo istovremeno da ima oblik i da bude duhovan, istovremeno čovjek i marioneta koga naziva *Kunst-Figur*.<sup>224</sup> Šlemerova sposobnost da pretvori svoj slikarski talenat u inovativne performanse, kao i odbijanje da prihvati granice umetničkih kategorija rezultiralo je performansima koji su ubrzo postali žarište aktivnosti Bauhauusa, čiji je vrhunac bio *Metalni festival*, 1929. Šlemer je smatrao da su pozorište i slikarstvo komplementarne aktivnosti: u svojim teorijskim spisima, slikarstvu je dodelio ulogu teorijskog istraživanja, a performansu ulogu prakse: »Borim se između dvije duše u sebi – jedna je orijentirana k slikarstvu, odnosno filozofska-umjetnička; druga je kazališna ili, jednostavnije, rečeno, etička i estetička duša.«<sup>225</sup>

Šlemer je delovao pod uticajem tejlorizma u kome je, poput sovjetskog reditelja V. E. Mejerholjda, video put ka najfunkcionalnijim i »najčistijim« ljudskim pokretima izvedenim iz samog života, a ne iz apstraktnih simboličnih oblika. Sam Mejerholjd je radio sa svojim glumcima na razvijanju novog pristupa zvanog *biomehanika*, čija je svrha bila da se uskladi sa novim tehničkim dobom i novim političkim poretkom. Prenošenjem naglaska sa nadahnuća ili psiholoških stanja na fizičke vežbe, Mejerholjd je pokušao da demistifikuje poziv glumca/izvođača. U svom eseju, *Glumac budućnosti*

---

<sup>222</sup> Vid. Laszlo Moholy-Nagy, »Theater, Circus, Variety,« u *ibid.*, str. 49-73. Sličnu ideju možemo pronaći u delima Hajnera Gebelsa. Prema Gebelsu, idealan scenski prostor je prazan, jer gledaoci tako imaju veliki prostor za gledanje predstave na »svoj način«. Gebels, poput Moholi-Nađa, smatra da je pozorištu potrebna inspiracija iz drugih umetničkih formi, odnosno da se ono obogaćuje drugim medijima.

<sup>223</sup> Vid. nacrt u *The Theater of the Bauhaus*, op. cit., str. 11-13.

<sup>224</sup> Vid. Oskar Schlemmer, »Man and Art Figure,« u *ibid.*, str. 17-49.

<sup>225</sup> U komadu *Ples gestova* (1926/27), Šlemer je razvio plesnu demonstraciju kako bi ilustrovao te apstraktne teorije. Prvo je pripremio seriju znakova koje su grafički predstavljale linijske staze pokreta i kretanje plesača. Sledivši ta uputstva, tri figure obučene u kostime primarnih boja izvodile su komplikovane »geometrijske« pokrete i banalne »svakodnevnne radnje«. Taj balet je otkrio Šlemerovu tranziciju iz jednog medija u drugi: od dvodimenzionalne površine (označavanje i slikarstvo), preko plastične (reljefi i skulpture), do žive umetnosti ljudskog tela. Na taj način su se, po Šlemeru, označavanje i slikarstvo uključili teoriju prostora, dok je performans u prostoru pružao »praksu« koja je nadopunjavala tu teoriju. Šlemerov rad je kulminirao u *Trijadičkom baletu* (1922-1932), produkciji koju je neprestano menjao i usavršavao i koja je doslovno predstavljala »enciklopediju« Šlemerovih pretpostavki performansa. To je bila neka vrsta »metafizičkog« pregleda u trajanju od nekoliko sati, a izvodila su ga tri plesača koja su nalikovala lutkama i nosila osamnaest kostima u dvanaest plesova na muziku Hindemita za mehanički klavir, stvarajući jedinstvo koncepta i stila. Ovo delo je predstavljalo krajnju »ravnotežu suprotnosti«, apstraktnih konceptata i emocionalnih nagona, što se veoma dobro uklapalo u umetničko-tehnološke interese Bauhauusa.



*i biomehanika* napisao je da je pozorište oduvek odražavalo svoje društvo, pa je stoga novo rusko društvo zahtevalo novo viđenje pozorišta.<sup>226</sup>

### III Ka evro-američkoj neoavangardi

Projektujući revolucionarnu *budućnost*, svi pokreti istorijske avangarde bili su podjednako neprijateljski nastrojeni prema umetničkoj tradiciji i prema sopstvenim prethodnicima i inspiratorima, ili prema savremenicima i savremenoj civilizaciji. Ovakvi stavovi doveli su do simplifikovanja i *pakovanja* istorijske avangarde kao jedinstvenog pokreta, iako se, u stvari, sastojao od niza sukcesivnih ili sinhronih, ali različitih pokreta. Ako bismo pokušali da definišemo šta je zajedničko za istorijske avangarde onda su to uzdizanje subjektivnost i ogromni vitalizam, zajedno s apstrakcijom, iskrivljenjima i poetskim preterivanjem koje su cenili više od mimezisa i formalne lepote. Zajednički »neprijatelji« i interesi dopustili su izvesnu razmenu ideja i radnje, ali su ove pokrete razdvajali važni detalji. Ono što definiše istorijsku avangardu nisu samo dominantno moderni kvaliteti, kao što je 1920ih i 30ih bio romantizovan odnos prema tehnologiji, već i istraživanje stanja snova, instinkata i nivoa podsvesti, kao i pseudo-religiozni fokus na mitu i magiji koji je u umetnosti performansa vodio ka eksperimentima sa ritualom i ritualnim oblicima predstavljanja. Pod uticajem jungovskog koncepta da svi mitski simboli postoje u podsvesti kao izrazi psiholoških arhetipova, ali i ideje da simboličnom i mitsko-poetskom razmišljanju prethodi jezik i diskurzivno rezonovanje, umetnici avangarde nastavili su da otkrivaju nepoznate aspekte stvarnosti. Oba su varijacije istog cilja: povratak »korenima« bilo u psihi bilo u preistoriji. U umetnosti performansa to se ogleda u reverziji originalnih formi: Artoovom okretanju šamanističkim predstavama, balijskom plesu; Mejerholjdovom okretanju japanskom tradicionalnom teatru, Brehtovoj fascinaciji kineskim oblicima izvođenja itd.

Paralelno sa anti-materijalizmom i revolucionarnom politikom, zaštitni znak umetničkog performansa bila je aspiracija ka duhovnom u najširem značenju. Artoov zahtev za »pozorištem surovosti«, koji su tokom 20. veka preuzeli različiti avangardni umetnici, najbolje ukazuje na tu činjenicu. U umetnosti performansa, »neo-primitivizam« je opstao zajedno s estetskim eksperimentom oblikovanim da unapredi tehnički progres umetnosti po sebi, tragajući za odgovorima na fundamentalna pitanja: šta je umetnost, šta je izvođač, šta je gledalac. Na tom planu, naučni etos modernog doba odgovara povratku primalnim oblicima, ukazujući na pokušaj da se zamene dominantni modeli izvođenja – i proširenjem društva čiji su oni izraz – gradeći ih iz prethodnih principa. Idealizacija »primitivnog« i elementarnog u umetnosti performansa 20. veka, zajedno sa ponovnim otkrićem udaljenih ili arhaičnih modela, može se sagledati kao produžetak orijentalizma romantičara 19. veka i nekih pokreta istorijske avangarde. On odgovara preuzimanjem od afričke umetnosti ili pred-kolumbijske umetnosti u slikarstvu od post-impresionizma pa nadalje, i može se naći u brojnim aspektima moderne kulture. On se nalazi i u Frojdovoj primalnoj terapiji, Lakanovom »ogledalu«, u strukturalnoj antropologiji Klod Levi Strosa (Claude Levi-Strauss), Bahtinovom idealu karnevalske literature.

<sup>226</sup> Videti V.E. Mejerholjd, »Glumac budućiosti i biomehanika,« u *O pozorištu*, prir. i prev. Ognjenka Milićević, Nolit: Beograd, 1976, str. 167-169.



Aspekti primitivizma od ritualističkih tehnika ili arhaičnih i orijentalnih tradicija, do predstavljanja stanja snova i nadrealnih slika ili pokušaj da se deluje na podsvest gledalaca, bili su veoma rašireni u umetnosti performansa sredinom 20. veka. Na primer, Living Theatre je tek kasnije za mnoge postao prototip angažovanog pozorišta, ali mu je teorija i praksa tokom godina bila bliža Artou nego Brehtu, odnosno njihov rad je bio povezan sa upotrebom simbolizma i psihodrame, kao pokušaju odstranjivanja otrcanih izvođačkih idioma kako bi se stvorile minimalističke slike. Kada su 1947. Džudit Malina i Džulijan Bek osnovali Living Theater, zanimalo ih je oblikovanje repertoara koji će nuditi potresne i misaone drame:<sup>227</sup> nastojali su da pokrenu stvaralački proces i ohrabre glumce u traženju ličnog stila i oslobađanju od rediteljevog autoriteta. Oni su u Artou videli »krajnjeg prevratnika« koji je jedini razumeo da »čelični svet zakona i reda«, tobože stvoren da bi ljude zaštitio od varvarstva, ustvari ih udaljava od poriva i osećaja, pretvarajući ih u bezdušna čudovišta koja pokreću ratove, ugnjetavaju i iskorištavaju bližnje.

Bek i Malina su stvarali pod uticajem avangardnog američkog kompozitora, Džona Kejdža koji je pomerio granice svih umetnosti i uveo teoriju i praksu performansa u akademski svet, počev od manifesta, *Budućnost muzike (The Future of Music, 1937)* koji se temeljio na ideji da gde god da se nalazimo uglavnom ono što čujemo je »buka«, što je on nameravao da uhvati, kontroliše i transformiše u muziku. U suočavanju sa »čitavim poljem zvuka« Kejdž je održao čitav niz koncerata i opširno pisao o tome, pozivajući se na *Umetnost buke* Luidija Rusola, davajući savete da je jedan od načina pisanja muzike bilo proučavanje Dišana. Kejdžove teorije i stavovi našli su paralelu u delu koreografa i izvođača, Mersa Kaninhema (Merce Cunningham), koji je uveo *slučajne procedure* i *neodređenost* kao sredstva postizanja nove prakse u plesu. Kao što je Kejdž pronalazio muziku u svakodnevnom zvukovima, tako je Kaninhem počeo da koristi svakodnevne pokrete kao što su hodanje, stajanje, skakanje i celi spektar prirodnih pokreta u plesu. Dok je Kejdž smatrao da »svaka manja jedinica veće kompozicije odražava značenja celine kao makorkosmos«, Kaninhem je naglašavao svaki element u prizoru, kao npr. u plesu *Šesnaest plesova za solistu i tročlani hor (Sixteen Dances for Soloist and Company of Three, 1951)*. Kejdž i Kaninhem su godinama saradivali na više projekata, što je kulminiralo performansom *Neimenovani događaj (Untitled Event)* na Black Mountain Collegu, 1952, događajem koji je otvorio put brojnim izvođenjima u 1950im i 60im.<sup>228</sup> Priprema za performans je bila minimalna: svaki izvođač je dobio po jednu tablicu koja je prikazivala samo »vremenske zgrade«, a od svakog se očekivalo da sam ispuni trenutke zbivanja, mirovanja i tišine kako je bilo prikazano na tablici, ne otkrivajući ništa od toga, osim samog performansa. Na taj način nije bilo »uzročne veze« među događajima i, kako je sam Kejdž tvrdio, sve što se dogodilo posle toga, dogodilo se u samom posmatraču.

Uprkos udaljenoj lokaciji i malom broju gledalaca, vest o *Neimenovanom događaju* je preplavila Njujork, postavši glavna inspiracija Kejdžovim predavanjima o eksperimentalnoj muzici na *New School for Social Research*, počev od 1956. Jedan od Kejdžovih studenata bio je i Alan Kaprou. Njegov performans *18 hepeninga u 6 delova (18 Happenings in 6 Parts)*, upriličen u Rueben galeriji 1959. godine, predstavljao je

<sup>227</sup> »Verujemo u kazalište kao u mjesto intenzivnog iskustva, napola san, napola obred, gdje gledatelj doživljuje nešto poput viđenja samorazumjevanja, prolazeći kroz svjesno do nesvjesnoga, do razumjevanja prirode stvari.« (Džudit Butler i Džulijan Bek citirani u *Kazališne teorije 3*, op. cit., 1997, str. 122.)

<sup>228</sup> Vid. RoseLee Goldberg, »Živa umjetnost od 1933 do 1970-tih,« u op. cit., 2003., str. 106-135.

trenutak spajanja žive izvedbe i slikarstva. Kaprou je napravio inverziju futurističkog izjednačavanja između umetnosti i života, uvodeći sintagmu *lifelike art (životna umetnost)*. Hepening, koji je nastao i iz akcionog slikarstva Džeksona Poloka (Jackson Pollock) trebalo je s jedne strane da oslobodi umetnost artificijelnosti i mimetičnosti, a s druge da je izjednači s životom.

Pogonski momenat evro-američke avangarde približio se istorijskoj avangardi kroz nastojanje da se umetnost preobrazi u nešto što ona nije bila: život. U gotovo svim oblastima umetnosti, evro-američka avangarda je sledila cilj da prevaziđe iluziju i fikciju i prevede ih u život. Kloc vrđi da su estetske forme pomeranja granica bile forme apstrakcije, kao što su npr. *shared canvas* kao estetska stvar ili hepening kao nastavak enformel slikarstva Poloka. »Nije *vokabular* bespredmetnosti i 'samoutemeljenja' (Habermas) predstavljao esenciju avangarde, nego njen široko postavljen program pretvaranja *umetnosti u život* (kurziv moj, op. aut.), to jest ukidanja umetnosti kao samoumetničkog.«<sup>229</sup>

Uticao plesača u Njujorku od početka 60ih bio je esencijalan za stilove performansa u razvoju, kao razmenu ideja i senzibiliteta među umetnicima svih disciplina. Bilo da su bili inspirisani Kejdžovim istraživanjima ili hepeninzima Fluksusa, plesači poput Simone Forti, Dejvida Gordona, Ivon Rejner (Yvonne Rainer), Triše Braun, Lusinde Čajds i Stiva Pakstona počeli su da unose slične eksperimente u svoja dela. Njihovo uvođenje drugačijih pokreta i plesnih mogućnosti dalo je novu, radikalnu dimenziju performansima, vodeći ih dalje od početnih »ambijenata« i kvaziteatarskih slika.<sup>230</sup> Svi oni su bili zaokupljeni brisanjem razlike između umetničkih aktivnosti i svakodnevnog života i shodno tome uključivanjem svakodnevnih aktivnosti i predmeta kao materijala izvedbe. U praksi su predlagali originalne stavove prema prostoru i telu, istraživanja koja je započela An Halprin sa *Dancers's Workshop Company* u San Francisku, koja su kulminirala formiranjem *Judson Dance Group* u Njujorku 1962. Između ostalog trupa je izvela i ples *Terrain* koji je ilustrovao neka načela njujorške izvođačke avangarde protiv lažnih, glamuroznih, pompeznih izvođenja tradicionalnog plesa i njihove zavodljivosti, a u prilog nedramatičnog, neverbalnog izvođenja, visokog stepena apstrakcije, razmišljanju o odnosu pokreta i tela, tela i prostora, kao i učešća posmatrača. Takvo promišljanje dovelo je do minimalizma u plesu (Meredith Monk) koji je korespondirao sa minimalizmom u skulpturi.<sup>231</sup>

Uprkos tome što su neki predstavnici američke avangarde gostovali u Evropi, kao i činjenici da se razvoj evropskog performansa nije mnogo razlikovao od američkog, kao u nastupima Iva Klajna (Yves Klein) i Pjera Manconija (Piero Manzoni), tek je Jozef Bojs jasno proklamovao ideju da umetnost treba da preobrazi svakodnevni život. Bojsovi susreti sa Fluksusom učvrstili su njegove metode rada na Dizeldorfskoj akademiji, gde je postao profesor vajarstva 1961. On je već tada ohrabrivao studente da

<sup>229</sup> Hajnrih Kloc, *Umetnost 20. veka*, op. cit., str. 8.

<sup>230</sup> Npr. u *Map Room II* Roberta Raušenberga (Rauchenberg) učestvovali su Trisha Brown, Steve Paxton i Lucinda Childs, bivši Kaninhemovi učenici koji su istovremeno uticali na oblikovanje njegovih dela. Oni su rekvizitu (gume, kauč) pretvorili u pokretne, apstraktne oblike. Ne praveći razliku između živih izvođača i neživih predmeta, Raušenbergov cilj je bio da kostimi plesača odgovaraju predmetima tako dobro da dođe do ujedinjenja. (Videti RoseLee Goldber, op. cit., str. 118-119).

<sup>231</sup> Prvi deo plesne trilogije *Juice*, Monk je postavila u Gugenhajm muzeju sa 85 izvođača. Publika je sedela na kružnom podu, a izvođači su izveli pokretnu sliku na kružnim nivoima muzeja 120, 150 i 180 m iznad njihovih glava.

upotrebljavaju bilo kakav materijal za svoja dela i organizovao brojne diskusije, u vidu »socijalnih skulptura«. Ideja je bila da bi »socijalna skulptura« koju bi umetnik izveo pokrenula prikrivenu kreativnost svakog pojedinca, imajući za krajnju konsekvencu društvo budućnosti. Bojs je takođe tvorac prve međunarodne, multidisciplinarnе mreže zajedno sa umetnicima, ekonomistima, psiholozima u vidu *Slobodne akademije* koja je takođe udarila temelje budućim studijama performansa.

#### IV Od evro-američke neoavangarde ka postmodernizmu

Ovo istorijsko umrežavanje u 1960im godinama je bilo mnogo komplikovanije nego što na prvi pogled izgleda, jer glavna struja evro-američke avangarde nije bila jednostavno definisana zajedničkim stilskim principima. Radije, ova avangarda bila je neka vrsta filozofskog grupisanja. Njeni vidovi bili su povezani kritičkim stavom prema zapadnom društvu i ciljem da se promeni priroda umetničkog performansa, što je postala svojevrsna ideologija. Jedna od ključnih godina za evro-američku avangardu svakako je bila 1968. godina, tokom koje su politička događanja uzdrmala kulturni i društveni život u celoj Evropi i SAD. Umetnost performansa tog perioda bila je usmerena protiv ekonomske logike evro-američkog sveta ili birokratsko-cenzorske logike sovjetskog bloka. Tada je došlo do radikalnih preispitivanja ne samo institucija umetnosti, nego i prirode same umetnosti. Galerije i pozorišta bile su napadnute kao institucije komercijalizma i počela je potraga za drugim načinima iznošenja ideja u javnost. Akcenat je bio na istraživanju umetničkog procesa, koji je u vizuelnim umetnostima doprinelo stvaranju konceptualne umetnosti, a u teatru otvorenih proba ili radionica. Očigledno je da su performansi i radionice smanjivale razdvojenost izvođača i gledalaca, dok su se izvođači okretali sopstvenim telima kao umetničkom materijalu. Zajedničko vreme i prostor koji su delili izvođači i posmatrači postali su integralni deo konceptualne umetnosti i radionica, a gledaoci, putem asocijacija i sugestija sticali su uvid u posebno zajedničko iskustvo *stvaranja umetničkog dela*.

Npr. performansi austrijskog umetnika Hermana Niča bili su veoma ekspresivni i eksplicitni u brisanju razlike između vizuelnih umetnosti i performansa, između izvođenja i učešća publike. Nič je svoje performanse smatrao produžetkom svog akcionog slikarstva, prevodeći ih u zvukove, boje i mirise. Nazivajući ih »estetskim načinima molitve«, Nič je izvodio drevne dionizijske i ranohrišćanske rituale u modernom kontekstu, obnavljajući Aristotelov pojam katarze. Tokom 1970ih, on je redovno ponavljao *Orgije, misteriji, pozorište*, kao neku vrstu rituala koji su trajali i po nekoliko sati, a čiji je on bio ceremonijal-majstor: sve bi počinjalo nesnosno jakim muzikom koja se pretvarala u buku, da bi potom njegovi »asistenti« unosili neku razapetu, zaklanu životinju, privezanu glavom na dole. Onda bi životinji vadili utrobu, a creva i kante krvi su se prelivali preko tela gole žene ili muškarca. Nič je već tad smatrao da su mediji potisnuli i prigušili agresivne instinkte ljudi, a da su rituali ubijanja životinja bili udaljeni iz savremenog iskustva, dok se kroz performanse ta potisnuta energija oslobađala, kroz pročišćenje i iskupljenje.<sup>232</sup> Cilj ovih performansa bio je da se umetnička akcija prenese neposredno u život, da bi se s one strane umetničkog medija delo oslobodilo od privida i fikcije i pretvorilo u sam život. Gledaoci su prisustvovali i odnosu napetosti između autora i stvaranja autonomnog umetničkog dela. Sama radnja, postupak stvaranja kao proces i sastavni deo života

<sup>232</sup> Vid. Hermann Nitsch, *Orgien, Mysterien, Theater; Orgies, Mysteries, Theatre*, Darmstadt, 1969.

postajali su umetničko delo, a da njihov produkt -- naslikana slika nije nužno nastajala iz tog procesa kao njegov rezultat.

Progresivnost evro-američke avangarde sastojala se u zahtevu da ujedini umetnost i život, u čemu je, kao u ciriškoj dadi, već bio vidljiv njen kraj, jer koliko god da je umetnost pravila prodore u život, nju su opet uvek stizale institucije umetnosti. »Ona je iz ovog zahteva dobila novo i pokretačko, uzdigla je umetnost moderne preko svih granica umetnosti – da bi završila tamo gde umetnost ponovo mora da potvrdi svoju distancu prema životu.«<sup>233</sup> Moguće je da su kroz hepeninge i konceptualnu umetnost bile do kraja iscrpljene mogućnosti evro-američke avangarde, koja je dostigla tačku koju umetnost nije mogla da pređe a da ne poništi samu sebe. To znači da su se programi pomeranja granica moderne, koji su od 1920ih određivali istoriju umetnosti, sad povukli. »Oduzeti umetnosti obuzetost estetskim, osloboditi je stega lepog privida i dati joj relevantnost jedne snage koja prožima život i koja život menja – to je bio program avangarde, koji je aluzivno bogatstvo fiktivnog želeo da zameni identičnošću umetnosti i života.«<sup>234</sup> Takođe je moguće da je proces ukidanja estetskog kao »umetnosti« bio put moderne koji je vodio kraju avangarde. On se ogledao i u neuspehu centralne dogme evro-američke avangarde, kao »ukidanju fikcije«. Odgovor na tu problematičnu situaciju dala je »revidirana estetika« postmoderne koja je pošla od uvida da je nemoguće izjednačiti život i umetnost.

Tokom 1980ih, dolazi do »revizije moderne« u vidu postmodernističkih performansa koji su zahtevali da se granice umetnosti kao fikcije vrate. Ova estetika nije reagovala samo zalaganjem za nov vokabular, nov jezik, već je programski revidirala zahtev avangarde koji je propao zbog svoje radikalnosti. Postmoderna je značila, da parafraziramo Kloca, estetsko obnavljanje fikcije. Međutim, važno je napomenuti da se postmoderna nije postavila apsolutno protiv moderne, jer nije bila revolucionarna, već je reagovala na nju *revizionistički*, menjajući njen program i suprotstavljajući se njenim istorijskim zabludama. S druge strane, Kloc tvrdi da se na postmodernu odnosi nelagodnost cele epohe 1980ih godina: »nostalgija i istorizam, neobaveznog slobodnog i neobuzdanog hedonizma, pank, ambijentalni dizajn, dekoracija, antiracionalizam jesu samo neki od konstatovanih simptoma postmoderne patologije. Tu nije pomoglo ni uputstvo da postmoderna ne znači uništenje moderne, već kraj avangardne dogmatike.«<sup>235</sup>

Iz tog perioda intenzivnog istraživanja izašao je veliki broj performansa i predstava čija je priroda najviše zavisila od originalnog opredeljenja umetnika. Pošto su pokrivali širok spektar materijala, osećajnosti i namera, ovi umetnici su prelazili granice disciplina, tako da ih je teško svrstati u jednu kategoriju. U performansu je došlo do pomeranja prema popularnoj kulturi, drugim rečima, antiestablišmentski idealizam 60ih i 70ih kategorički se odbijao. Počela je da se oseća drugačija atmosfera pragmatičnosti, profesionalizma i preduzetništva, što je bilo strano istoriji avangarde. Ova nova generacija, većinom učenici konceptualnih umetnika, dobro je razumela kritiku konzumerizma i medija svojih mentora, ali je prekršila pravilo po kome je »koncept iznad rezultata«, <sup>236</sup> okrećući se u vizuelnim umetnostima prema figurativnom ili ekspresionističkim slikarstvu, a u pozorištu elaboriranim sinkretičkim predstavama. U

<sup>233</sup> Hajnrih Kloc, *Umetnost u 20. veku*, op. cit. str. 12-13.

<sup>234</sup> Ibid, str. 9.

<sup>235</sup> Ibid, str. 6.

<sup>236</sup> RoseLee Goldberg, op. cit., str 171.

eri neokonzervativizma u zapadnom svetu i novoosvojenih političkih sloboda u istočnoj Evropi, pojavila se nova generacija koja je odrasla na medijskoj i popularnoj kulturi, i koja je zahtevala brisanje granica, ne između života i umetnosti, već između umetnosti i medija, koji je takođe izražen kao konflikt između visoke i popularne umetnosti.

## V Institucionalizacija pluralizma pozno postmodernog performansa

Krajem 20. i početkom 21. veka, umetnost performansa, ma kako radikalna, ostaje na margini, bez šireg društvenog uticaja, tako da veliki broj novih dostignuća umetnosti performansa prolazi gotovo neprimećeno. Umetnost sadašnjosti nema neki objedinjujući pravac ili stil, ona je radikalna samo u određenim mikrokontekstima i ne nudi samo jednu verziju. To je u skladu sa novom logikom mikrokulturalnosti, kao i koncepcijom »umetnosti u doba kulture« koja sama odbija da se obuhvatno odredi u umetničkim terminima. Nova umetnost performansa tako ostaje i bez programske eksplikacije odnosa prema diskursu istorijske avangarde. Ono što ostaje od modernizma je umetnost s druge strane napredujućeg diskursa moderne, u neprihvatnju njenih krajnjih rezultata.

Tokom prve polovine 20. veka koja je bila bogata avangardnim pokretima, a koji se sada svrstavaju pod zajedničkim imeniteljem *istorijska avangarda*, jasno je da nije postojao dovoljan broj mislilaca, istoričara i kritičara koji su bili spremni da prepoznaju, isprate i definišu umetnost performansa. Ali, početkom 21. veka definisati umetnost performansa je možda još teže zbog njegove individualističke, fragmentarne, heterogene prirode: umetnost performansa se sastoji od različitih, ponekad oprečnih i neuklopljivih pokreta, projekata, manifesta, individualnih umetničkih činova, što takođe reflektuje amorfnu složenost savremenog postindustrijskog, liminoidnog, neoliberalno-kapitalističkog društva. U mnoštvu dinamičnih, ali nesigurnih skupova praksi pozno postmoderne neoavangarde, gotovo je nemoguće otkriti zajednički imenitelj ili preciznu klasifikaciju, uprkos brojnim teoretičarima. Ili se to tiče stanovišta posmatranja: zahvaljujući retrospektivnom posmatranju izgleda kao da su pripadnici istorijske avangarde imali jasno definisano jedinstvo cilja i interesa, sa svim osobinama koherentnog trenda, za razliku od sadašnje neoavangarde.

Ono što pluralističkoj sceni pozno postmoderne umetnosti performansa pruža neočekivane akcente je *nov tretman tela* u performansima koji je započeo krajem 1960ih i tokom 70ih godina, kada je došlo je do razvoja *body arta* koji je podrazumevao široko polje interpretacija: telo je postalo materijal za različite vrste izvođenja u vidu živih skulptura, ali i za pokrete tela, do njegovih preciznih konfiguracija u prostoru.<sup>237</sup> Ni u jednoj drugoj umetničkoj formi, ljudsko telo, njegova ranjiva, nasilna, erotska ili »sveta« stvarnost nije toliko u središtu umetnosti kao što je u umetnosti performansa.<sup>238</sup> Ova ispitivanja tela se proširuju od 1980ih i 90ih godina, zajedno sa razvojem studija kulture, teorija roda, feminističkih, lezbejskih i *queer* teorija. Sem toga, u savremenoj umetnosti performansa dolazi do sve šireg interesovanja umetnika performansa za nedirektna izvođenja, medijatizovana

<sup>237</sup> Radi šire informacije o statusu tela u savremenoj umetnosti, videti naredno poglavlje »Izvođačko telo«.

<sup>238</sup> Ovde se nameće referenca na pojam Eudenija Barbe, »predizražajnog stanja« izvođača na sceni koje je razmatrano u poglavlju o kulturalnim i umetničkim izvođenjima. Vid. Eudenio Barba i Nikola Savareze, »Predizražajnost«, u *Tajna umetnost glumca*, op. cit., str. 186-203.

elektronskim (mas)medijima i naročito *digitalnim medijima* i informatičkim tehnologijama. Oni se na različite načine uključuju, ispituju, koriste i problematizuju u umetnosti performansa posebno od 1990ih godina na dalje.

S druge strane, čini se da su upravo te tehnologije omogućile da se informacije o performansu prošire na udaljene prostore, da njima prisustvuju i oni koji ne mogu biti fizički prisutni. Uprkos tome što je najvažnija karakteristika performansa (bila) da su njihovi izvođači prisutni samo u stvarnom vremenu, odnosno *ovde-i-sada*, savremeno doba omogućava dokumentovanje, čuvanje i istorijsku rekonstrukciju performansa, tačnije ako parafraziramo Šeknerovu sintagmu »obnovljenog ponašanja«, »obnavljanje performansa«, kao npr. kao u slučaju Marine Abramović, ili internet performansa Desktop Theatera, Electronic Disturbance Theatera, Avatar Body Collisiona, itd. Obnavljanjem performansa dovodi se u pitanje suština umetnosti performansa, jer iako je umetnosti performansa bila vidljiva, ona nije ostavljala tragove i nije mogla da bude kupljena ili prodana. Na taj način, svi pokušaji da se pomere granice umetnosti performansa završili su se u muzeju: performansi se rekonstruišu i snimaju, otkupljuju i čuvaju. Istovremeno se razvijaju nove kustoske prakse kako bi se objasnila važnost performansa za istoriju umetnosti (npr. *Museo Nuovo* u Napulju). Povezivanje umetnika sa muzejskim prostorom je takođe način da se privuče nova publika u muzeje, koja sad ne dolazi samo da gleda gotove proizvode, već da dođe u kontakt sa umetnicima. Rouzli Goldberg je u Njujorku osnovala *Performu*, organizaciju za očuvanje, dokumentaciju, rekonstrukciju, kao i savremenu produkciju i podsticanje umetničkog performansa. Goldberg definiše *Performu* kao muzej bez zidova, sa zadatkom da tretira performans istorijski, ali i kao okvir za naručivanje novih performansa – i to je u novembru 2005. bilo Bijenale Performa 05. Ona navodi da je drugi razlog zašto je performans tako kritičan danas, činjenica da su 1970te godine postale već istorija: »Kad se pogleda unazad, gotovo sve što je važno u umetnosti tog perioda, vezano je za performans. A muzeji moraju da razmotre sada kako da se odnose prema ovom nasleđu. Tako, upravo sada, Marina Abramović, Roni Horn, Karoli Sneman – sve velike umetnice 1970ih – izlažu u muzejima. Kako su u muzeju moderne umetnosti, potpuno komforni sa umetnošću minimalizma i popom, tako treba da sad nauče da tretiraju i performans.«<sup>239</sup> Postavši institucionalizovana umetnička praksa, umetnost performansa se sa revolucionarne margine istorije umetnosti pomerila središtu šire intelektualne rasprave i brojnih teorija.

---

<sup>239</sup> Videti intervju sa Rouzli Goldberg, Jovana Stokić, "Uživo iz Njujorka," *Danas*, 1. 11. 2005.



## STUDIJE PERFORMANSA I/KAO STUDIJE KULTURE: PROCESI »DEAURATIZACIJE« UMETNIČKOG DELA

Ana Vujanović

*Kako su zasnovane i čemu služe studije kulture kao studije performansa?*

Performans – kao specifična praksa artikulisana i konstituisana početkom 1970ih godina u okviru umetnosti (kao disciplina: performans art) i teorije umetnosti (kao polje istraživanja: studije performansa) – zahtevaju stalna razmatranja svog lociranja i re-lociranja u okviru i između umetnosti i kulture i njihovih drugostepenih diskursa. S jedne strane, to dovodi do nužnosti razmatranja dodirnih tačaka između studija kulture i studija performansa danas, i funkcionalizacije koncepata i instrumentarija studija kulture u polju studija performansa. S druge strane, istorija performansa u poslednjih tridesetak godina – više nego istorija ijedne druge umetnosti – izvodi *deauratizaciju* umetničkog dela i traži artikulaciju specifične aktuelne umetničke prakse, koja se naziva *umetnost u doba kulture* i znači preuzimanje mandata umetnosti da radi *u i sa kulturom*, a zadrži status umetnosti.

Pitanje kako se performans može posmatrati iz okvira studija kulture zahteva da se obrati pažnja na problem strukturacije i funkcija društvenih institucija, njihovih odnosa i raspodela kompetencija (gde su istorijske reference radovi Altisera i Fukoa, a zatim i Ransijea (Jacques Rançier)). U tom svetlu, pojavljuju se pitanja: Kada je performans umetnost, a kada kultura? Kako se može posmatrati? Kako može delovati? Šta delovanje performansa u okviru jedne odnosno druge institucije znači za modernističku, a šta za postmodernističku instituciju umetnosti? Koja odgovornost se preuzima za smeštanje performansa u instituciju umetnosti, odnosno kulture? U okviru te problematike važni su i posebni aspekti: estetički režimi modernizma i postmodernizma; pojmovi realno i fiktivno u savremenoj nauci, filozofiji i teoriji; problem medijske specifičnosti društvenih praksi – gde su dominantni pristupi zasnovani na fenomenološkoj esencijalnosti i institucionalnoj topologiji. Tu se pojavljuje važno pitanje: Da li performans pripada ovoj ili onoj disciplini, prema svojoj medijskoj specifičnosti? A neizbežno potpitanje je: Kako se tu odnositi na problem hibridnih, npr. digitalnih, medija, kad su oni upravo zasnovani na poništavanju pripadnosti podataka ovom ili onom tipu medija?

### **I Polazna skica studija kulture**

Studije kulture (eng. *culture studies* ili *cultural studies*) su teorijska platforma emergirana iz britanskog, a onda i američkog društveno-intelektualnog konteksta druge polovine 20. veka, zatim preneti u evropski kontinentalni i, na kraju, istočni postsocijalistički kontekst. Iako se filozofski i naučni interesi za kulturu i proučavanje kulture u Zapadnom društvu javljaju još od antičke Grčke, a u modernom smislu od 17. (Pufendorf) i 18. veka (Herder), današnje studije kulture su vezane pre svega za

Zapadno društvo druge polovine 20. veka. Njihovo sistemsko uspostavljanje može se pratiti od 1950ih godina, kada je osnovana prva katedra za studije kulture na Fakultetu društvenih nauka (School for Social Science) Univerziteta u Birminghamu (Velika Britanija), koja je i danas, zajedno sa Centrom za savremene studije kulture (Centre for Contemporary Cultural Studies), jedan od generatora studija kulture kao teorijske platforme.<sup>240</sup> Od 1970ih, a posebno u poslednje dve decenije, studije kulture se prenose u SAD, Kanadu, Australiju, delove Afrike i Azije, zapadnu i istočnu Evropu, pa se sad mogu smatrati i paradigmatom savremenom globalnom teorijom.<sup>241</sup>

Što se tiče epistemoloških osnova, savremene studije kulture se razvijaju pod uticajem kontinentalnog poststrukturalizma, ali je njihov odnos ambivalentan.<sup>242</sup> Studije kulture uzimaju od poststrukturalizma mnoge teze, a najčešće reference iz tog okvira su Fuko, Derida, Altiser, Bart, Kristeva, Lakan, Delez, Irigaraj (Luce Irigaray), Liotar i dr. Međutim, u okviru studija kulture, su izražene skeptičnost prema poststrukturalističkim centriranjima jezika, teksta i pisma i ne-direktno angažovanoj uključenosti u procese aktuelnih praksi društva i kulture.<sup>243</sup> Jer, za razliku od poststrukturalizma, studije kulture su još od 1960ih godina vezane za različite oblike društvenog i kulturalnog aktivizma – one su i teorija i politička akcija. Razvoj studija kulture je u početku, 1960ih i 70ih godina, bio direktno vezan za marksizam i novolevičarski politički projekt (u Velikoj Britaniji za pokrete International Bolshevism i Socialist Zionism, časopise *New Left Review*, *New Reasoner*, *Universities and Left Review*, kao i brojne *New Left* klubove). Od 80ih godina, studije kulture ulaze u 'fazu' odmaka od sistematizovanog aktivizma određene makropolitike. Danas, one nisu direktno vezane ni za jedan makropolitčki projekt, već se realizuju kao mnoštvo partikularnih, *ad hoc* i mikro preiščitavanja raznih praksi i pojava u kontekstu kulture.<sup>244</sup> Ta transformacija je vezana i za akademizaciju, odnosno asimilaciju studija kulture ne kao revolucionarne već korektivne teorije u aktuelni društveni kontekst. S tim u vezi, karakteristična je i izrazita popularnost studija kulture u akademskom svetu. Preuzimanjem retorike masovne i popularne kulture i njihovih mikro-politika, one se svojim diskursom približavaju svom objektu proučavanja. One ga direktno teoretizacijom ulažu u društveni kontekst, ali ulažu pri tom i sebe. Primeri tog dvostrukog ulaganja su web sajt [www.theory.org.uk](http://www.theory.org.uk) i akademski rad Džudit Batler.<sup>245</sup>

---

<sup>240</sup> Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire*, Routledge, London, 1995, i »Cultural Theory in Britain: Narrative and Episteme« (Ioan Davies' Teaching Site), [www.anthrobase.com](http://www.anthrobase.com), 2003

<sup>241</sup> Za istorizaciju vid. i Stuart Hall, »Cultural Studies and Its Theoretical Legacies«, Carolyn Steedman, »Culture, Cultural Studies, and the Historians«, i Graeme Turner, »'It Works for Me': British Cultural Studies, Australian Cultural Studies, Australian Film«, u *Cultural Studies*, prired. Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler, Routledge, New York-London, 1992, str. 277-295, 613-623, i 640-654

<sup>242</sup> Vid. *Mimesis, Masochism, & Mime*, op. cit., Introduction: The Mise-en-Scène of the Cultural, str. 1-27, naročito Theatricality or Reality: The Mise-en-Scène of the Cultural, str. 4-9

<sup>243</sup> Vid. i *Cultural Studies*, Cultural Studies: An Introduction, str. 1-17. Ipak, ova generalna ambivalencija varira, pa dok neki gotovo ignorišu poststrukturalističku teoriju, drugi teoretičari/ke kulture se, gotovo ili sasvim, mogu smatrati poststrukturalistima/kinjama.

<sup>244</sup> Vid. i John Fiske, »Cultural Studies and the Culture of Everyday Life«, u *Cultural Studies*, str. 154-174

<sup>245</sup> Vid. [www.theory.org.uk](http://www.theory.org.uk) i Martin Jay, »The Academic Woman as Performance Artist«, u *Cultural Semantics*, op. cit., str. 138-144.

Savremene studije kulture se najčešće smatraju interdisciplinarnom (Stjuart Hol (Stuart Hall), Mike Bal (Mieke Bal)) ili trans-, pa čak i antidisciplinarnom (Grosberg, Nelson, Trajšler) teorijom. To znači da su studije kulture zasnovane kao teorijska oblast koja uključuje različite podsisteme koji se bave posebnim problematikama. U slučaju interdisciplinarnog određenja, ti podsistemi se uzimaju kao otvorene naučne discipline, naturalizovane diskursima drugih, srodnih ili komplementarnih disciplina. A, pri trans- ili antidisciplinarnom određenju, ti podsistemi više nisu postavljeni kao naučne discipline, već kao teorijske trans- i postdiscipline ili Mekenzijske teorijsko-izvođačke »predavačke mašine« (eng. *lecture machines*).

Problematiche kojom se studije kulture bave su: kulturni identiteti – rod, pol, seksualnost, klasna pripadnost, rasa, etnicitet i nacionalnost, postkolonijalni identiteti, starosno doba itd., zasnovani kroz različite društvene prakse: politika, ideologija, ekonomija, istorija; jezik, obrazovanje, religija, administracija, medicina, tradicija, folklor, svakodnevnica, slobodno vreme; pop kultura, moda, umetnost, sport, nauka, mas mediji. Za njihovo razmatranje u okviru studija kulture karakteristično je da se sve one, bez obzira na specifičan kontekst i instituciju nastanka, posmatraju kao prakse kulture. Prema Mieke Bal, studije kulture nisu analize kulture – niti je »kultura uopšte« njihov objekt – već analize različitih društvenih, medijskih, političkih, umetničkih, istorijskih, svakodnevnih i drugih sadržaja posmatranih u kulturi.<sup>246</sup>

Kao osnovni metodološko-politički pristupi studija kulture, izdvajaju se: *esencijalistički* i *konstruktivistički* pristupi. Tokom istorije, oko njih su se vodile brojne polemike među zastupnicima studija kulture. Njihovo suočenje pokazuje raspon ovog teorijskog polja u pogledu specifičnih metodologija kojima se relativno jedinstveni teorijski objekti (recimo, rod ili etnicitet) tretiraju unutar različitih društveno-političkih teorijskih konteksta i njihovih interesnih sfera. To suočenje eksplicira i političku zasnovanost studija kulture koje, kako sam napomenula, nisu samo akademska teorija, već često i motor savremenog društvenog kritičizma, pa i aktivizma. Esencijalistička i konstruktivistička pozicija se mogu pratiti u svim podsistemima studija kulture, od feminističkih studija, preko poskolonijalnih teorija i teorija roda, pa do studija umetnosti. Dajana Fas je te pristupe sistematično razradila u okviru rodnih, *gay* i lezbejskih teorija u *Esencijalni govor: feminizam, priroda i razlika*.<sup>247</sup>

## II Studije kulture kao teorija izvođačkih umetnosti u doba kulture

Tokom 1980ih i 90ih godina studije kulture postaju jedan od najrasprostranjenijih teorijskih okvira razmatranja kulture i umetnosti. S institucionalnim uspostavljanjem studija kulture u oblasti umetnosti – kao jednog u osnovi neomaterijalističkog pristupa – način razumevanja umetnosti se značajno menja. U fokusu interesovanja za umetnost sa tog aspekta nisu umetnički (produkcioni, tehnički, stilski, poetički itd.) problemi kao specifičnosti autonomnog sveta umetnosti – a što je bila paradigma drugostepenih diskursa modernističke umetnosti. U fokus sada dolaze problemi lociranja umetnosti unutar kulture, kao i zastupanja procedura kulture u umetnosti. U posebnoj geopolitičkom i istorijsko-ideološkom kontekstu umetnosti, sa aspekta studija kulture se

<sup>246</sup> Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities; A Rough Guide*, University of Toronto Press, 2002, Introduction, str. 3-22

<sup>247</sup> Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Routledge, New York, 1996.

proučavaju mandati same umetnosti, kao i problemi prikazivanja ali i konstruisanja kulturalnih mehanizama, identiteta, ponašanja, roda, životnog doba, rase, etniciteta, klasne pozicije itd. kroz umetničku praksu.

Dakle, ova teoretizacija posmatra performans – čak i kad je on programski orijentisan kao umetničko delo – kao kulturalni artefakt ili praksu, tj. rad unutar kulture i sa kulturom na području umetnosti. U tom procesu teoretizacije i savremeni makrokoncept performansa, pa i šire umetnosti se menja: od modernističke autonomne i originalne umetnosti sa »aurom« u »deauratizovanu« postmodernu umetnost u doba kulture. Ove promene su povezane sa istorijom i praksom performansa i studija performansa; mada nisu karakterističke samo za ovu oblast – ta promena ide zajedno sa opštim preobražajem savremene umetnosti i teorije umetnosti u teoriju i praksu rada na i u kulturi.

Preobražajem od nauke i filozofije umetnosti u kulturalne studije umetnosti, dolazi do dvostrukog okreta u svetu umetnosti: razmatranja različitih kulturalnih identiteta kroz istorijske i aktuelne prakse umetnosti i razvijanja praksi umetnosti kao simptoma kulture. Time se drugostepeni diskursi o performansu kao umetnosti preobražavaju od istorijskog, estetičkog i stilskog identifikovanja problemâ performansa kao umetničke prakse ili discipline u teoretizaciju problema kulture u performansu i teoretizaciju performansa kao kulturalne prakse. Tim procedurama se razvijaju i različiti oblici studija kulture kao specifične teorije performansa, kao što su: studije roda, rase, feminističke, lezbejske, *gay*, *queer*, multi-, inter- i transkulturalne teorije, studije etniciteta, postkolonijalne studije itd.

Metodološku logiku teoretizacije performansa i izvođačkih umetnosti s aspekta studija kulture ću demonstrirati preko jedne karakteristične teoretizacije: teoretizacije problematike roda. Iz tog konteksta, kao dva savremena primera, ukratko ću predstaviti teoretizacije rodnog tela u plesu: muškog tela u Remzi Bartovoj knjizi *Muški plesač: tela, spektakl, seksualnosti*<sup>248</sup> i ženskog tela u knjizi Sali Bejnz *Žena koja pleše – ženska tela na sceni*.<sup>249</sup> Remzi Bart započinje knjigu *Muški plesač: tela, spektakl, seksualnosti* razmatranjem pojma 'muškarac', koji se može smatrati ideološki motivisanim konstruktom, čiji je rezultat stvaranje nadkonfliktnog, mada kontradiktornog jedinstva moći u Zapadnom građanskom patrijarhalnom društvu. Zatim se usmerava na društvene sisteme regulacije ponašanja muškaraca u građanskom društvu u odnosu na njegove javne i privatne kontekste. Iz tog okvira, on započinje teorijsku istorizaciju plesa kao sistema regulacija i restrikcija načina prikazivanja i konstruisanja muškog tela u društvu/kulturi kroz određene plesne prakse. Taj problem se dalje u knjizi prati kroz konstruisanje specifične istorije plesa, od baleta 19. veka u buržoaskom Zapadnom društvu preko pojave modernog plesa u SAD početkom 20. veka, avangardnog i neoavangardnog plesa, do savremenog plesa. U svakom od tih perioda – zanemarujući gotovo sve ostale karakteristike i probleme plesa kao specifične umetnosti – Bart razmatra odnos prema muškom telu i njegovom zastupanju/konstruisanju u kulturi kroz posebne plesne koncepcije.

<sup>248</sup> Ramsay Burt, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London-New York, 1995.

<sup>249</sup> Sally Banes, *Dancing Women – Female Bodies on Stage*, Routledge, London-New York, 1998. Vid. detaljnije razrađene ove primere u grupa autora, »Fragmentarne istorije plesa u 20. i početkom 21. veka; diskursi, poze i trasgresije plesa«, deo II Istorizacija plesa sa aspekta studija kulture, *TkH*, br. 4, 2003.

Sali Bejnz u teoretizaciji ženskog plesnog tela u knjizi *Žena koja pleše – ženska tela na sceni* polazi od teze da koreografija i plesno izvođenje proizvode kulturalne reprezentacije rodnih identiteta. Polazeći od te teze, ona podržava i razvija opoziciju između baleta i plesa prema kojoj je balet opresivan za ženski subjekt, dok je moderan ples oslobađajući. Nakon navođenja i razrade brojnih argumenata opresivnosti baleta (npr. bračni zaplet kao sižejni osnov), Bejnz se usmerava na moderan ples 20. veka, kao jedinu umetničku oblast kojom dominiraju žene. U tom kontekstu, bavi se tretiranjem tzv. 'ženskog pitanja' i emancipovanja ženskog subjekta u plesnim koncepcijama od ranog modernog plesa početkom 20. veka, preko Judson Dance Theatera, do savremenog plesa. Paralelno sa razmatranjem tretmana ženskog pitanja u plesu, u knjizi se prate i društvene promene po tom pitanju, kao i reakcije plesne prakse prema tim društvenim promenama. Tako, jedan od upečatljivih zaključaka jeste da moderan ples postaje i odgovor na društvene promene i činilac promena rodnih uloga u savremenoj Zapadnoj kulturi.

Na navedenim primerima teoretizacija, uočljivo je da je za konceptualizacije performansa sa aspekta studija kulture bitno ispitivanje procedura, mehanizama, tehnika i praksi zastupanja, prikazivanja i konstruisanja specifičnog (ovde rodnog, a može biti i rasni, klasni itd.) kulturnog identiteta na sceni. Ono što je, po izloženoj logici, ključno npr. za savremeni ples jeste da se kulturni identitet ('rodno telo') ne izražava kroz ples, već se razvijaju plesne strategije problematizovanja institucija i medija prikazivanja kulturnog identiteta i njegovog konstruisanja. Studije kulture ovde, dakle, postavljaju pitanja o strategijama i taktikama izvođenja i konstruisanja izvođačkog ženskog, muškog, hetero-, homo-, bi-, a-, poliseksualnog, lezbijskog ili androgino tela, kao i strategijama konstruisanja *pogleda* koji se – gledanjem izvođačkog tela – identifikuje kao ženski, muški, hetero-, homo-, biseksualni, androgini itd. Ono što je bitno za ovakvu teoretizaciju jeste da se te izvođačke strategije više ne tretiraju kao 'čisto' -umetničke, estetske kategorije ili kategorije emancipacije tela i pogleda na telo, već su uložene kao problematizacije mehanizama prikazivanja i interpelacija u specifičnoj kulturi.

### *Performans i problemi transkulturalnosti*

Savremeni performans, kao i studije performansa koriste čitavu aparaturu problematika i koncepcija multi, inter i transkulturalnosti<sup>250</sup> razrađenu u okviru studija kulture.<sup>251</sup> O multi- i interkulturalizmu u performansu biće više reči u tekstu *Interkulturalizam i interkulturalna izvođenja u doba kulturne globalizacije*,<sup>252</sup> te ću se sad zadržati na širem pojmu transkulturalnosti Volfganga Velša (Wolfgang Welsch).

Uzimajući u razmatranje složenu dijahronijsku dinamiku savremenih društava i kultura, kao i različite aktuelne razine konteksta, Velš postavlja tromodelnu strukturu kulturnih identiteta po tim razinama: (1) multikulturalnost, (2) interkulturalnost i (3) transkulturalnost, kojima prethodi (0) monokulturalnost.

<sup>250</sup> Teorija transkulturalnosti Volfganga Velša je izložena u brojnim tekstovima i izlaganjima; vid. »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today«, u *Spaces of Culture: City, Nation, World*, prir. Mike Featherstone & Scott Lash, Sage, London, 1999, str. 194-213 (Wolfgang Velš, »Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja«, *Kultura*, br. 102, 2001, str. 70-90)

<sup>251</sup> Vid. »Interkulturalnost na primjeru kazališta«, temat (prevod iz *PAJ*, no. 33-34, 1989), *Treći program hrvatskog radija*, br. 32, 1991.

<sup>252</sup> Aleksandra Jovičević, »Interkulturalizam i interkulturalna izvođenja u doba kulturne globalizacije«, u ovoj knjizi.

Velš polazi od tradicionalnog shvatanja kulture: (0) Herderovog pojma *kulture-kao-ostrva*. Njega karakterišu: (a) društvena homogenizacija, (b) etnička konsolidacija i (c) interkulturalno razgraničenje. Kritiku ovakvog shvatanja kulture, Velš zasniva na osporavanju sve tri uporišne tačke: (a) savremena društva su kompleksna i iznutra sastavljena od razlika, koje su i vertikalne i horizontalne; (b) nijedna savremena kultura se ne poklapa s jednom nacijom ili etnicitetom, njenom teritorijalnom i jezičkom rasprostranjenosti; i (c) spoljno razgraničavanje nije ostvarivo u idealnom vidu, a već zastupanje spoljne separacije vodi separatizmu, političkim sukobima i ratovima.

(1) *Koncept multikulturalnosti* »nastoji da se suoči s problemima različitih kultura koje žive u jednom istom društvu«. Na ovaj način – za razliku od tradicionalnog shvatanja – on uzima u obzir mnoštvo posebnih i specifičnih kultura i identiteta jednog savremenog društvenog konteksta. Time se prevazilaze ograničenja i opasnosti tradicionalnog modela – ali, ne sasvim. Jer, multikulturalizam se upravo zasniva na diferencijaciji posebnih mikrokultura i -identiteta unutar veće, multikulturalne društvene zajednice. Tako, dok s jedne strane taj koncept uključuje pluralnost i dehomogenizuje makrokulturne kontekste, na mikronivou kulture zadržava formulu »unutrašnja homogenost + spoljna separacija«.

(2) *Interkulturalizam* je usmeren na koegzistenciju različitih kultura, tj. na spoljne odnose jedne u kontekstu drugih kultura. Zamisao interkulturalizma donekle osporava mogućnost spoljne separacije određene kulture koja je nužno u relaciji sa okružujućima, i na taj način rešava međukulturalne probleme na makronivou. Međutim, Velš i ovom modelu zamera istrajavanje na kulturi-ostrvu, budući da međukulturalnoj koegzistenciji, dijalogu, sukobu itd. prethodi relativno stabilan i statičan pojam određene i odvojive kulture u tom odnosu. Iz tih kritika postojećih koncepcija jasno je da se Velš, slično kao Homi Baba, zalaže za dehomogenizaciju i deesencijalizaciju kulturnih identiteta uopšte.

(3) *Koncept transkulturalnosti* bi trebalo da prevaziđe manjkavosti prethodnih koncepcija i na najoperativniji način konceptualizuje, ali i strukturira aktuelne kulture. Po Velšu, transkulturalnost je nova forma konstitucije kultura koja »sasvim normalno prelazi tradicionalne kulturne granice«. Ta »normalnost« je problematična tačka ove teorije, jer ispušta da ukaže na ekonomske, »ne-normalne« procese neoliberalnog kapitala i njegovog slobodnog tržišta, koji tu normalnost prelaska kulturnih granica iziskuje<sup>253</sup>. S aspekta Velšove teorije, bitno je međutim da se transkulturalnost *ne odnosi* na nadkulturne (*transkulturne*) nepromenjive, niti na nadilaženje (*transcendiranje*) kulturnih mikrospecifičnosti. Ona je čvrsto vezana za procese kulturnih transverzalnosti kao konstituišuće za savremene kulture i identitete. U skladu s tim, Velšova transkulturalna formacija je određena: 1. na makronivou – a) umrežavanjem kultura, b) hibridizacijom, c) sveobuhvatnošću kulturnih promena, i d) brisanjem selekcija i razlika između tuđe i svoje kulture; 2. na mikronivou – a) višestrukim kulturnim formiranjem identiteta, b) pluralnošću i ukrštenošću identiteta, c) istorijskim prethodnicima savremenog fragmentiranog i multipliciranog kulturnog subjekta, i d) razlikovanjem ovakvog kulturnog identiteta od nacionalnog i etničkog. Iz ovih propozicija, on izvodi zaključak: »Danas su kulturne determinante (od društvenog makronivoa do pojedinačnog mikronivoa) postale transkulturne. Stari koncept kulture postao je potpuno neprimeren. On pogrešno tumači aktuelnu formu kultura, tip njihovih odnosa, pa čak i strukturu pojedinčevih identiteta i stilova života. Svaki koncept kulture

<sup>253</sup> Ovo je i čest previd savremenih koncepcija pluralnih, fleksibilnih, mobilnih identiteta studija kulture. Kritički pristup iz okvira studija performansa izvodi Šekner, vid. *Performance Studies*, op. cit., str. 226-273



koji bi da prođe u realnost današnjice mora se suočiti s ovim transkulturnim sklopom<sup>254</sup>. Ono što je naročito važno za ovaj transkulturalni koncept kulture jeste da je on pokretan, dinamičan i otvoren, pa identitet u njemu ne postoji kao stabilna invarijanta koja učestvuje u kulturi, već je promenljiv i konstituisan procesima umrežavanja u kulturi/u.

Posledica konsekventne primene transkulturalnosti u okviru performansa je principijelni skepticizam prema kulturno-emancipatorskim performansima, favorizovanim 1970ih i 80ih godina. To se naročito odnosi na prakse izvedene sa pozicija dominantnih kulturnih identiteta, koje bi se mogle verifikovati univerzalnim humanističkim paradigmatama, kao što su recimo brojni performansi iz okvira pozorišne antropologije u liniji Euđenija Barbe i Pitera Bruka.<sup>255</sup> Rasprava primene tih koncepcija kroz umetničke prakse ukazuje da humanizam ne samo da nije univerzalan, već je hegemonistički zapadnocentrični princip univerzalizovan mehanizmima regulacija moći imperijalističkih, a zatim i globalnih društvenih institucija. Mnogi identiteti i njihove politike sami to pokazuju kada su uključeni bilo u projekte integracije, bilo decentralizacije savremenih Zapadnih kultura. Istu proceduru ponavljaju i manji kulturni sistemi (etničke zajednice, *gay* pokreti, marginalne društvene grupe itd.) kad su u pitanju odnosi dominantnih i marginalnih identiteta i njihovih političkih zajednica.

Teoretizacije reprezentacije kulturnih identiteta često naivnih i jednostranih performansa, uključenih u te procese, upozoravaju da se jednostavni ključevi rešavanja odnosa kulturnih identiteta niti mogu proizvesti, niti sasvim efikasno upotrebiti. Ne mogu, jer se može kritički pretpostaviti da kulturni identiteti i jesu funkcionalni društveni statusi, uspostavljeni kao efekti hijerarhizovanih strukturacija određenih društvenih pozicija (npr. vrednosti), a ne ontološke datosti individue koje se zatim hijerarhizuju opresivnim društvenim mehanizmima. Tako su osporavanje i nivelacija tih hijerarhizacija zapravo i poništavanje samog pojma kulturnog identiteta, zasnovanog u tim hijerarhizacijama. Ipak, to ne znači i da je emancipacija beskorisna. Jer, to što ova zamisao društvene intervencije kroz umetnost ili popularnu kulturu nije u stanju da u krajnjoj instanci razreši ili poništi izloženi paradoks, ne znači da ona ne može doprineti umanjenju sukoba i tenzija među elementima te strukture. A, to se može postići ne nivelacijom, već radom na istraživanju, dekonstrukciji i problematizovanju sistema vrednosti na kojima se identiteti i odnosi među njima zasnivaju. To naročito važi ako društvenu strukturu razumemo kao proces, kao strukturaciju – a to je i Velšova polazna teza. A ono na šta se s aspekta transkulturalnosti ukazuje performansima koji emancipatorski pristupaju problematici kulturnih identiteta jeste da oni stalno moraju usložnjavati autorefleksije, budući da otvaraju barem onoliko novih problema koliko rešavaju ili nastoje da razreše.

Ovi i slični problemi prisutni su u brojnim kulturno-umetničkim praksama, obuhvaćenim i angažovanim u problematici kulturnih identiteta. Kao gotovo posebne oblasti pojavljuju se koncepcije svetske muzike (eng. *world music*), multi- i interkulturnog performansa, plesa i teatra, i teorijsko-umetnički koncept pozorišne antropologije. Npr., u oblasti teatra i performansa mogu se izdvojiti rad Barbe, Bruka, Džoa Čajkina (Joa Chaikin) i dr.; u oblasti performansa arta, rad Marine Abramović i

<sup>254</sup> Wolfgang Velš, »Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja«, str. 80

<sup>255</sup> Vid. Eugenio Barba, »Paradoksalni prostor teatra u multikulturalnim društvima«, *Frakcija*, br. 17-18, 2000, str. 84-86; i *The Paper Canoe; A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, London, 1995.

Ulaja 1980ih; u muzici, rad kasnog Filipa Glasa (Philip Glass), La Mont Janga i Kronos Quarteta; u oblasti plesa, Laure Din (Laura Dean), Ivon Rejner i An Tereze de Kersmaker (Ann Terese De Keersmaecker); a te se koncepcije pojavljuju i u oblastima vizuelnih umetnosti, arhitekture, književnosti itd.<sup>256</sup> Razlike među tim praksama su najuočljivije u pogledu strateških koncepcija višekulturalne strukture umetničkog rada. One se kreću u rasponu od angažovano-emancipatorskih intencija među-kulturalnih upoznavanja, susreta i smanjenja tenzija kroz umetnost, pa do visoko-umetničkog, arbitrarnog i slobodno-transkulturalnog korišćenja elemenata različitih kulturnih tradicija u cilju stvaranja umetničkog dela. Kao jedan od osnovnih problema s tim umetničkim praksama je što one često logički ponavljaju etnografističke imperijalističke, odnosno hegemonističke diskurzivne procese, kojima su manjinski kulturni identiteti (s kojima rade) i postavljeni na poziciju društvene margine.<sup>257</sup> Iako je u slučaju tih praksi najčešće reč o drugačijim, pa i suprotnim namerama, dominantna diskurzivno-politička logika koju sprovode često ostvaruju efekte mimo projektovanih ciljeva i intencija.

Na ovaj problem je ukazao Patrice Pavis u teoretizaciji interkulturalne predstave *Faust Eudenia Barbe* (ISTA, 1987).<sup>258</sup> Na početku analize, on napominje da je problematična već sama zamisao interkulturalnog teatra zasnovanog na jednom tipičnozapadnom mitu, mitu o Faustu. Dalje u analizi, Pavis se bavi medijskom organizacijom ovog dela, pre svega njegovom režijom. Tim postupkom, ukazuje da ono – iako su ga izvele izvođačice iz nezapadnih, azijskih kultura, i iako je scenski pokret zasnovan na izvođačkim tehnikama japanskog i indijskog teatra – svojom logičkom organizacijom ‘reelaborira’ tradicionalne principe Zapadne kulture u novom okviru. Iako je delo fragmentarno i *work in progress*, ono svakim fragmentom konsekventno (re)konstituiše isključivo elemente Zapadnog društva, kulture i teatra. U tom smislu, može se reći da je efekat ovog dela da Zapadnu tradiciju sprovede i pokaže kao ‘opšti neutralni princip’, koristeći i uključujući u nju nezapadne elemente. Polarizacija uloga Fausta i Mefista je mesto na kojem se konstituišu tipične dihotomije i binarne opozije modernog Zapadnog društva: aktivno-pasivno, ženski princip-muški princip, otvoreno-zatvoreno. Osim toga, Barbin *Faust*, po Pavisu, dosledno ostvaruje i karakteristične modele Zapadnog teatra – patos, melodramu i burlesku. I na kraju, svaki njegov fragment ponavlja klasičan Zapadni naratološki model zasnovan na shemi: subjekat + aktivno stanje glagola + direktni objekat.

U svom *Rečniku teatra*, Pavis problematizuje i širu zamisao ‘autonomije scenske situacije’ u odnosu na okružujuće društvene prakse, koja bi trebalo da je garant umetničkog izmicanja diskurzivnoj logici tih praksi. Pavis upozorava da »čak i u predstavi, glumac – posebno Zapadni – ostaje pod uticajem svoje izvorne kulture, posebno svojih svakodnevnih pokreta.«<sup>259</sup> Radi se o telesnom pamćenju koje ne može biti izbrisano u kvazi-autonomnoj situaciji umetnosti. U tom smislu, izvođačev rad jeste društvena praksa, i naročito zbog toga on/ona mora svoju kulturnu uzglobljenost

<sup>256</sup> Zbirni pogled na ove pojave u raznim umetnostima dat je u RoseLee Goldberg, *Performans – od futurizma do danas*, op. cit.

<sup>257</sup> Vid. i »Materijalističko čitanje pozorišne antropologije« (rasprave), *TkH*, br. 3, 2002.

<sup>258</sup> Patrice Pavis, »Dancing with *Faust*; A Semiotician’s Reflections on Barba’s Intercultural Mise-en-scene« *TDR*, vol. 33, no. 3, 1989, str. 37-57

<sup>259</sup> Vid. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre*, op. cit., Anthropology, Theatre – 2.

Epistemological Conditions of Theatre Anthropology, c. status of ‘body technique’, str. 24

dovoditi do artikulisanog govora umesto da je prenebegava kvazi-nadkulturalnom, autonomno-umetničkom pozicijom.

Jedan od osnovnih prigovora upućenih ovakvim performans praksama jeste da ih često karakteriše nedostatak ili nedovoljno razvijena samorefleksija.<sup>260</sup> Ovako zasnovanu kritiku razvija Filip Zarili.<sup>261</sup> Osnova Zarilijeve kritike nedostatka (samo)refleksivnosti u Barbinoj verziji pozorišne antropologije, odnosno interkulturalnim predstavama kakva je *Katakali Kralj Lir* (a naročito *Mahabharata*), najupečatljivije je iskazana u samim naslovima njegovih tekstova: *Za koga? ...je nevidljivo – nevidljivo?, ...kralj – kralj?* Pozicija se mora eksplicirati, jer produkcija proizvodi i implicira svoju idealnu recepciju. Drugim rečima, Zarili upozorava da nema po sebi datih univerzalnih principa kulture. Stoga je autorefleksija u ovakvoj vrsti radova naročito važna kako bi se ekspliciralo implicitno prisustvo prećutnih, ideološki determinisanih paradigmi određenog kulturnog identiteta (ovde, Zapadnog). U tom smislu, on naglašava: »Činiti naše pisanje ili praksu refleksivnijom znači slušati implicitnu ideologiju u našem načinu govora.«<sup>262</sup> Taj Zarilijev zahtev je karakterističan za savremene teoretizacije performansa iz studija kulture. Kritikujući oslanjanje na samodovoljne umetničke principe, te teoretizacije traže od umetnosti da se fokusira na društveno-političke aspekte umetničke prakse, pa tek u tom okviru ispituju i svoje umetničke koncepte i procedure.<sup>263</sup> Tako, kada bi se Zarilijev zahtev za ideološkom samorefleksijom rigorozno sproveo kroz umetnički rad, on bi najasnije pokazao transkulturalnu strukturu današnjih društava u kojoj je svaki kulturni identitet u osnovi trasverzalnokulturalni ideološki proizvod.

#### *Sumiranje osnovnog gesta studija kulture kao studija performansa*

Na kraju – zarad budućih teoretizacija u ovom ključu – sumiraću metodološku logiku teoretizacija performansa sa aspekta studija performansa. Teoretizacije performansa iz studija kulture nisu usmerene na imanentne probleme sveta umetnosti, već su usmerene na probleme aktiviranja mikro-politika i njihovih sistema prikazivanja i odazivanja kroz performans praksu. One se pojavljuju na mestu očekivanja umetničkog izraza – tradicionalno posmatranog kao autonomno-umetnički problem – i izmeštaju ga u otvoreno, nezaštićeno aum, polje kulture. U njemu, performans gubi transcendentnost u odnosu na društvenu i kulturalnu realnost i postaje njihova unutrašnja interventna praksa, bilo da se programski orjentiše kao umetnost bilo kao kultura.

<sup>260</sup> Vid. »Materijalističko čitanje pozorišne antropologije« (rasprave); i Aldo Milohnić, »Pamflet o energiji u kazalištu; pet fragmenata za svaku buduću kazališnu energetiku«, *Frakcija*, br. 19, 2001

<sup>261</sup> Phillip Zarrilli, »For Whom Is the 'Invisible' Not Visible?«, *TDR*, no. 1, 1988, str. 95-105; »Zarrilli Responds«, *TDR*, vol. 32, no. 3, 1988; i »For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a *Katakali King Lear*, *Critical Theory and Performance*, op. cit., str. 16-41

<sup>262</sup> Phillip Zarrilli, »For Whom Is the 'Invisible' Not Visible?«, str. 104

<sup>263</sup> Vid. i Aldo Milohnić, »The Body, Theory and Ideology in the Discourse of Theatre Anthropology«, *Fama*, br. 1, 2001; i Daryl Chin, »Interkulturalnost, postmodernizam, pluralnost«, »Interkulturalnost na primeru kazališta« (temat), *Treći program hrvatskog radija*, str. 109-115

## I Telo i sopstvo

Mada se radi o veoma disperzivnoj praksi, umetnost performansa je referencijalna tačka bez koje ne mogu da se zamisle ne samo studije izvođenja, već ni studije kulture i roda, kao ni savremena filozofija. Prema tvrdnji američke teoretičarke performansa, Boni Maranka, ako su nekada sve umetnosti težile prema muzici, kao najvišem obliku stvaranja, danas i umetnost i kultura teže performansu koji predstavlja novu umetničku, ali i društvenu paradigmu.<sup>264</sup> Kulturalna pretpostavka o tome šta je telo neprestano potpada pod dramatične preobražaje, i upravo umetnost performansa artikuliše i promišlja takve pretpostavke. Mada se postdramsko pozorište i konceptualni ples najčešće ne mogu zamisliti bez prisustva živog/diskurzivnog tela koje je istovremeno njihov materijal i najvažniji znak, ipak jedino u umetnosti performansa umetnik ili umetnica teže samotransformaciji svog tela i emotivnog sopstva *ovde-i-sada*. Performans umetnik ili umetnica, nekada marginalna umetnička figura, koja je radikalno rušila sve institucionalne i društvene prepreke, u današnje vreme predstavlja simboličnu figuru koja je do kraja slobodna da eksperimentiše sa sopstvenim identitetom. Na izvestan način, američki koncept samo-invenicije i uspeha, odnosno *self-made* u društvenom životu blizak je konceptu *ready-made* u umetnosti. Samotransformacija, igranje različitih uloga u društvenom životu, promena zanimanja, društvenog statusa, plastične operacije, izmišljeni identiteti na internetu, omogućavaju svim ljudima stvaranje novih slika o sebi samima, kao i mogućnost da preoblikuju sopstveni identitet ili da stvarnost prilagode sopstvenoj želji, pa čak da od sebe načine »umetničko delo«. Ovaj kulturalni preokret koji povezuje polje estetskog sa javnim područjem načinilo je od umetnosti performansa gotovo političko pitanje: koncept performansa postao je deo savremenog političkog diskursa, tako da politika i teatralnost sada deluju kao neodvojive i ključne teme.

Bojana Kunst smatra da u umetnosti performansa postoji uobičajena filozofska teza koja se prihvata kada se razmatra identitet umetnika ili umetnice kroz njegovo/njeno izvođenje: »Prezentacija sopstva se uvek mora baviti izlaganjem sopstva: telo je osnovno mesto, mesnato izlaganje sveprisutne borbe sa savremenim sopstvom. S jedne strane, ova vrsta izlaganja smatra se načinom konstruisanja potencijalnosti identiteta. Ta potencijalnost nije povezana sa kontaminiranim razumevanjem identiteta već pre, rečeno Deleuzovim terminima, sa različitim načinima postajanja, koja se razotkrivaju u svojim paralelnim i fluidnim multipliciranostima i materijalnostima tela. S druge strane, ta vrsta izlaganja se veoma često shvata kao znak savremene samo-opsesije, kao

---

<sup>264</sup> Bonnie Marranca, »La performance, una storia personale,« u *American Performance, 1975-2005*, prired. Valentina Valentini, Roma: Bulzoni Editore, 2006, str. 121-141.

osnovna posledica kulturalnog razumevanja tela, u kome telo i sopstvo liče na veštačku odeću koja se neprestano može skidati i zamenjivati»<sup>265</sup>

Ova koncentracija na sopstvo i telo umetnika/ce počela je kasnih 1960ih godina, kada se pojavio čitav korpus izvođenja koja su takođe mogla da se svrstaju u autobiografski pravac, jer se njihov sadržaj bavio aspektima lične istorije izvođača<sup>266</sup> ili njihovim rodnim identitetom. Na primer, u svom performansu *Conversion* (1970), Vito Akonči je pokušao da »sakrije« činjenicu da je muškog pola paljenjem dlaka na grudima i telu, čupkanjem grudi (»u uzaludnom pokušaju da stvori ženske grudi«), skrivanjem svog penisa među nogama, itd. U svim Akončijevim performansima njegovo sopstveno telo nije bilo samo subjekt izvođenja/postupanja, već ujedno i objekt, signifikantni materijal (Leman), u kome je on namerno ukidao estetsku distancu za sebe i publiku. Poput Akončija, većina umetnika performansa tog vremena, težila je probijanju sputavajućih normi u društvu kome su pripadali, izvođeci radikalne performanse samopovređivanja ili životne opasnosti, kao npr. Kris Burden i Đina Pane, koji su poput Artoa, verovali da ritualizovana bol ima pročišćavajući učinak kako bi se prodrimalo anestetizovano društvo. Burdenovi performansi su prelazili granicu normalne fizičke izdržljivosti i opasnosti: zatvaranje u ormarić (dimenzija 60 x 60 x 90) na pet dana, kao i *Shooting Piece* u kome mu je pravim pištoljem raznet deo ruke 1971. godine, bili su samo »uvod« u smrtonosni performans *Deadman* (1972) u kome je Burden ležao na dnu platnene torbe na sred prometnog bulevara u Los Angelesu. Smatrajući svoje telo svojim umetničkim materijalom, Pane je sebi neprestano nanosila bol, kao npr. u jednom svom tipičnom delu, *The Conditioning* (prvi deo *Auto-portraits/s/*, 1972), gde je ležala na gvozdеноm krevetu s nekoliko poprečnih šipki, ispod kojih je gorelo petnaest dugih sveća,<sup>267</sup> ili u performansu *A Hot Afternoon* (1977) u kome je vrh sopstvenog jezika neprekidno povređivala žiletom. Ovim namernim ukidanjem estetskog u izvođenju, a naglašavanjem fizičkih patnji za izvođača, smanjivanjem razmaka između izvođača i publike, otvorilo se ne samo pitanje ko je umetnik/izvođač ili umetnica/izvođačica, već i pitanje pozicije u koju se dovode gledaoci. Publika nipošto nije smela da ostane ravnodušna. Naprotiv, pored osećanja nelagodnosti, ovakva izvođenja je trebalo da izazovu njihovu neposrednu reakciju prema samom umetničkom postupku ili procesu, empatiju prema izvođaču, fascinaciju događajem, i najzad kritički stav ne samo prema izvedenom delu, nego prema sebi i svojoj poziciji prema izvedenom delu, umetnosti, društvu, itd.

Krajem 1980ih i početkom 90ih godina, postmodernističke teorije kulture i roda još više su razradile teorije tela i oblike njegove eksploatacije, kao što su pornografija, sado-mazohizam, fetišizam, opsesija seksualnošću i telesnom estetikom (mladost i

<sup>265</sup> Bojana Kunst, »Strategije samo-izvođenja: o sopstvu u savremenom performansu,« prev. Ana Vujanović, *TkH*, br. 7, 2004, str. 150-158, ovo na str. 150.

<sup>266</sup> Istraživanje tanke crte između umetnikove umetnosti i njegovog ili njenog života, takođe je bilo tema velikog broja izvođenja koja su samo uopšteno svrstana pod »autobiografskim«. U tim performansima, umetnici i umetnice (Lori Anderson, Džuli Hejvard (Julie Hayward)) nastojali su da reprodukuju epizode iz sopstvenih života, manipulisanjem raznim autobiografskim materijalom i transformacijom u nizu performansa kroz film, video, zvuk, i monologe. Ova izvođenja su bila veoma popularna kod publike, kao u, na primer, u slučaju američkog glumca Spoldinga Greja (Spaulding Grey) (*Three Places in Rhode Island*, 1979; *Swimming to Cambodia*, 1985; *Slippery Slope*, 1996; i *Morning, Noon, and Night*, 2000.) koja je stvarala posebnu empatiju između izvođača i njegove publike, mada autobiografski materijal nužno nije bio autentičan.

<sup>267</sup> I ovaj performans je rekonstruisala i ponovila Marina Abramović, 2005. godine.



lepota), kao i druge »muke s polom«, odnosno rodnom koje su dovedene do ekstrema u telesnim i video performansima Rona Atija, Stelarka, Eni Sprinkl i Orlan.<sup>268</sup> U svojim autobiografskim, solo izvođenjima Stelark (Stelios Arkadion), Ron Eti, Marsel Li. Roka, Eni Sprinkl, proširili su rituale »samopovređivanja« elektronskim pomagala. Njihovi koncepti se pojavljuju u vidu »tehnički infiltriranih« tela (Leman), predstavljenih ili kroz »stravične« slike tela između organizma i mašinerije, spajanjima organskog i mehaničkog, ili posredstvom kompjutera. Ovi izvođači, uz pomoć elektronskih pomagala, prenose spoljašnje impulse na sopstveno telo postajući sopstvene marionete. Na primer, Stelark je na svoju podlakticu instalirao »treću ruku« koja se pokretala prenošenjem kontrakcija mišića njegovog stomaka i nogu, ili je emitovao video sliku skulpturice koju je putem endoskopa uneo u stomak. Iza ovih »teho-fantazija« (Leman) korišćenjem elektronskih proteza, opet se pomalja pitanje identiteta. Takvi »zahvati« koji sve više postaju stvarni, pokazatelji su ispitivanja identiteta na koje umetnost performansa odgovara izlaganjem unutrašnjosti sopstvenog tela, još brže nego što čini tehnologija, kako bi »rasčistila« sa rodnim i drugim identitetima, kojima prekoračuje u epohu u kojoj nijedan identitet nije samorazumljiv i garantovan unapred.<sup>269</sup>

Ove teorije i praksa izvođenja uzdrmale su patrijarhalne slike i klišeje tela, pretvarajući telo u realni i diskurzivni prostor etičke i političke borbe. H.T. Leman pogrešno tvrdi da je savremeni performans, koji je usredsređen na telo i sopstvo, »upadljivo ženska stvar«. On navodi kao primer najpoznatije umetnice performansa: Rejčel Rozental (Rachel Rosenthal), Karoli Šniman, Džoan Džonas (Joan Jonas), Lori Anderson, i Marinu Abramović, koje su se sve, manje-više okrenule, tematiziranju ženskog tela, »kao društveno kodiranoj projekcijskoj površini ideala, želja, žudnje i ponižavanja,« dok je feministička kritika muški kodiranu sliku žene činila sve prepoznatljivijom kao konstrukciju i rodni identitet.<sup>270</sup> Međutim, ako se pažljivije razmotre pitanja sa kojima su se mnogi od ovih performans umetnica i umetnika bavili, onda se uočava prevazilaženje društvene revolucije koju je zahtevao feminizam, kao i podjednako bavljenje problemima roda, muškarcima i ženama, tako da se ova Lemanova teza može razumeti kao neka vrsta olake kategorizacije ovog fenomena, pa čak i njihovo potkopavanje.

## II Teorijsko telo

U trenutku kada je američka teoretičarka roda i filozofkinja Džudit Batler objavila svoju knjigu *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama pola* 1998. godine,<sup>271</sup> prodor nove vrste učenosti i nove vrste naučnica (»univerzitetskih žena kao umetnica performansa«) u sam vrh američke akademske strukture, koji je započeo 1980ih godina,

<sup>268</sup> Npr. Kejt Inse navodi natpis Orlan, *Je suis une homme et un femme (Ja sam jedna muškarac i jedan žena)* poigravanja rodnim identitetima. (Vid. Kate Ince, *Orlan-Millennial Female*, op. cit.)

<sup>269</sup> Jedan raniji primer iz istorije performansa je svakako praksa Bauhauza i Šlemerove »kinetičke skulpture«. Videti poglavlje »Performans u umetnosti: Paradigmatske koncepcije i prakse izvođenja kroz makro koncepcije (umetnosti) 20. veka«

<sup>270</sup> H.T. Lehmann, »Agresija, odgovornost,« u op. cit., str. 183.

<sup>271</sup> Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*, New York: Routledge, 1993 (Džudit Batler *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama pola*, prev. Slavica Miletić, Beograd: Samizdat B92)

već je bio završen.<sup>272</sup> Njihovo etabliranje na raznim američkim univerzitetima, predstavljalo je zaokruženje novog iskoraka izvan granica feminizma kao političke ideje i smeo prodor novog načina mišljenja i pristupa idejama, ali i novog načina akademskog ponašanja. One su dovele u pitanje neutralnost »naučne objektivnosti« u akademskom diskursu koji je neprestano »prevazilazio« svaku subjektivnost, kao i lični, rodni, polni, rasni i klasni identitet i status, upravo zato što je nasuprot ovoj »uzvišenoj« akademskoj neutralnosti stajao/la svaki/a umetnik/ca, naročito izvođač/ica u performansu koji/a u potpunosti ogoljuje sebe, svoj identitet i telo.

Derida, koji je imao kardinalan uticaj na ove naučnice, prvi je izneo ovaj stav o akademskoj odgovornosti na modernom univerzitetu koji je nužno povezan sa strukturama postindustrijskog društva: »Subjekt se nesumnjivo može decentrirati, kako se to olako kaže, bez novog propitivanja veze između odgovornosti, s jedne strane, i slobode subjektivne savesti ili čistote namera, s druge.«<sup>273</sup> Uprkos tome što se veoma razlikuju u svojim teorijama, ove naučnice: Gajatri Čakravorti Spivak, Iv Kosovski Sedžvik, Pegi Felan, Džil Dolan (Jill Dolan), itd., poseduju nekoliko zajedničkih osobina: bliskost Deridinoj teoriji dekonstrukcije, Lakanovoj teorijskoj psihoanalizi, Fukoovom strukturalizmu, post-marksističkoj levici, preispitivanju političkog identiteta kroz strasni politički angažman, interes za medijsku i digitalnu kulturu, kao i za fenomene koji pripadaju manjinskim kulturama, kontra i pod kulturama, i najzad ono što je najvažnije, nov, sasvim slobodan i krajnje ličan pristup stvaranju i pisanju koji je sasvim promenio diskurs postindustrijskog, konzervativnog američkog univerzitetskog konteksta.

Najzad, kako tvrdi Branislav Jakovljević, Džudit Batler *jeste* umetnica performansa, ne zbog svog insistiranja na svom izgledu ili otvorenom ispoljavanju svoje seksualne orijentacije, provokativnih javnih nastupa, nego i zbog svog načina pisanja. U knjizi *Tela koja nešto znače*, Džudit Batler razmatra performans, ne kao umetnički, već kao kulturalni oblik, redefinišući Ostinov pojam performativa.<sup>274</sup> Ona se u svojoj knjizi usredsređuje na preispitivanje samog pojma ponavljanja koje proizvodi društvene i jezičke stereotipe i norme, kritikujući normativnu snagu jezika koji neminovno proizvodi subjekte koji ga upotrebljavaju. Na taj način ona postaje bliska radu ranog Deride koji je proveo dosta vremena definišući »grafematsku strukturu«. Taj izraz se koristi zato što je pisanje istorijski fiksirano kao struktura koja operiše u odsustvu svog izvorišta, pošiljaoca. Derida ističe da nijedan *kod* ne može da operiše bez te strukturalne nužnosti. Stoga je teorijski nemoguće privilegovati govor na temelju prisustva samog subjekta, jer bi »svaka praksa koja bi se zasnivala na takvoj teoriji vodila investiranju hegemonskog pristupa u samopotvrđivanju subjekta teorije, investiranju vrednosti subjekta kao takvog.«<sup>275</sup> Iz teksta u tekst, Batler je uklanjala »slojeve reprezentacije sa pojma performativnosti i najzad ga (svela) na ideju jedne ideološke snage kristalizovane u samom diskursu.«<sup>276</sup>

<sup>272</sup> Prvi koji je ukazao na fenomen »univerzitetskih žena kao umetnica performansa,« kao na širi kulturalni, a ne samo akademski fenomen, bio je Martin Jay u kolumni »Force Fields,« pod nazivom »The Academic Woman as Performance Artist« u *Salmagundi*, br. 98-99, 1993; preštampano u *Cultural Semantics*, op. cit.

<sup>273</sup> Jacques Derrida, »Mochlos: or, The Conflict of the Faculties,« u *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, priredio Richard Rand, Lincoln: University of Nebraska Press, 1993, str. 11.

<sup>274</sup> Videti Branislav Jakovljević, »Prostrelne rane diskursa: Premetanje performativa Judith Butler,« u Džudit Batler, *Tela koja nešto znače*, op. cit., str. 299-319; ovo na str. 302.

<sup>275</sup> Gajatri Čakravorti Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, op. cit., str. 450.

<sup>276</sup> Branislav Jakovljević u op. cit., str. 314.

»Tela koja nešto znače« jesu materijalna, porozna tela koja se istovremeno sastoje od materije i diskursa normi, odnosno diskursa koji »normalizuje« i koji je uvek nasilan i opresivan. Nečiji identitet postaje »sopstvo« samo posle čina imenovanja, prozivanja, interpelacije (Altiser). Batler vidi performativnost kao odmeravanje diskursa koji ima realnu, a ne simboličku snagu, u okviru određene ideologije. Ovaj diskurs ne formira samo rod, već u velikoj meri i način na koji nastaje pol, istovremeno u telu i u diskursu. »Snage koje utiču na njihovo formiranje nisu samo somatske, već i diskurzivne, odnosno performativne.«<sup>277</sup> »Fukoovskim rečnikom rečeno«, performativ je vektor diskursa koji nikad nije sasvim nepromenljiv i determinisan, već otvara mogućnost, prostor za pregovaranje, kao i promenu pravca i značenja.<sup>278</sup> U jednoj od svojih reakcija na pogrešno tumačenje ideje »performativnosti roda«, Džudit Batler se suprotstavila stavu da je »rod izbor ili da je rod uloga, ili da je rod konstrukcija koja se nosi kao odelo, koje oblačimo svakog jutra, kao da predstoji 'neko' ko prethodi rodu, neko ko odlazi u garderobu roda i promišljeno odlučuje kog će roda biti danas.«<sup>279</sup> Prema njoj, poenta je da subjekt »izvodi svoj identitet«, ali ne potpuno slobodno, već pre kao izvođenje »individualnih varijanti« unapred zadatih ili postavljenih scenarija. Stoga, identitet nije nikada do kraja sasvim slobodan niti fiksiran, već se konstruiše u određenim društvenim okolnostima.

Batler zaključuje da se performans kao »omeđeni čin« razlikuje od performativnosti, ukoliko se ona sastoji u ponavljanju normi koje prethode, ograničavaju i nadilaze izvođača i u tom smislu ne mogu da se smatraju kao »fabrikacija izvođačeve 'volje' ili 'izbora'«; odnosno, ono što je »izvedeno« (*performed*) služi da prikrije, ako ne i porekne ono što ostaje nejasno, nesvesno, neizvodljivo (*unperformable*). Upravo u razmatranju teatralnosti, ona dotiče granicu performativnosti koja je zapravo *materijalna* i *telesna*, smatrajući da bi svodenje performativnosti na performans bilo velika greška, uprkos tome što njena suština nije nerazdvojiva od opažajnog i predstavljajčkog.

Sličan stav se donekle može prepoznati u radu velikog broja savremenih performans umetnika, koji nekad posredno, a nekad neposredno, uključuju teorijske koncepte i teze iz studija kulture, teorija roda, feminističkih, gej, lezbejskih, *queer* teorija, teorijske psihoanalize, kao i različitih teorijskih graničnih područja i međupodručja, u vidu umetničke prakse, koristeći ih, pri tom, da problematizuju ustaljene paradigmatičke, umetničke procedure. Ovde se radi o »identitetskim paradigmatičkim izvođača« (Ana Vujanović), kao npr. kritici heteroseksualne matrice muškog pogleda na scensko telo (npr. Eni Sprinkl, bivša porno zvezda, u svojim ironijskim predstavama tela parodira pojam autentičnosti specifičnih erotskih rutina, kao što je, na primer, sadomazohizam), ali i harizmatičkom subjektivitetu solo performerica, autoperformerica konceptualnog i neokonceptualnog performans arta (Ron Eti, Franko B, Milica Tomić, Raša Todosijević, Ilja Kabakov, Aleksandar Brener, itd.).

U nekim slučajevima, naročito u »umetnosti kao teorijskoj praksi«, teorija u izvođačkim umetnostima predstavlja performativni aspekt teorije do krajnje moguće instance, gde se sama umetnička scena pojavljuje kao poprište javnog, teorijskog rada, što sve više karakteriše noviju konceptualnu i vizuelnu umetnost, kao i dramske komade Elen Siksu u režiji Arijane Mnuškine<sup>280</sup> ili Ketii Aker u režiji Ričarda

<sup>277</sup> Ibid, str. 315.

<sup>278</sup> Videti takođe Džudit Batler, »Tela koja nešto znače«, u op. cit, str. 45-83.

<sup>279</sup> Judith Butler, »Critically Queer«, citirano u Branislav Jakovljević, op. cit., str. 317.

<sup>280</sup> Više o ovome videti u poglavlju o interkulturalizmu.

Foremana. S obzirom da je neodvojiva od umetničkog rada, ovu praksu teorije u izvođačkim umetnostima najčešće izvode sami umetnici, poput Lori Anderson (muzika), Žan Lik Godara (film, video art), Žerom Bela (ples), i Orlan (samopovređivanje i transformacija lica i tela).<sup>281</sup>

Slična opčinjenost »razglobljenim« telima i njihovom mogućnošću pretvaranja u ples, može se uočiti u novom, konceptualnom plesu koji je inspirisan američkom plesnom avangardom 60ih godina. Postupci sažimanja plesa do same suštine, Džadson grupe i Ivon Rajner, posebno je privlačna novoj generaciji koreografa, Žeromu Belu, Ksavijeru Leruau i grupi Quattour Albrecht Knust, školovanih na dekonstruktivističkim teorijama Deride, Fukoa i Deleza.<sup>282</sup> Ovaj »antikoreografski pokret« (kako ga naziva Rouzli Goldberg), vraća mehaniku pokreta i ujedno potencira fragmentaciju plesnog vokabulara, a čine ga plesači koji su zaokupljeni telom kao skupom znakova, odnosno »rastavljenim« telom. Njihove predstave se teško mogu nazvati plesom, već više kao u slučaju Žeroma Bela, javnim poprištem živog teorijskog rada, kroz umetnički diskurs plesa. U Belovom radu *Jérome Bel* (1995), četiri gola plesača su prvo ispisala svoja imena, datume rođenja, težinu, visinu i brojeve socijalnog osiguranja kredom na tabli, a potom su nastavili da pokazuju fleke, izbočine, mišiće i tetive na svojoj koži, koju su podizali i preklapali. U jednom od svojih plesova, *Poslednja predstava (Le dernier spectacle)*, 1999) Bel je kao problemsko polazište uzeo tekstove Rolana Barta, *Nulti stepen pisma* i *Smrt autora*, čije je koncepte i teze ispitivao svojim živim izvođačkim telom, pokretom, scenom.

Prelazak od klasičnog plesa u moderni i postmoderni ples, Leman je opisao kao pomak koji je od »semantike vodio prema sintaksi te potom prema pragmatici, emocionalnom *sharingu* impulsa sa gledaocima u komunikacijskoj situaciji kazališta.«<sup>283</sup> Klasična dramska napetost bila je zamenjena predstavljanjem realnosti telesnih napetosti, oslobođenih smisla. Telo se oslobodilo, do tada nepoznate i skrivene energije, i počelo da se predstavlja kao sopstvena poruka: bilo da se u ritualnoj okrutnosti tražio ekstrem podnošljivog ili da se na površinu iznosilo ono što je telu strano: impulsivno gestikuliranje, histerično trzanje, gubitak ravnoteže, pad, deformacija itd. »Moderni ples je u prenapinjanju i histeričnim lukovima tjelesni izraz koji je mogao artikulirati ekstremna stanja duše.«<sup>284</sup> Rodonačelnica ovakvog plesa je Pina Bauš i njen *Tanztheater*, čija je pojava početkom 80ih, označila novu upotrebu i predstavljanje tela u svim vidovima, kroz koreografiju koja je izmenila status savremenog plesa (odnosi među polovima, nasilje nad telima, iscrpljivanje u plesu).

<sup>281</sup> Radi šire informacije videti Ana Vujanović, »Teorija u izvođačkim umetnostima na prelazu 20. i 21. veka,« *Teorijska praksa u svetu izvođačkih umetnosti na prelazu 20. i 21. veka*, doktorska disertacija, Beograd: FDU, 2003, str. 307-355.

<sup>282</sup> Inače, Ksavier Lerua je zajedno sa grupom Albrecht Knust radio na rekonstrukciji plesa *Continous Project – Altered Daily*, Ivon Rejner iz 1970. godine, kao i dela *Satisfyin' Lover* Stiva Pakstona iz 1968. godine, što je sličan pokušaj preispitivanja modernog nasleđa kao u slučaju Marine Abramović i njene rekonstrukcije sedam najznačajnijih performansa iz 70ih u Gugenhajm muzeju u Njujorku 2005. godine.

<sup>283</sup> H.T. Lehmann, »Postdramske slike tijela,« u op. cit., 272-292, ovo na 272.

<sup>284</sup> Ibid.

### III Postdramsko telo

Istorija postdramskog pozorišta može se takođe čitati kao istorija pokušaja da se telo pokaže kao forma lepog, ali istovremeno da se razotkrije i poreklo njegove idealne lepote u nasilju drila, u kojima se iluzija izvođenja jednostavno ne ukida, već se omogućava da postane vidljiva.<sup>285</sup> U takvoj istoriji postdramskog pozorišta, važno mesto zauzima flamanski reditelj/koreograf, Jan Fabre, jer se u središtu njegovih velikih predstava nalazi postupak formalizovanja odnosa prostora pozornice i tela. U njegovim predstavama, tela funkcionišu kao mehaničke aparature, koja uvek ponavljaju iste procedure (oblače se, svlače, plešu...) na naglašeno mehanički i repetitivni način. Upravo ova serijalnost, ponavljanje i simetrija bude osećaj za sitne razlike tela i aure plesača i glumaca, njihovo prisustvo i način kretanja. Težnja za perfekcijom ukazuje na njenu nedostiznost, kao i na nemoć i slabost tela. Ovakav koncept je naročito došao do izražaja u Fabrovoj ključnoj predstavi iz 1980ih, *Moć pozorišnih ludosti* u kojoj su izvođači neprestano trčali u mestu do potpuno iscrpljivanja, izgovarajući značajne datume iz istorije pozorišta i imena reditelja i autora; plesači su stalno morali da podižu plesačice i nose ih preko pozornice, što ih je dovodilo u stanje totalne fizičke iscrpljenosti, koja je istovremeno razarala simetriju i koncepcijski predviđen obrt iz formalnog u »realno« opazanje tela.<sup>286</sup>

Agresija koja se nanosila telima, uniformisanje koje negira individualno telo uživanja i osećaja u korist funkcionalnog tela za rad i ples, pretvorili su se u emfatičnu vidljivost pojedinačnog tela ukroćenog formalizmom. Jedna plesačica je neprestano pokušavala da se popne na scenu, a ostali joj to nisu dozvoljavali, grubo je gurajući i stalno izgovarajući »1876. godina«. Kada je ona najzad izgovorila reči: »Richard Wagner/ *Ring des Nibelungen*/ Festspielhaus Bayreuth«, bila je konačno puštena na scenu jer je to bila lozinka – direktna referenca na početak modernizma u teatru, kada je Wagner proklamovao *Gesamtkunstwerk*. Ono što je bilo tradicionalno prepušteno isključivanju i potiskivanju (na krhkoj plesačici nije smeo da se primeti nikakav trag mučnog drila), izašlo je na videlo kada je opipljiva granica estetskog formalizovanja, a time i granica između estetskog i realnog tela, počela da se briše.

Predstave Jana Fabrea pripadaju korpusu prakse i teorije izvođenja koje se bave izvođačkim konstrukcijama ljudskog tela u širokom spektru umetničkog izvođenja od postdramske prakse do neokonceptualne umetnosti: u visoko estetizovanim, sinkretičkim predstavama Roberta Vilsona, Pitera Selersa, Kristofa Martalera (Christof Marthaler), Tomasa Ostermajera, i Arpada Šilinga u kojima se tela prilagođavanjem tehničkog (filmskog i video) postupka, približavaju gracioznosti Klajstove marionete;<sup>287</sup> preko novog fizičkog teatra ritualnog i »primitivnog« nasilja nad telom (La Fura dels Baus, LaLa Human Steps, DV8) i hiper-plesa (Vim Vanderkejbus, Vilijam Forsajt, Johan Kresnik, An Terez de Kersmaker, Saša Valc, itd.). Nova postkolonijalistička kritika multikulturalizma, novi društveni angažman i kriticizam, kao i nove političke, ekonomske i društvene teme (problemi izbeglica, nezaposlenih, obolelih, beskućnika, apatrida) su u središtu izvođenja Guljerma Gomeza Penje, Koko Fusko (Coco Fusco), Romea Kastelučija (npr. u predstavama njegove trupe, Societas Raffaello Sanzio pojavljuju se bogalji, fizičke nakaze, ljudi čija su tela operisana, deformisana, nesavršena, jednom rečju »neizvođačka tela«) i Bil T. Džonsa (Bill T.

<sup>285</sup> Ibid, str. 284.

<sup>286</sup> Emil Hrvatin je istražio različite aspekte ovih strategija u svojoj studiji, *Jan Fabre: La discipline du chaos, Le chaos du discipline*, Seine: Saint-Denis, 1994.

<sup>287</sup> H.T. Lehmann, »Pogledi na telo«, u op. cit., str. 267-269.



Jones) (naročito u njegovoj kontraverznoj predstavi *Still/Here* sa i o ljudima zaraženim virusom HIV-a i bolesnim od AIDS-a).<sup>288</sup> Ovo su sve ekstremne predstave koje koriste ljudsko telo kako bi emitovale radikalne političke i društvene poruke do tačke u kojoj politička funkcija izvođenja postaje radikalna kritika forme i sadržaja umetničkog izvođenja i političke moći. U tu grupu spadaju i izvođačice poput Rejčel Rozental, čiji je performans *Autobiologija* bio neka vrsta ekoperformansa u kome je ona sprovedla analogiju između starenja zemlje i starenja njenog tela i Hane Vilke (Hannah Wilke), koja je na fotografijama zabeležila sve stadijume svoje terminalne bolesti.<sup>289</sup>

#### IV Antropofanija

Slična situacija se uočava u poslednjoj »predstavi« mađarskog pisca, reditelja i glumca Petera Halasa koji je nedavno umro. Nekoliko nedelja pred svoju smrt, u poslednjoj fazi svoje terminalne bolesti, raka jetre, on je odlučio da odleži u otvorenom kovčegu, u jednom muzeju u Budimpešti, želeći da vidi kako izgleda ritual sahrane, viđen s druge strane. »Želim da poslednji put pozdravim svoje prijatelje i slušam njihove eulogije, kao i poslednje pozdrave.«<sup>290</sup> Iako je nepretenciozno tvrdio da je ovaj događaj sam po sebi jednostavan, smatrao je da je u pitanju retka prilika u kojoj neko može da se suoči sa sobom i svojom ulogom u takvoj situaciji. Ubrzo se vest o tome proširila preko interneta i prenela u vestima BBC-ija. Njegovi prijatelji i studenti su bili pozvani ne samo da prisustvuju, već da pošalju i svoje poruke putem sms-a. Tako je Halasovu samrtničku postelju, odnosno kovčeg pozajmljen iz jednog mađarskog pozorišta, u februaru 2006, obišlo nekoliko stotina ljudi, što iz radoznalosti, što zbog neobičnosti događaja koji nije imao nikakvu strukturu, niti unapred smišljen program. Halasovi prijatelji i poštovaoci su izvodili recitacije, skečeve, svirali, pevali, plesali, plakali itd., a oni koji nisu mogli da prisustvuju bili su u mogućnosti da mu pošalju poslednju poruku sms-om na broj koji je velikodušno distribuiran putem interneta. Ceo događaj je bio neformalno zamišljen, ali je dobio formu poslednjeg rituala i sahrane.<sup>291</sup> Na izvestan način, baš zbog toga što je ovaj Halasov poslednji čin izveden na sceni i u javnosti, moglo bi se reći da je dinamika koja je jednom održavala dramu kao oblik zbivanja, prešla u sferu autentičnosti. U tom činu, odigrala se određena samo-dramatizacija fizisa, samo-realizacija intenzivne prisutnosti ili epifanije ljudskog tela ili da parafraziramo Lemana, *antropofanija*.<sup>292</sup> U Halasovom performansu došlo je do brisanja razlike ishodišta, opcije u pogledu realnog života i umetnosti, odnosno došlo je do radikalnog ukidanja estetske distance, kao i estetskog delovanja.

Za razliku od modernizma u kome se telo koristilo samo kao znak, u postmodernizmu i kasnom modernizmu, značenje ogoljenog i ranjivog tela postalo je autonoman problem

<sup>288</sup> Ovu predstavu napala je kritičarka *New Yorkera*, Arlin Kroče (Arlene Croce), zbog prekoračenja etičnosti po njenom mišljenju, jer su neki od plesača bili zaraženi virusom HIVa, kao i sam Bil T. Džons.

<sup>289</sup> Jedna od novih tema koja sve više ulazi u diskurs studija izvođenja su problemi biopolitike i bioetike.

<sup>290</sup> Videti, <http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/europe/4689692.stm>

<sup>291</sup> Slično prisustvo i iščekivanje nečije smrti moglo se uočiti u velikom medijskom događaju smrti pape Jovana Pavla II u aprilu 2005. godine, kada su mediji 24 časa ranije javili o njegovoj smrti. Dok je nekoliko desetina hiljada ljudi stajalo na trgu Sv. Petra u Rimu, nekoliko desetina miliona ljudi je sedelo pred tv-ekranima, prisustvujući direktnom prenosu umiranja i iščekujući da prvi saznaju vest o papinoj smrti.

<sup>292</sup> H.T. Lehmann, »Punctum, antropofanija,« u op. cit., str. 272.



i tema po sebi u svim izvođačkim umetnostima. Umetnost performansa se kretala od apstrakcije, preko dekonstrukcije, do »atrakcije« (Ejzenštajn), i poput »nove apstrakcije« u slikarstvu, postala ključni izraz na početku »druge moderne« (Kloc). Ovi koncepti tela zadržali su fikcionalnu distancu prema životu, baš kao u postmodernizmu, ali je kroz ukazivanje na osnove modernizma, ova distanca počela da dobija novi zamah.<sup>293</sup>

Dublji razlog za ovo nastojanje da se naglasak premesti s apstrakcije na atrakciju tela mogao bi se naći u nameri da se telesnošću izvođača ili izvođačice deluje protiv »rastelovljavanja« koje se zapaža svuda i koje zaobilaznim putem »preko površnog totalnog seksualiziranja, odvaja telo od žudnje i erosa. (...) Uska je staza između desenzualizirane znakovnosti i telesnosti kao znaka kojom kazalište može pribaviti važnost telu.«<sup>294</sup> Predstavljanje svih vidljivih podataka u jednom izvođenju nudi se pogledu kao estetska konstrukcija koje živa tela izvođača pretvaraju u radnju. Izvođačke umetnosti predstavljaju značenja u uvek u nekom vremenskom protoku, uvek iznova rastvarajući osmišljavajuću snagu uokvirivanja, estetskog vezivanja, koje igrom stalno razara konstrukcije. Tu opet dolazimo do sličnog koncepta koji je postojao u istorijskoj avangardi: da je postupku izvođenja implicitno specifično ne-umetničko obeležje koje mu je svojstveno kao umetničkoj formi.

## V Konstrukcija tela i sopstva

Izvođači, s kraja 20. i početka 21. veka više nisu zaokupljeni granicama između visoke i niske umetnosti. Na primer, članovi trupe Forced Entertainment tvrde da je njihovo delo razumljivo svakome ko je odrastao u kući sa uključenim televizorom. S druge strane, sve više se pojavljuju primeri integracije performansa u popularnu kulturu (modne fotografije i muzički video spotovi koji imitiraju performans, muzika Filipa Glasa i Meredit Monk koristi se za reklame i filmove, a jedan performans Marine Abramović bio je predstavljen, doduše ironično, u popularnoj američkoj tv-seriji *Sex and the City*, itd.). U popularnoj kulturi, postoji fenomen izvođača koji ponekad izvode drastične, promene izgleda i tela potvrđujući teoriju Džudit Batler da je identitet konstrukcija, odnosno da je identitet nešto što sama osoba stvara i oblikuje prema sopstvenoj želji.<sup>295</sup> Na primer, Madona je unela u pop kulturu problem identiteta i otkrila njegovu strukturu i promenljivost. Ona je istovremeno pevačica, plesačica, muzičarka, model, muzička video zvezda, filmska, tv i pozorišna glumica, umetnica muzičkog videa, »najuspešnija poslovna žena Amerike«, a sada i konzervativna supruga i stroga majka, jednom rečju superstar koji s uspehom prodaje svoju sliku kao robu. Tokom vremena, od ranih 1980ih do danas, Madonine stilske promene u pevanju, odevanju, izgledu itd., istovremeno su formirale i odražavale promenu kulturalnog stila i ukusa, pretvarajući ih u oblike popularne kulture. Njen uspeh u velikoj meri je, u stvari, marketinški uspeh, a njena muzika, video spotovi, i ostali proizvodi, kao i njen imidž, predstavljaju trijumf izuzetno uspešnih proizvodnih i marketinških strategija,

<sup>293</sup> S druge strane, jedan od najzanimljivijih manevara kojima Frederik Džejmson utvrđuje postmodernizam kao rasep, predstavlja prisvajanje dekonstrukcije kao postmodernističkog pojma. Džejmson dokazuje kako se dekonstruktivistički rečnik može politički upotrebiti ako se iskoristi za opisivanje postmodernog fenomena. (Vid. Frederic Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.)

<sup>294</sup> Ibid, str. 269.

<sup>295</sup> Vid. Daglas Kelner, »Fenomen Madone,« *Medijska kultura, Studije kulture, identitet, i politika između modernizma i postmodernizma*, prev. Aleksandra Čabraja, Beograd: Clio, 2004, str. 439-487.

odnosno mehanizama koji su od nje stvorili svetsku pop-ikonu.<sup>296</sup> Madona je živa potvrda Deborove teze da su, »medijske zvezde spektakularne predstave živih ljudskih bića,« i projekcija opšte banalnosti u slike mogućih uloga. Kao specijalisti za *prividni život*, medijske zvezde služe kao objekti identifikacije, koji ljudima pružaju nadoknadu za fragmentizovanu stvarnost u kojoj žive. Najvažnija uloga slavnih ličnosti jeste da predstavljaju različite životne stilove i različita politička stanovišta, tako što dramtizuju sporedne plodove društvenog rada koje magijski projektuju iznad njega, kao njegove krajnje ciljeve: vlast i dokolicu, odlučivanje i potrošnju, kao početak i kraj tog procesa koji se nikada ne dovodi u pitanje. Medijska zvezda, kao agent spektakla, sušta je suprotnost individui. Ona je istovremeno neprijatelj sopstvene i tuđih individualnosti. Potrošačke zvezde, poput Madone, koja se pojavljuje u obliku različitih tipova ličnosti, samo ukazuju na to kako svaki od tih tipova ima isti pristup oblasti potrošnje iz koje izvlači isto zadovoljstvo.<sup>297</sup>

Očigledno je da je, kako tvrdi Bojana Kunst, danas teško govoriti o samo-izlaganju, kada izvođenje više nije radikalna ili opoziciona strategija i kada više ne funkcionišu ni opoziciona taktika otkrivanja nevidljivog niti preuveličavajuća taktika površne poze. Odnosno, ona se pita, kako govoriti o sopstvu u vremenu i društvu spektakla kada izvođenje postaje osnovni model našeg postojanja i odnosa prema drugima? Upravo zbog toga, umetnici koji se bave manje-više radikalnim samoizvođenjem (Orlan, Gomez-Penja, Vejn Traub, Hana Vilke, Ron Eti, Stelark, Franko B, itd.), posebno su zanimljivi, ne samo zato što, prema mišljenju Bojane Kunst razotkrivaju i poigravaju se savremenom »fiktionalnošću« identiteta, već i zato što su u stanju da, istovremeno, postavljaju i tematizuju njegov nepodnošljiv položaj, »njegovu opsesivnu povezanost sa statusom istine«, čak i kada je ta istina čista konstrukcija. Bez obzira što je ova praksa pre svega narcisoidna, ipak svako razotkrivanje sopstva je takođe razotkrivanje »određene etike izvođenja«. <sup>298</sup> Ne samo što se sopstvo skriva iza materijalnosti i sklopa tela, neprekidno se premeštajući i prazneći se različitim uokvirenjima telesnog držanja, već ono postaje strategija različitih umetničkih invencija koje se kreću od ličnih do političkih. U pozadini ovog pitanja o radikalnoj samotranformaciji u umetničkom izvođenju (performansu, postdramskom pozorištu i konceptualnom plesu) u stvari stoji pitanje o etičkoj opciji (Leman). Mnogi teoretičari i praktičari performansa često citiraju jednu Lenjinovu misao da je »etika estetika budućnosti«. Njihove umetničke prakse, često žigosane kao narcisoidne ili mitomanske, u kojima su oni »neizlečivo« opsednuti slikama samih sebe, takođe se mogu tumačiti kao umetnička inverzija narcističke opsije savremene kulture uopšte. Ovi umetnici uvek nanova »izumevaju« sebe na veoma tankoj liniji koja razvija i njihove sopstvene etike izvođenja, jer oni uvek nastoje da otkriju svoju »istinu« koja nikada ne može biti sveobuhvatna.

U performansima Orlan, tekstovi koji se bave kulturnim i rodnim identitetom, koriste se dvostruko: i kao doslovni, verbalni tekst performansa (Orlan tokom svojih performansa čita između ostalih tekste Julije Kristeve, Mišela Sereza, Antonena Artoa), ali i kao procedura preuzeta iz teorije i prevedena u umetnički diskurs npr. kroz hirurške zahvate na njenom licu, koje je ona, iz performansa u performans,

<sup>296</sup> Kelner tvrdi da pretraživanje banke podataka Nexis sa referencom »Madona i pop« tokom deset godina, između 1984. i 1993, ukazuje na 20,000 podataka! »Madona jeste njen publicitet i imidž, a 'fenomen Madone' tako postaje priča o uspešnom marketingu i publicitetu.« (Ibid, str. 441).

<sup>297</sup> Gi Debor, op. cit., str. 29.

<sup>298</sup> Bojana Kunst, op. cit., str. 158.

transformisala prema standardima ženske lepote kroz zapadnu teoriju umetnosti.<sup>299</sup> Pored toga, Orlan svaki hirurški zahvat na svom licu snima u vidu nove medijske slike.<sup>300</sup> Mada su već umetnici performansa 60ih i 70ih težili probijanju društveno sputavajućih normi pomoću iskustva boli i telesne opasnosti, ipak nov stepen nelagode se nalazi kod Orlan, koja sebe predstavlja kao žrtvu i rezultat društvenih struktura, kroz javno insceniranje plastičnih operacija lica. Ona je ovu seriju projekata koje je nazvala *operacionim teatrom*, započela 1990. godine, performansom *Reinkarnacija svete Orlan (The Reincarnation of Saint Orlan)*. U svom najjednostavnijem obliku, to je niz pravih, uživo izvedenih operacija na delovima njenog lica, ali na složenijem planu, ona je pokušala da preispita probleme aktuelnih kulturalnih identiteta savremenog medijskog društva, pitanje medicinske i umetničke etike, tradiciju (klasičnu, renesansnu, baroknu, katoličku), kao i teorijsku psihoanalizu (Lakan, Kristeva), mehanizme fetišizacije, koncepciju performativnosti rodnih identiteta (Batler), različite aspekte tretmana tela (medicinsko telo, odnosno telo na operacionom stolu, žrtvano telo, telo kao kulturalni artefakt, itd.), odnos tela i tehnologije, feminističku kritiku estetske hirurgije, pop kulturu, modu, itd., sve do veoma popularnog žanra »bolničkih tv-serija«. Uz to, Orlan je napisala neku vrstu teorijske-umetničke autobiografije i manifesta, pažljivo birajući naslove za svoje umetničke radove, u kojima implicira brojna tekstualna umrežavanja svog umetničkog diskursa: *Operacijska opera*, *Žrtvovanje*, *Dala sam svoje telo umetnosti*, itd.

Uprkos tome što su teorijske i kulturalne mreže Orlaninih performansa nepobitne, ovi performansi su visoko teatralizovani i ispunjavaju mnoga formalna očekivanja postdramskog pozorišta. Ona posvećuje velike pažnju vizuelnom aspektu performansa, u kojima se koriste video ekrani i kompjuterska animacija, mikrofoni, scena i kostimi koje su za sve učesnike, uključujući i hirurge, dizajnirali modni kreatori poput Pako Rabana i Iseji Miyakea. Orlan se pojavljuje kao »mitska *queer* figura« čiji je svaki segment fetišistički isplaniran (npr. njena kosa je do pola obojena u plavo, po kojoj se sliva crvena krv za vreme operacije). Ipak, s druge strane na operacionom stolu se nalazi realno-medicinsko telo, izvođači su pravi hirurzi koji vrše pravi zahvat, itd. Tek prenošenjem na video ili digitalni zapis koji se može pratiti putem interneta, doslovni telesni čin postaje slika, potvrđujući Lakanovu tezu da upravo istina ima strukturu fikcije.

Lice je tradicionalno izraz nezamenljive individualnosti, ali u slučaju Orlan je rezultat izbora. Subjektivna volja time postaje još istaknutijom u odnosu na koncept žrtvovanja svih prethodno navedenih umetnika. Ipak, ta volja da se bira određena je kulturnim normama, idealima lepote, određenim obrascima. Kod Orlan to željeno preoblikovanje sopstvenog lica, određeno zapadnom umetnošću, sakaćenje za lepotu, postaje neka vrsta zastrašujuće materijalizacije njenog sopstvenog sopstva, transformacije ne samo vlastitog subjekta, nego i slike o njemu.<sup>301</sup> Ovde stižemo i do pitanja koje Bojana Kunst naziva »performativnom politikom sopstva«. Ova politika pokazuje izvođenje kao proceduru i otvorenu konstrukciju, razotkrivajući sopstveni potencijalitet. Na taj način, performans se neprestano obnavlja i samo-izumeva (i kao događaj i kao određena realnost), iako ponekad može izgledati kao ponavljanje. Mada se lična i umetnička

<sup>299</sup> Npr. čelo prema Leonardovoj *Mona Lizi*, oči prema Žerardovoj *Psihi*, nos prema skulpturi Dijane iz Fontebloovske škole, usta prema Bušerevoj *Evropi* i brada prema Botičelijevoj *Veneri*.

<sup>300</sup> Vid. [www.orlan.net](http://www.orlan.net)

<sup>301</sup> Radi dalje informacije, vid. Philip Auslander, »The Surgical Self: Body Alteration and Identity,« u *From Acting to Performance*, op. cit., str. 126-141.

autentičnost umetnosti performansa ne dovodi u pitanje, ipak »u tom procesu, ova performativna politika nam otkriva sebe upravo kroz problematično pitanje autentičnosti,« jer svaki izraz sopstva, bio on najartificijelniji ili najiskreniji, zapravo traži svoju istinu, međusobnu vezu, stabilnost.<sup>302</sup> Umetnost performansa nije samo proizvela neponovljive »žive« trenutke, već je trajno promenila i razmišljanje o umetnosti i telu.

---

<sup>302</sup> Bojana Kunst, op. cit., str. 158.

# INTERKULTURALIZAM I INTERKULTURALNA IZVOĐENJA U DOBA KULTURNE GLOBALIZACIJE Aleksandra Jovičević

## I Interkulturalizam posle postkolonijalizma

Definisati savremeno interkulturalno izvođenje, uprkos tome što su prelazi iz jedne kulture u drugu, kao i slobodne pozajmice iz drugih kultura, postale sasvim prihvatljive, nije jednostavno, zato što sam pojam *interkulturalnosti* i dalje izaziva političke nedoumice i zahteva izvesnu *kontrapunktnu analizu*« različitih definicija.<sup>303</sup> Nemački filozof, Bernhard Valdenfels (Bernhardt Waldenfels) tvrdi da interkulturalnost znači više od multikulturalnosti u smislu kulturalnog mnoštva, ali da takođe znači više od transkulturalnosti u smislu prekoračivanja određenih kultura. On smatra da rasep između sopstvenog i stranog sveta, kao između vlastite i strane kulture nikad neće nestati, a ipak se neprestano čine pokušaji da on iščezne na ovaj ili onaj način. »Oni pripadaju uzajamnoj igri prisvajanja i eksproprijacije kojima je iskustvo stranog izloženo na svim svojim stepenima. Ophođenje sa stranim na taj način sadrži genuino etičku i političku dimenziju kao što se i obrnuto, etika i politika ne mogu zamisliti bez odnosa prema stranom.«<sup>304</sup>

Prema Edvardu Saidu (Edward Said) u današnjoj teoriji problem kulturalnog predstavljanja zauzima središnje mesto, a ipak se retko smešta u svoj celoviti politički kontekst koji je i dalje imperijalan.<sup>305</sup> S jedne strane, postoji izolovana kulturna sfera za koju se misli da je sasvim slobodna i bezuslovno na raspolaganju bestežinskim teorijskim spekulacijama i istraživanjima, dok s druge postoji politička sfera u kojoj se sukobljavaju različiti interesi. Mada se razdvojenost ove dve sfere olako prihvata, treba ipak imati u vidu da su one veoma povezane, odnosno kako tvrdi Said, one su jedno te isto. Stoga, smatra on, u današnje vreme smo, više nego ikada ranije, svesni da su »istorijska i kulturna iskustva neobično hibridna« i da uzimaju učešća u mnogim često protivrečnim iskustvima i područjima, prelazeći nacionalne granice, prkoseći »policijskom dejstvu jednostavne dogme i glasnog patriotizma.«<sup>306</sup> S obzirom da je samo polje interkulturalizma u našem, evropskom, odnosno zapadnom diskursu, epistemološki organizovano kao neka vrsta hijerarhije, u kojoj zapadnoevropske i američka kultura zauzimaju centralno i najviše mesto, dvoznačnost interkulturalne

<sup>303</sup> »Contrapunctal analysis«, jedan od Saidovih ključnih termina, izveden iz njegovog »kontrapunktnog čitanja« (»contrapunctal reading«) koji on primenjuje kako na zajednička, tako i na protivrečna intelektualna područja postkolonijalnog javnog diskursa, uz pomoć perspektiva i metoda komparativne književnosti i njihovih različitih teorija. Vid. Edvard Said, »Slike prošlosti. Čisto i nečisto,« u *Kultura i imperijalizam*, prev. Vesna Bogojević, Beograd: Beogradski krug, 2002, str. 65.

<sup>304</sup> Bernhard Valdenfels, »Zahtev stranog i uloga trećeg. Interkulturalni diskursi,« u *Topografija stranog*, prev. Dragan Prole, Novi Sad: Stylos, 2005, str. 125.

<sup>305</sup> Edvard Said, »Povezivanje imperije sa sekularnom interpretacijom,« op. cit., 2002, str. 124.

<sup>306</sup> Ibid.



komunikacije ostaće ambivalentna, sve dok se oblici kulturalne razmene zasnivaju na odnosu između dominantne kulture s jedne, i potlačene kulture s druge strane, jer se među njima ne odvija jednostavna »komunikacija« i kulturalna razmena, već neka vrsta odmeravanja političke moći. Upravo ovakav »interkulturalni« pristup koji pretpostavlja primat Zapada, pa čak i njegov centralni i totalizujući položaj, naišao je na veliki broj kritika postkolonijalističkih kritičara.<sup>307</sup> Umesto toga, Said sugerise svojevrsno kulturno »višeglasje«, odnosno novu analizu »globalnog konteksta«, kao konteksta preklapajućih teritorija i isprepletenih istorija, koji će omogućiti da se na jedan nov i dinamičan način sagledaju sve kulture.

Kako sugerise Šekner, raspon interkulturalnog izvođenja koji se kreće od Olimpijskih igara i kulturalnog turizma do interkulturalizma u svakodnevnom životu, trebalo bi proučiti u okviru globalizacije, jer se interkulturalno izvođenje pojavljuje kao odgovor ili protest u odnosu na sve više integrisan svet.<sup>308</sup> U savremenoj analizi interkulturalizma trebalo bi poći od definicije globalizacije kao osnove za integraciju svih sistema: informativnog, ekonomskog, vojnog, ideološkog, društvenog, političkog i kulturnog, u svetski rasprostranjenu mrežu maksimalne produktivnosti, odnosno »visokog performansa«. I dok globalizacija omogućava, čak ohrabruje »kulturalne razlike« na planu svakodnevnog života, jezika, ishrane, mode, načina života, umetnosti itd., njen osnovni kulturalni sistem je jedinstven i transkulturalan. Da li je globalizacija dobra ili nije za eliminaciju siromaštva, neznanja, bolesti, ratova ili ekoloških zloupotreba, ostaje još da se vidi. Globalizacija je otvoren proces, koji donosi puno korisnih stvari, ali i neku vrstu pojednostavljivanja ili čak, postkolonijalnim rečnikom rečeno, nove kolonizacije. Kenijski pisac i disident Ngugi wa Thiong'o optužio je Zapad, a naročito Sjedinjene države za bacanje »kulturalne bombe« koja uništila sve ostale jezike i identitete.<sup>309</sup>

Timoti Garton Eš citira engleskog istoričara, J. M. Robertsa koji tvrdi da je »bilans stanja kulturnih uticaja preterano jednosmeran... Marksovo učenje je dugo bilo sila širom Azije dvadesetog veka; poslednji ne-Evropljanin čije su reči imale sličan autoritet u Evropi, bio je Isus Hrist.«<sup>310</sup> Ovaj ogroman uticaj evro-američke civilizacije nije evidentan samo u tehnologijama modernizacije, već i u »određenim vodećim idejama i institucijama«. Stoga se nameće pitanje da li je globalizacija, u suštini, samo pristojni eufemizam za vesternizaciju? Da li je Robertsovo »zastrašujuće jedinstvo« čovečanstva, u stvari, zastrašujući imperijalizam, kroz koje se zapadne vrednosti nameću drugim narodima i kulturama? Konstantno i ekskluzivno povezivanje Zapada sa vrednostima poput slobode, demokratije, ljudskih prava, itd., u najboljem slučaju, je vrlo selektivna tvrdnja jednog šireg zapadnog patriotizma, a u najgorem, zapadnog nacionalizma, i to u generičkom, orvelijanskom značenju nacionalizma, onako kako ga definiše Timoti Garton Eš.<sup>311</sup> Ove vrednosti koje su prvi put bile sistematično artikulisane, tokom prosvetiteljstva, sigurno nisu samo zapadne vrednosti, jer su slične

<sup>307</sup> Npr. vid. Edvard Said, *Orijentalizam*, prev. Biljana Romić, Zagreb: Konzor, 1999; Edward Said, Terry Eaglton i Fredric Jameson, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, University of Minnesota Press, 1990; kao i Gajatri Čakravorti Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, op. cit.

<sup>308</sup> Richard Schechner, »Global and Intercultural Performance,« u *Performance: An Introduction*, op. cit., 2003, str. 226-273.

<sup>309</sup> Ibid., str. 230.

<sup>310</sup> J. M. Roberts, *The New Penguin History of the World*, London: Penguin, 2002, str. 797, citiran u Timoti Garton Eš, *Slobodan svet*, op. cit. 2006.

<sup>311</sup> Ibid.

vrednosti otkrivene u mnogim drugim kulturama, zajedno sa liberalnim ili pluralističkim elementima koji mogu da se pronađu u većini religija. Na jednom nivou, globalizacija je komplikovan ekonomski i tehnički proces, navođen satelitima, mikročipovima i poslednjim informatičkim tehnologijama transporta i komunikacija, a na drugom, simplifikovana kulturalna razmena koja omogućava sintezu različitih, heterogenih tradicija što je bilo nezamislivo do sada. Ona redukuje etničke i geografske razlike na kulturu jednog sveta, koji ne poseduje ni podtekst ni nijanse, kulturu koja sebe definiše u terminima bezbrojnosti i citata, pre nego kroz identitet i jedinstvo, pretvarajući je u ono što bi moglo da se definiše kao univerzalna, decentralizovana kultura koja nudi standardizovane i opšteprijehvatljive uzorke svih produkata, do kojih se lako dolazi i lako se troše.

I globalizacija i interkulturalizam imaju svoje istorijske preteče: globalizacija u kolonijalizmu i imperijalizmu, a interkulturalno izvođenje je rezultat »kontakta« među narodima.<sup>312</sup> Jasno je da su oba fenomena blisko isprepletana. Primarni zadatak nove prakse i teorije interkulturalnog izvođenja je da, sledeći diskurs postkolonijalizma, izvrši analizu i kritiku odnosa između politike i kulture, odnosno, da uključi i njihov odnos prema masovnim medijima, popularnoj kulturi, mikro-politici, itd. Said, kao i Šekner, uostalom, tvrdi da nijedna kultura nije unitarna, monolitna ili autonomna, već da sve kulture prihvataju više »stranih« elemenata, različitosti i razlika, radije nego što ih odbacuju. Jer dok interkulturalizam nastaje spajanjem dve ili više kultura, interkulturalno izvođenje često naglašava integraciju ili raskol između dve kulture. Prema tome, govoriti o interkulturalnom izvođenju, ne znači jednostavan diskurs o uzajamnom delovanju nekoliko kultura, već se radi o međusobnoj zavisnosti koja poseduje brojna značenja i tumačenja. Upravo zato, smatram da će biti mnogo produktivnije da govorimo o mogućim interkulturalnim primerima u okviru samih studija izvođenja, radije nego o formiranju novog žanra interkulturalizma koji nastaje kao sinteza različitih, heterogenih kulturnih tradicija.<sup>313</sup> Umesto da se juri za »snom o novoj vrsti transkulturalne komunikativne sinteze«, teoretičar interkulturalizma, Patrice Pavis predlaže neku vrstu skale različitih kulturalnih obrazaca i simbola usred međunarodnog izvođačkog pejzaža (od jednostavnog diznilenskog interkulturalizma do postkolonijalizma).<sup>314</sup>

## II Različiti oblici interkulturalizma

Interkulturalnost u umetnosti ne znači jednostavno okupljanje umetnika različitih nacionalnosti ili nacionalnih praksi na nekom projektu. U tom banalnom smislu, internacionalizam (ili možda čak kosmopolitanizam) znači da svako savremeno izvođenje (postdramski teatar ili konceptualni ples, npr.) prikazano u nekoj drugoj zemlji ili u nekom međunarodnom kontekstu (npr. festivalima) jeste interkulturalno izvođenje. Svedoci smo inflacije takvih predstava koje nastaju, najčešće rukovođene pukim ekonomskim razlozima, jer se na taj način omogućava umetnicima i njihovim producentima ili agentima veća zarada, pošto su njihova izvođenja prilagođena široj publici. To ih na izvestan način može opravdati, ali istovremeno jača nacionalne

<sup>312</sup> Videti Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Editori Laterza, 1995.

<sup>313</sup> Videti Patrice Pavis, »Dancing with Faust: A Semiotician's Reflection on Barba's Intercultural Mise-en-scene,« *The Drama Review*, 33, no. 3, 1989, str. 37-57.

<sup>314</sup> Videti Patrice Pavis, »Toward a Theory of Culture and *Mise-en-scene*« u Patrice Pavis *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York: Routledge, 1992, str. 1-24.

stereotipove. Nažalost, pojmovi aktuelnosti, komunikacije i razumevanja se nameću kao osnovni parametri za uspeh nekog izvođenja, ma gde i ma kada. To postaje još očiglednije u internacionalizaciji festivala i predstava koje nužno ne rezultiraju interkulturalnim iskustvom. U njima se utvrđuju samo različiti oblici interakcije koji u sebi sadrže različite interkulturalne potencijalitete. S druge strane, svi festivali međunarodnog karaktera poslužili su da se stvori neka vrsta nad-nacionalnih alijansi među umetnicima i da se jasno ukaže na glavne estetske i ideološke trendove koji prevazilaze nacionalna ograničenja. Uprkos važnosti kulturnih uticaja, veliki broj umetnika negira svoj odnos prema bilo kojoj specifičnoj kulturi, definišući svoja dela, kao nastala pod uticajem drugih faktora, obično vezanih za njihovu sopstvenu estetiku i maštu koja se zasniva na namernom negiranju kulturnih veza.<sup>315</sup>

U stvari, kritičari interkulturalizma tvrde da je u pitanju veoma široko polje za poređenje različitih tema i kulturnih identiteta ili različitih načina mišljenja, jer konačno, tvrde oni, svako izvođenje koja počiva na stranom tekstu, moglo bi se definisati kao neka vrsta interkulturalizma. Iako je ovaj vid izvođenja, nastao tokom 1970ih godina, i danas prepoznatljiv u radu reditelja poput Arijane Mnuškine, Pitera Bruka, Pitera Selarsa, Eudenija Barbe, Guljerma-Gomez Penje i Koko Fusko, kao i teoretičara interkulturalizma: Erike Fišer-Lihte (Erica Fischer-Lichte) Patrisa Pavis, Nikole Savarezea i Ričarda Šeknera, pojam interkulturalnog izvođenja još uvek nije jasan i do kraja definisan.

Kao polaznu tačku moguće je uzeti definiciju kulture kao *sistema znakova* koja omogućava jednoj društvenoj grupi da razume samu sebe u svom odnosu prema svetu. Preciznije, moguće je preuzeti definiciju kulture Kliforda Gerca koja sagledava kulturu kao »sistem simbola zahvaljujući kojima ljudska bića primenjuju značenja na sopstvena iskustva.«<sup>316</sup> Dakle, da parafraziramo Gerca, kultura je sistem zajedničkih, konvencionalnih, naučenih, ponekad nametnutih simbola koji su stvorili ljudi, kako bi se orijentisali u odnosu na druge ili same sebe. Drugi autori, poput Kamil Kamiljeri, smatraju da je kultura neka vrsta oblikovanja, specifičnih modulacija koje obeležavaju naše ponašanje, osećanja, aktivnosti, ukratko i uopšteno, svaki aspekt našeg mentalnog života ili čak našeg biološkog organizma pod uticajem grupe.<sup>317</sup> Tokom izvođenja, svaki njegov element, nalazi se pod uticajem takvih modulacija. On se preoblikuje, citira i uočava u konotativnom dejstvu izvođenja. Ako ponovo uzmemo kao primer predstavu belgijskog reditelja i koreografa, Jana Fabra *Moć pozorišnih ludosti*, tekst predstave u sebi sadrži veliki broj slojeva koji su nastali kao rezultat različitih jezika i inspiracija koje Fabre oblikuje u novi tekst, odnosno tekst predstave. Izvođačko telo neprestano se menja uz pomoć »telesnih tehnika« (Marsel Maus) u duhu nečije kulture izvođenja: najbolji dokaz za to su Grotovski, Bruk, Barba ili Mnuškina. Izvođenje čini vidljivim ovaj zapis kulture na i kroz izvođačko telo. Telesne tehnike pokazuju njegovu pokretljivost, kao da je izvođačko telo neka vrsta palimpsesta na koje se neprekidno upisuju kulturalne razlike ili sličnosti. Izvođači istovremeno otkrivaju kulturu zajednice

<sup>315</sup> Na primer, Peter Selars često koristi klasične dramske sadržaje (*Ajant, Persijanci, Mletački trgovac, Heraklova deca*, itd.) koje bez respekta premešta u savremenu svakodnevicu i smelo se pograva sa kulturnim kodovima iz različitih kultura, bez ograničenja i insistiranja na interkulturalnosti.

<sup>316</sup> Videti Kliford Gerc, »Podroban opis: ka interpretativnoj teoriji kulture,« u *Tumačenje kultura I, II* prev. Slobodanka Glišić, Beograd: Biblioteka 20. vek, 1998, str. 11.

<sup>317</sup> Preuzeto iz Patrice Pavis, »Culture and Mise en scene«, op. cit. 1992, str. 1-24. Original: *Camille Camilleri, »Cultures et societies: characters et fonctions,« Les Amis de Sevre, 4, 1982.*

u kojoj su se obučavali i u kojoj žive, kao i telesne tehnike koju su stekli, bilo da je u pitanju rigorozno formalizovana, etablirana tradicija kao npr. u pekinškoj operi, ili kamuflirana ideologijom »prirodnog« tela (kao u slučaju tradicionalne, naturalističke glume zapadnjačkog glumca). Izvođačko telo je dakle doživljeno kao neka vrsta krajolika koje se transformiše u manje-više čitljive znake, tokom izvođenja u kojoj telo preuzima značenje simbola ili artefakta u situaciji u kojoj se nalazi. Izvođač uvek ukazuje na način na koji neka kultura funkcioniše, otkrivanjem njenih kodova i konvencija na sceni. Npr. u režijama japanskog reditelja Tadašija Suzukija, glumci predstavljaju realističke konvencije tekstova Šekspira i grčkih tragičara, kao »primenjene forme«.<sup>318</sup> Upravo ova kultura »nepoznatog«, omogućava japanskim glumcima da otkriju ono što bi na Zapadu bilo potpuno prirodno gledaocima koji su navikli na konvencije realizma.

### III Multifunktionalnost interkulturalnog izvođenja

U okviru studija izvođenja, Šekner razlikuje četiri vrste interkulturalnog izvođenja: a) traganje za umetničkim procesom može da bude ili vertikalno ili horizontalno. Cilj vertikalnog je otkrivanje izvođenja ili fragmenata izvođenja koji su preostali iz prethodnih vremena, kao u slučaju Ježi Grotovskog, dok horizontalno traganje predstavlja istraživanje svih izvođačkih praksi da bi se došlo do onoga što je univerzalno i zajedničko za sve vrste izvođenja, kao u slučaju Barbine Međunarodne škole pozorišne antropologije, osnovane 1980. godine; b) turistička izvođenja koja nastoje istovremeno da sačuvaju, iskrive i prikazuju tradicionalna izvođenja, dakle sve ono što se može prodati u paketu kao deo kulturalnog turizma, kao npr. u slučaju *no-a*, *kabuki-ja* i ostalih oblika tradicionalnog izvođenja namenjenih strancima; c) predstave koje nastaju kao hibridi i fuzije koje namerno nastoje da kombinuju različite kulturalne elemente. To je najčešći oblik izvođenja u kome se insistira na kolonijalnom strahu od nečistoće, i koji je postkolonijalan i postmoderan, i koji se kreće od rekonstrukcije klasika, do ironičnih i parodijskih izvođenja; d) najzad, performansi u određenim zajednicama u kojima se naglašavaju lokalni izazovi globalizaciji. To je vrsta rada koje američka konceptualna umetnica, Suzan Lejsi (Suzanne Lacy) nazvala »novim žanrom javne umetnosti« (*new genre public art*), koji se bavi društvenim problemima poput beskućništva, razizma, starenja i nasilja kroz angažovanje običnih ljudi u ambijentalnim predstavama.<sup>319</sup>

Ovakva kategorizacija multifunktionalnosti interkulturalnog izvođenja, koju je Šekner napravio svega pre nekoliko godina, i dalje ne daje potpun odgovor šta je suština interkulturalizma. Iz naše evrocentrične perspektive, na primer, predstave Pitera Bruka, Eudenija Barbe i Arijane Mnuškine logično se definišu kao interkulturalne, jer su u njima primenjuju, prvenstveno, bilo istočnjačke ili zapadnjačke tehnike glume i režije na zapadne ili istočnjačke tekstove. Tu se postavlja pitanje kakav je onda *istočnjački*

<sup>318</sup> Na primer, Piter Bruk opisuje rad svoje trupe na sledeći način: »Pošto nam je telo bila prva stvar kojom smo svi raspolagali, početna tačka je bila fizičke prirode i mi smo, u svakoj od naših različitih kultura, istraživali najobičnije pokrete, kao što su rukovanje ili stavljanje ruke na srce, na primer. Razmenjivali smo pokrete plesa iz raznih tradicija, izgovarali reči i slogove, svako iz svog jezika (...) Svaka kultura ima svoje klišeje i zato smo, već od početka, pokušali da pronademo način kako da prevaziđemo stereotipe i imitacije, kako da dodemo do radnji koje su bile toliko prozirne, da bez obzira na njihov oblik, budu savršeno prirodne.«, Piter Bruk, *Niti vremena*, prev. Maristela Veličković, Beograd: Zepter Book, 2005, str. 153-154.

<sup>319</sup> Richard Schechner, »Global and Intercultural Performance«, op. cit., 2003, str. 226.

*pogled na evropsku ili američku kulturu?* Uprkos tome, što takvi odnosi mogu izgledati recipročno, nema nikakvog smisla razmišljati o azijskim perspektivama kao simetričnim onim zapadnjačkim, kao da je u pitanju neka vrsta veoma funkcionalnog peščanog sata, jer sve ove pozajmice najčešće služe za afirmisanje nečije sopstvene, tradicionalne kulture, kao na primer, u japanskoj kulturi: bilo u predstavama Tadašija Suzukija koji je poznat po režijama Šekspira i grčkih tragedija, u kojima on primenjuje glasovne tehnike i pokrete iz tradicionalnih japanskih formi; ili u *buto* plesu koji je nastao pod uticajem nemačkog ekspresionizma; ili Kurosavinim filmovima prema Šekspirovim tragedijama. Ovakva klasifikacija zaboravlja, tzv. *kulturu otpora* ili, da parafraziramo Saida, način na koji postimperijalni nezapadni stvaraoci nose svoju prošlost na leđima, »kao ožiljke rana poniženja, kao podsticaj za neka druga dela, kao jednu drugačiju zamisao prošlosti što stremlje postkolonijalnoj budućnosti, kao iskustvo što neodložno iska ponovno tumačenje i razvrstavanje, iskustvo da nekada nemušti domorodac zbori i dela na prostoru koji je oteo od kolonizatora u naletu opšteg pokreta otpora.«<sup>320</sup>

Said takođe sugerise da se u kulturi otpora rađa još jedan motiv, uspostavljanja primata nad sopstvenim tlom. On kao primer navodi »zapanjujući kulturni pokušaj« da se u mnogobrojnim modernim latinoameričkim i karijskim verzijama Šekspirove problemske komedije *Bura* prisvoji jedna nanovo »uspostavljena i okrepljena vlast« nad tlom. Ovo je jedna od retkih fabula koja budno čuva maštarije o Novom svetu i mit o »plemenitom divljaku«, a koja je danas centralni dramski tekst za postkolonijalne interpretacije, i često se postavlja na scenu, interpretira i reinterpretira širom sveta. Svako novo, ponovno izvođenje Šekspirove *Bure* neprestano obnavlja staru, veliku priču kulturne istorije. Npr. Edvard Said ističe zaključak kubanskog kritičara Roberta Fernandez Retamara kao izuzetno važan: za Latinoamerikance i Kubance modernog doba, upravo je Kaliban, a ne Arijel simbol hibridnosti, zbog svoje neobične i nepredvidive mešavine osobina.<sup>321</sup>

Kroz ove primere ponovo se vraćamo na početno Saidovo pitanje odnosa »malih« i »velikih« kultura i njihove ekonomske i političke moći, pogotovo jer je teško zaobići dihotomiju između dominantnih i dominirajućih kultura, između većine i manjine, između etnocentričnih i decentralizovanih kultura. Ovo takođe može predstavljati izvesnu opasnost, jer odatle je samo jedan korak do definicije interkulturalizma kao etnocentrične strategije zapadne kulture koja nastoji ponovo da osvoji i preuzme na sebe tuđa simbolična dobra, stavljajući ih pod svoju dominantnu kodifikaciju, odnosno eksploataciju siromašnih od strane bogatih. Istog trenutka kada se pojavila, kulturna predstava Pitera Bruka *Mahabharata* (1985)<sup>322</sup>, bila je kritikovana kao primer patrijarhalnog pristupa dominantne kulture (npr. zapadne, britanske) prema potlačenoj (indijskoj) kulturi, uprkos tome što su u njoj učestvovali glumci devetnaest nacionalnosti.<sup>323</sup> To je donekle moguće izbeći, kao u predstavama Mnuškine i Barbe,

<sup>320</sup> Edvard Said, »Teme kulture otpora« u op. cit., 2002., str. 381.

<sup>321</sup> Edvard Said, op. cit., 2002, str. 383.

<sup>322</sup> *Mahabharata* je jedan od dva najveća drevna indijska epa od 100,000 stihova koji je nastao u 5. veku p.n.e., čija se priča prostire na nekoliko vekova i koja je prenošena usmenim putem.

<sup>323</sup> Videti Rustom Barucha i Gautam Dasgupta, »The Mahabharata: Peter Brook's 'Orientalism'«, u *Performing Arts Journal*, br. 30, vol. 10, 1987, str. 233-243. Zanimljivo je da je ova predstava nastala godinu dana posle 1984. godine, kada je kako je ukazao Salman Ruždi nastala bujica filmova i novinskih članaka o britanskom periodu vladavine Indijom (Radž). Ruždi je ukazao da se ova nostalgija prema britanskoj vladavini Indijom javila u vreme Foklandskog rata, dakle u vreme revizije konzervativizma u Britaniji. (Videti Edvard Said, op.



koji nastoje da ne redukuju ili unište istočnjačku formu, već da ostvare izvjesnu *hibridizaciju*, tako da je u njihovim predstavama uvek vidljivo precizno ukrštanje kultura ili izvođačkih formi, a da izvođenje ipak opstane kao odvojena i kompletna kreacija. Pa ipak, i taj model tzv. »srećnog« *interkulturalizma* je podložan kritici, jer se u ovom odnosu međukulturalne saradnje svejedno nameće pitanje kulturalnog kolonijalizma, zato što oblici koji se najčešće pozajmljuju dolaze iz zemalja trećeg sveta. Čak i u ovim slučajevima, interkulturalno pozorište prestaje da biva direktno u službi političke borbe, gubeći svoju militantnu osobinu, povezanu s potragom za nacionalnim identitetom koja je još uvek snažna u mnogim zemljama. Kao argument za ovu tvrdnju moguć primer bila bi predstava Pitera Bruka *Pleme Ik* (1975) koja se bazirala na antropološkoj studiji Kolina Turnbula, *Planinski ljudi* (*The Mountain People*), o umirućem plemenu iz Ugande. Ova predstava je izazvala veliki broj kritika, iako je njena namera bila da što je verodostojnije moguće predstavi sudbinu marginalizovanih, raseljenih ljudi među kojima glad uništava sve odnose i osećanja. Brukova internacionalna trupa je pokušala da napravi gotovo naturalističku rekonstrukciju života plemena Ik (tokom proba glumci su se uživali u način života ovog plemena proučavajući fotografije iz knjige u vidu stotine improvizacija u trajanju od 30 do 40 sekundi). S druge strane, glumci nisu pokušavali da oponašaju Afrikance. Naprotiv, upravo je njihova »zapadna« odeća trebalo da asocira na ravnodušnost zapadnog sveta, ali i na potencijalnu opasnost koja može i taj svet dovesti do slične moralne degradacije. Glumci su takođe izgovarali neku vrstu besmislenih rečenica i reči (jezik je bio varijacija na izmišljeni jezik koji je engleski pesnik Ted Hjuze /Hughes/ izmislio za raniju Brukovu predstavu, *Orgast* iz 1971. godine). Niti je predstava bila bazirana na klasičnoj dramaturgiji, već je predstavljala vinjete iz svakodnevnog života plemena. Samo, povremeno bi se neko od glumaca izdvajao u ulogu naratora, odnosno čitani su delovi Turnbulove knjige. U predstvu je bio uključen i lik Kolina Turnbula s kamerom, koji je potencirao distancu i ravnodušnost kojim zapadni ljudi posmatraju tuđu nesreću.<sup>324</sup> Mada je zamišljena kao oštra kritika kolonijalizma, i bila svedena na čistu fizičku komunikaciju, u kojoj je izvođenje bilo precizno povezano sa redukcijom ljudske prirode na njen minimum, predstava je doživljena kao naivna rusoovska nostalgija za divljinom.

Za ovakvu vrstu izvođenja, Patris Pavis sugeriše upotrebu pojma *transkulturalizma* koji prevazilazi određene kulture u ime univerzalnosti ljudske situacije. Pripadnici ovog pravca u umetnosti, zaokupljeni su posebnostima i tradicijama samo kako bi došli do onoga što je zajedničko za sve kulture i što se ne može redukovati na samo jednu, specifičnu kulturu. Upravo je to ono što je najviše interesuje samog Pitera Bruka u njegovom radu na »kulturnim vezama« koji povezuju sve ljude na najdubljem nivou njihove civilizacije, izvan i iznad etnoloških i individualnih razlika. On smatra da je to

---

cit., 2002, str. 68-69; kao i Salman Rushdie, »Outside of the Whale,« u *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Viking/ Granta, 1991, str. 92-101.)

<sup>324</sup> Navodno, prema tvrdnji Pitera Bruka, Turnbull koji je dugo živeo s plemenom Ik, prošao je sve faze od saosećanja do besa i gađenja zbog njihove nehumanosti. Međutim, kad je nekoliko godina kasnije video Brukovu predstavu, bio je sasvim potresen ne samo zbog toga što je ponovo proživio svoje iskustvo, već zato što ih je sagledao na drugačiji način. Ponovo mu se vratilo saosećanje, odnosno ono što Bruk naziva »razumevanjem kroz identifikaciju« koje je moguće postići upravo u pozorištu. »...as he watched (Colin Turnbull), found himself transported out of his trained professional stance of observer into something anthropologically suspect, but so normal in the theatre – understanding through identification«, Peter Brook, *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*, New York: Harper and Row Publishers, 1987, str. 137.



moguće postići među ljudima, bez obzira na njihove rasne, kulturne ili klasne razlike. Takva vrsta transkulturalizma ga je inspirisala da traga za onim što on definiše univerzalnim pozorišnim jezikom, dakle artikulisanje univerzalne umetnosti koja prevazilazi uske nacionalne okvire u nastojanju da se dođe do ljudske suštine.<sup>325</sup>

Međutim, Pavis u Brukovom slučaju takođe uvodi pojam *ultrakulturalizma*. Ultrakulturalizam najčešće označava mitsku potragu za korenima i navodnu izgublenu čistoću izvođenja. To je pokret koji označava povratak »korenima« i ponovno proučavanje tzv. »primitivnih« (ili novim rečnikom rečeno »prvih«) kultura i jezika, kao što je to ranije nagovestio Antonen Arto u svojoj knjizi, *Pozorište i njegov dvojni*, a što su kasnije prilično koristili reditelji, pripadnici evro-američke avangarde. Npr. rumunski reditelj Andrej Šerban (Andrei Serban) je koristio starogrčki i neke afričke i indijanske mitove i jezike u svojim predstavama *Medeja* i *Trojanke* po Euripidu (koje su igrane tokom 70ih godina, u njujorškom pozorištu La Mama i potom nekoliko puta obnavljane u 80im). Sličan postupak je ponovio italijanski reditelj Luka Ronconi (Luca Ronconi) u svojoj predstavi *Orestija* (1972), kao i Bruk u *Orgastu*, u nastojanjima da odgonetnu prakorene izvođenja i da još jednom vrata »moć komunikacije pozorištu«. To je, u njihovom slučaju, označavalo povratak autentičnim ritualima i ceremonijama, koje su manje-više inherentne svim kulturama i ljudskim bićima. Bruk je, koristeći osnovne glasove, intonaciju i pokrete u svakom gledaocu izazivao identičnu reakciju bez obzira koje je bilo njihovo kulturno opredeljenje, što ga na izvestan način približava *prakulturalnom* konceptu koji ukazuje na ono što je zajedničko apsolutno za sve istočnjačke i zapadnjačke umetnike, pre nego što postanu individualizovani ili »aktuelizovani« u određenim tradicijama i tehnikama predstave, a što Eudenio Barba naziva »predizražajnim stanjem« izvođača. Eudenio Barba smatra da je izvođačevo telo »kolonizovano« i stoga mu je potreban trening koji ne znači jednostavno oslobađanje za jednostavno izražavanje, nego radije za »drugu kolonizaciju« iz koje nastaje potencijalna telesna ekspresivnost, preciznost, napetost, te samim tim i njegovo scensko prisustvo.

Pavis je takođe među prvima sugerisao činjenicu da je interkulturalno izvođenje, u stvari, postkulturalno i posmoderno, što je istovremeno ukazalo na jednu od najvećih vrlina ili slabosti interkulturalizma, u njegovom nastojanju da se postavi izvan političkih, istorijskih, socijalnih, ekonomskih interesa i odnosa. *Postkulturalnim* izvođenjem može se smatrati bilo koje izvođenje koje služi kao rekapitulacija svih poznatih elemenata izvođenja. Bilo koji pristup koji relativizuje kulturne prakse ili narušava njihovu hijerarhiju, već je postkulturalno, jer se recikliraju fragmenti preuzeti iz različitih kulturnih konteksta. U svakom slučaju, Pavis nalaže izvesnu opreznost u političkoj dekonstrukciji ovog diskursa estetske dekonstrukcije, odnosno dolaženja do onoga što bi moglo da se nazove »dekolonizacija interkulturalnog diskursa u modernom pozorištu«. Bilo koji izvođački oblik postaje postkulturalan kada se više ne može utvrditi unutrašnja funkcija ili hijerarhija njegovih elemenata, ili ako ne poseduje subjekt koji ga ujedinjuje, ili zato što je postmodernistički stav proglasio njegove elemente nerazlučivim i nepromenljivim.

Tako dolazimo do pojma *metakulturalnosti* koji označava postkulturalizam koji je prihvatio da njegova priroda i strategija nije ona koja dolazi posle i stoga suviše kasno, već u nadređenom položaju u odnosu na druge kulturalne datosti. Čim se jedna kultura koristi kao komentar druge kulture, kako bi se ona objasnila ili opravdala, to razvija

---

<sup>325</sup> Videti Piter Bruk, *Niti vremena*, op. cit.

kritički komentar na meta-tekstualnom planu i postaje njegov interpretativan meta-jezik. Npr. Lotman i Uspenski tvrde da 20. vek nije proizveo samo meta-jezik nauke, već i meta-literaturu, kao i meta-slikarstvo, odnosno meta-kulturu ili meta-jezički sistem. Dakle, kada reditelji poput Vilsona, Fabrea ili Barbe nastoje od svojih izvođača da naprave komentar na oblike koji su tuđi njihovoj sopstvenoj tradiciji, i kada se taj gestovni komentar učita na sceni, izvođač se postavlja u metakulturnu situaciju. To se najčešće vidi u predstavama po klasičnim tekstovima, ali u predstavama kojima se klasici ne interpretiraju, već su te predstave neka vrsta ponovnog čitanja, odnosno kritike datog teksta, kao u režijama nemačkih reditelja Franka Kastorfa, Rene Poleša...

Dakle svi ovi prefiksi kojima se nadopunjuje kulturalno izvođenje, radikalno modifikuju njegovo značenje i ograničavaju značenje interkulturalizma, pogotovo što istovremeno treba voditi računa između različitosti i univerzalnosti, odnosno o trenucima ili mestima u kojima počinje opčinjenost, imitacija i razmena među kulturama, u pokušajima da se sačuva kulturna autonomija i identitet, a istovremeno izbegne asimilacija, redukcija ili anihilacija drugosti. Kakav god da je oblik ili strategija kulturne interakcije, ova razmena podrazumeva teoriju i etiku *alteracije*. Tuđa kultura, kultura *drugoga* je ono što fascinira i onim što neko prepoznaje i onim što ne može da se prepozna. Tako se određuje distanca između sopstva i drugosti koji su uključeni u dijalektično i univerzalno, ali posebno. Dakle, kako možemo da se izvučemo iz te dileme između univerzalnog i posebnog, između bliskog i tuđeg?

#### IV Složena kulturalna razmena

Marvin Karlson sugeriše neku vrstu kontinuuma između ta dva ekstrema, odnosno on tvrdi da postoji sedam stupnjeva između njih. Njegova skala omogućava sagledavanje slojevitosti složene kulturne razmene, a da se izbegne disbalans u recepciji. Na taj način, određene kulturne razmene čuvaju izvornu kulturu, način gledanja druge, dok je apsorbuje treća, primajuća kultura. Pozajmljivanje iz druge kulture tako nije ni puko citiranje, niti apsolutna duplikacija, već ostvarenje određenog stepena umetničke slobode, kroz neku vrstu inteligentne distorzije da bi se došlo do sopstvenog autentičnog pogleda na stvari, kao u slučaju pozorišnog kolektiva Arijane Mnuškine, Pozorišta sunca (*Theatre du Soleil*, osnovano 1963). Kada je sredinom 1980ih godina, Mnuškina započela svoju saradnju sa francuskom spisateljicom i teoretičarkom Elen Siksu, ona je u potpunosti promenila način svog rada na predstavama, koje su uglavnom predstavljale primenu tradicionalnih japanskih izvođačkih tehnika na klasične tekstove poput Šekspira (npr. *Ričard II*). Njihova prva zajednička predstava, nastala na adaptaciji romana Siksu *Prometejina knjiga* (*Le Livre de Promethea*) predstavljala je feminističku reviziju mita o Prometeju. Siksu je pre toga napisala svoj slavni komad, *Portret Dore* (1976) koji se smatra središnjim delom moderne feminističke dramatike. U tom duhu (odsutnost linearnog razvoja zapleta, pokretljivost i nezavršenost teksta, raznolikost i istovremenost glasova, nefokusiran i rascepan tekst), Siksu je napisala novi komad za Mnuškinino pozorište: *Preuzimanje škole iz Madubajia* (*La Prise de l'école de Madhubai*, 1984), što je bio prvi u seriji komada o kolonijalizmu, postkolonijalizmu i pacifizmu. Kasnije su Siksu i Mnuškina otputovale u Kambodžu i rezultat tog putovanja bio je komad Siksu, *Užasna, ali nedovršena priča o Norodomu Sihanuku, kralju Kambodže* (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*), koja je izvedena 1984. godine, a 1987. godine *Indijada ili Indija njihovih snova* (*L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*), što je u

potpunosti preokrenulo suštinu interkulturalnog pozorišta.<sup>326</sup> Siksiju je uvela koncept francuske feminističke teorije koja je zamenila muški glas ženskim glasom, osporavajući falocentrizam tradicionalne humanističke misli u kome je žena učtkani objekat i žrtva. Bez obzira što postoji striktna razlika između Brookove transnacionalne i poetske vizije mitske Indije, i vizije Mnuškine koje je bila direktno politična (npr. Siksiju je zapisala: »To nije Indija, to je samo indijski molekul, otisak stopala.«<sup>327</sup>), obe predstave mnogo više govore o umetničkim i kulturnim ambicijama ovo dvoje reditelja, nego o samim problemima Indije.

Prema Karlsonu i Pavisu, većina interkulturalnih izvođenja predstavljaju *hibridne forme* koje se zasnivaju na manje-više svesnom i dobrovoljnom mešanju različitih tradicija iz različitih kulturnih prostora. Hibridizacija je takva da se ponekad ne mogu prepoznati originalne forme kao npr. u radu kanadskog reditelja i glumca Roberta Lepaža, ili u muzici Filipa Glasa, Dejvida Birna (David Byrne) Džon Kejdža, itd. U tom smislu, najčešće se upotrebljava izraz *kulturni kolaž*, koji se pojavljuje kao forma kod onih umetnika koji zanemaruju aspekt razmene ili transkulturalne komunikacije. Oni citiraju, adaptiraju, redukuju, uvećavaju, kombinuju i mešaju različite elemente bez obraćanja naročite pažnje na njihov značaj i vrednost u originalnim kulturama. Interkulturalizam ovde postaje neočekivani i pseudonadrealni susret kulturnih ruševina ili kulturnih materijala koji su bili potisnuti ili diskreditovani. Nema ničeg humanističkog u ovim slučajnim susretima, afiniteti i sličnosti su daleko od vidljivog, a nepodudarnosti uznemiravaju ili očaravaju publiku. To je način na koji funkcionišu predstave Tadaši Suzukija, jer su one usmerene ka direktnoj reakciji gledalaca, u svojoj disonantnoj ambivalentnosti, npr. kao Marlboro reklame u grčkom hramu ili pop muzika u Troji, putem kojih Suzuki namerno manipuliše postmodernim komentarama kulturnih fragmenata. Uprkos tome što ovi kulturalni kolaži rezultiraju predstavama neverovatne snage i lepote, one ne nude razumevanje među kulturama, odnosno njihovim etnološkim funkcijama, u njihovim originalnim kulturama.

Stoga se u slučaju ovih izvođenja koristi sintagma *sinkretičko pozorište*, termin koji se često koristi u poslednje vreme za reinterpretacije heterogenih kulturnih materijala koji rezultiraju u formaciji novih konfiguracija, kao na primer u predstavama Reze Abdoha, koji je u svojoj ličnosti i svojim predstavama spojio sve moguće diskurse potlačenosti. Abdoh se prozvao »autsajderom, queer-om, HIV pozitivnim, emigrantom, obojenim umetnikom«, koji je rođen u Iranu, a školovan u Londonu i Los Angelesu. Njegovo poslednje delo, pre nego što je umro (od aids-a u 35. godini) 1995. godine, bila je barokna i raskošna predstava *Citati iz razorenog grada* (*Quotations from a Ruined City*, 1994) koja je suprotstavljala žive izvođače na nekoliko platformi i filmske projekcije na nekoliko ekrana, koje su prikazivale razorene gradove: Los Angeles, Njujork i Sarajevo, kao i propadanja tela uništena aids-om. Ova provokativna predstava bila je zamišljena kao panoptikum seksualnih, moralnih i političkih izopačenosti, kao neka vrsta, istovremeno direktnog i transcendentnog iskustva tadašnjeg Zapada, otvorivši put jednom novom otporu zapadnjačkom kulturnom konzervativizmu, čiji se postkolonijalni diskurs proširio na veliki broj društvenih i političkih problema potlačenih i manjina.

<sup>326</sup> Vid. Marvin Carlson, »Brook and Mnouchkine: Passages to India?« *The Intercultural Performance Reader*, prir. Patrice Pavis, London and New York: Routledge, 1996, str. 79-92.

<sup>327</sup> Videti Hélène Cixous, »Sur L'Indiade,« *Acteurs* 29, 1987, str. 16.

Najbolji primer za ovakvu promenu fokusa od zapadnog ka nezapadnom interkulturalnom izvođenju je izvođačka praksa meksičkog performerera, Gulljermo Gomeza Penje. On je još od kasnih 70ih počeo da izvodi seriju performansa koji su bili neka vrsta hibrida između meksičke *carpe* (urbanog popularnog teatra), magičnog realizma, kabukija i multimedija sa ciljem kritike američkog monokulturalizma. U njima se Penja poigravao stereotipima predstave o meksičko/američkoj kulturi. U njegovim parodičnim predstavama pojavljivali su se likovi poput Mister Misteria, meksičkog detektiva-pesnika (sa brkovima, sombrero i loknama američkog konkvistadora), »izrađena balerina« Salome Zenit, šaman-rvač, multimedijalni Pačuko, acteška princeza koja je bila primorana da bude kabaretska pevačica, kao i androgini Maorski ratnik u ulozi operskog pevača. Za pojedine performanse, Penja je konstruisao multimedijalne oltare sa video monitorom kao glavnom ikonom. Pre izvođenja, Penja i njegovi saradnici izvodili su komplikovane »rituale« u kojima su dostizali tobožnji trans, kao parodiju na takve prakse izvođene za turiste. Njegova serija performansa *Two Undiscovered Ameridians Visit... (Dva neotkrivena američka Indijanca posećuju...)* izvedena u periodu od 1992. do 1994. godine, zajedno sa kubansko-američkom spisateljicom Koko Fusko, uspostavio je ovaj žanr interkulturalnog izvođenja koji je stavio pod znak pitanja odnos jedne imperijalne kulture (SAD) prema drugima: njihovim kulturama, istorijama, iskustvima, tradicijama, itd. Performans je opisan kao »živa diorama« u kojoj su se ova dva umetnika (obučena u suknje od slame, sa perjem, s pločicama na grudima u stilu Acteka) izložili u kavezu, aludirajući na praksu izlaganja urođenika iz Afrike i celog američkog kontinenta tokom 19. veka na svetskim izložbama. Kulminaciju njegovog rada predstavljalo je, u saradnji sa Robertom Sfuentesom, osnivanje *Radionice granične umetnosti (Boder Arts Workshop/ El Taller de Arte Fronterizo, 1985)*. Na primer, njihova predstava *Borderama* (1995) bazirana je na njihovom iskustvu iz pograničnih krajeva između SAD (San Dijego) i Meksika (Tihuana). U ovoj predstavi, oni su razvili sopstveni pozorišni stil kako bi izrazili *interkulturalno* iskustvo potlačivanja i marginalizovanja. U predstavi se sjedinjuju popularna urbana kultura, od hip hopa do repa, od televizije do stripova, filma i popularne literature. Migracije, ilegalni prelasci granica, rasizam i ksenofobija pretvoreni su u izvođački oblik koji je delovao kao sinteza *talk show-a*, parodije, demonstracija, kabarea, klupske kulture, itd. Odnosno, Penja je pokazao da niko ne poseduje epistemološku privilegiju u procenama i tumačenjima drugih kultura.

U svom postkolonijalističkom izvođenju, Penja je preuzeo elemente domaće kulture (one iz ex ili neo kolonijalizacije) i upotrebio ih kako bi iz svoje »domorodačke« perspektive pomešao različite jezike, dramaturgije i procese predstava. U slučaju Penje i njegovih saradnika, gledaoci su bili suočeni sa određenim uznemiravajućim stepenom imperijalnog interkulturalizma u savremenom izvođenju. Činjenica je da je od tada sve više intelektualaca i umetnika iz ekonomski siromašnih zemalja, naročito tzv. trećeg sveta, opsednuto pitanjem kulturnog identiteta, jer je njihovo postojanje ugroženo jačim, dominantnim društvima, kao u delima karipskog pisca Dereka Volkota ili nigerijskog pisca Vola Sojinke. Svi ovi autori doveli su u pitanje u zapadnjački oblik interkulturalnog pozorišta koje u sebi implicira izvesni stepen neokolonijalizma, kroz nastojanje da proglasi debatu o kulturnom identitetu, prevaziđenom. Takav stav takođe ukazuje da se problemi ne nalaze između *monokulturalnog izvođenja* s jedne i *inter ili multi kulturalnog izvođenja* s druge strane, već između koncepcije kulture kao osnove ili kao *bastiona kulturnog identiteta* i koncepta kulture kao *heterogene tvorevine ili kolaža*. Kultura identiteta može da se razvije u društvima koja nisu multikulturalna ili koja nisu potisnuta dominantnim, većinskim kulturama. Pogrešno nazvan kao identitet »drugosti« (u odnosu na šta?) u svakom slučaju, ovakav koncept izvođenja osigurao je

platformu i za marginalizovane grupe, između ostalih i seksualne manjine, bolesne i invalide, i neku vrstu društveno angažovane umetnosti.

## V Različiti identiteti

U ovom slučaju, upotreba sintagme interkulturalno izvođenje postaje još fleksibilnija i mobilnija, jer se fokusira na izvođača i njegove tehnike izvođenja, u vidu eksperimenta sa novim telesnim tehnikama. Već je ranije napomenuto da je u svim izvođenjima, a naročito u performansima u kojima izvođači suprotstavljaju svoju telesnu tehniku i profesionalni identitet sa nekom drugom kulturom, leži i najveći paradoks, ali i izvor snage ove vrste izvođenja, jer što je veća okrenutost prema razmeni telesnih tehnika, ono postaje sve više političko i istorijsko. Na primer, rušenjem Berlinskog zida, došlo je do saznanja o istočnoevropskim performansima, koji su gotovo uvek bili oblik političkog suprotstavljanja represivnim režimima i koji su se uglavnom odvijali po privatnim stanovima ili studentskim centrima i njihovim malim galerijama (Tomas Ruler, Oleg Kulik, Ilja Kabakov, itd.). Rouzli Goldberg tvrdi da uz stalnu pretnju policijskog nadgledanja, cenzure i hapšenja, nije bilo neobično da je najveći deo protesne umetnosti iz istočne Evrope bio povezan s telom.<sup>328</sup> Umetnik je mogao da izvede svoje delo bilo gde, bez materijala ili studija, a delo nije navodno ostavljalo nikakve tragove.

U ovim slučajevima, međutim, uopšte se ne susreću »kulture« kao takve, već konkretni umetnici, umetničke forme i dela. A međunarodna umetnička razmena nikako se ne odvija kao neka vrsta kulturalnog predstavljanja, mada se tako često karakteriše. Npr. Marina Abramović se ne doživljava kao predstavnik srpske ili evropske kulture. Zanimljivo je pitanje šta je u stvari srpska ili evropska kultura, ostaje utisak da se ipak većina umetnika odnosi i prema svojoj kulturi kao prema stranoj kulturi, zauzimajući u njoj disidentsku, odstupajuću, marginalnu poziciju. Možda izraz »kontaminacija« koji sugeriše Edvard Said, a koji postoji još iz vremena antičkog Rima u kome je taj izraz korišćen za slobodne latinske prevode grčkih originala, nije baš najsrećnije rešenje u ovom kontekstu, ali ipak u sebi sadrži moćni potencijal da su izvođenja, a samim tim i celokupne kulture *hibridne* (u Homi Babinom složenom značenju reči),<sup>329</sup> opterećene, prepletene nečim što se doskora smatralo stranim elementima, dakle neka vrsta kontaminacije. Edvardu Saidu se to čini kao *suštinska* ideja današnje revolucionarne stvarnosti, u kojoj sukobi u sekularnom svetu tako provokativno ispunjavaju izvođenja poslednje generacije. Said tvrdi da je prošlo vreme istorijskih koncepcija koje naglašavaju linearni razvoj ili hegelijansku transcendenciju koje zapadni (ali patrijarhalni) svet postavljaju u centar, a nezapadni u manjkavu, pa čak i »prestupničku« periferiju.<sup>330</sup>

<sup>328</sup> Rouzli Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, op. cit., 2003, str. 195.

<sup>329</sup> Said navodi da je Homi Bhabha ovu ideju izneo nekoliko puta „s izvanrednom suptilnošću“. Videti Homi K. Bhabha, „The Postcolonial Critic,“ *Arena 96*, 1991, str. 61-63; kao i „Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation,“ u *Nation and Narration*, priredio Homi K. Bhabha, London and New York: Routledge, 1990, str. 291-322.

<sup>330</sup> Edvard Said, »Preispitivanje ortodoksije i autoriteta«, op. cit., 2002., str. 554.



## IZVOĐENJE U MEDIJATIZOVANOM DRUŠTVU

Aleksandra Jovičević

### I Društvo spektakla

Ako pođemo od pretpostavke Edvarda Saida da su i kulture i društva poprište svakodnevnih sukoba i da kulturni sadržaji uvek nastaju i deluju u određenom društvenom i političkom kontekstu, onda će nam analiza medijske kulture pomoći da rasvetlimo oblike i sadržaje izvođenja u medijatizovanom društvu, njihova moguća dejstva i recepciju, kao i tendencije šireg društvenopolitičkog konteksta koje se reflektuju u medijima. Prema američkom teoretičaru kulture i medija, Daglasu Kelneru, medijska kultura je oblik tehno-kulture, koja spaja visoku tehnologiju i kulturu u nove oblike i konfiguracije, stvarajući nove tipove društva u kojima mediji postaju organizacijski principi.<sup>331</sup> Medijska kultura takođe predstavlja važnu ekonomsku granu, štaviše jedan od njenih najprofitabilnijih segmenata, koji sve više ima globalni značaj. Gi Debor ukazuje na sličnu činjenicu da je zahvaljujući tehnologiji i medijima, svet već odavno mogao da bude proglašen ujedinjenim, zato što se stapanje na ekonomskom i političkom planu već odigralo. U uslovima potpunog konsenzusa, tvrdi Debor, čitav svet bi mogao da deluje kao jedan blok, kroz jedinstvenu organizaciju svetskog tržišta, istovremeno prurušenog i podržanog *spektaklom*. Ovo nastojanje spektakla ka modernizaciji i unifikaciji, zajedno sa njegovim tendencijama pojednostavljivanja društva, vodila je i vodi ka diktaturi slobodnog tržišta. Iako mnoge zemlje još uvek ni po svojoj ekonomskoj, ni političkoj moći nisu dovoljno razvijene, putem novih medijskih tehnologija, *spektakl* u tim zemljama postaje oblik u kome roba uspeva da kolonizuje čitav njihov društveni život. Svet koji je predstavljen u medijima je svet tržišta koji se u industrijski manje razvijenim zemljama ispoljava kroz imperijalističku dominaciju nametnutu iz postindustrijskih regiona.<sup>332</sup> Ili, kako tvrdi Pol Virilio pripremljen je teren za tzv. »demokratski kapitalizam«, čija bi univerzalna mreža trebalo da izbegne postojeće institucije i koja, kratkoročno gledano, sadrži u sebi nestanak »svih privrednih, političkih, pravnih, kulturnih, itd. posrednika.«<sup>333</sup>

Sagledan u celini, *medijski spektakl* istovremeno je rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje. U svim njegovim posebnim aspektima: vestima, propagandi, reklamama, zabavi, spektakl se nameće kao vladajući oblik života. To je sveprisutna afirmacija već načinjenih izbora, kako u oblasti proizvodnje, tako i u oblasti potrošnje vezane za tu proizvodnju. I oblik i sadržaj spektakla služe kao potpuno opravdanje uslova i ciljeva postojećeg sistema. Spektakl je stalno prisustvo tog opravdanja, jer on uspostavlja monopol nad najvećim delom vremena koje ljudi provode van samog procesa proizvodnje.<sup>334</sup> Kao nezaobilazni pogon za pakovanje svega što se danas proizvodi, kao

<sup>331</sup> Daglas Kelner, op. cit., 2004, str. 6

<sup>332</sup> Videti Gi Debor, *Društvo spektakla*, elektronsko izdanje, Beograd, anarhija/blok 45, 2005.

<sup>333</sup> Pol Virilio, *Informatička bomba*,« prev. Nenad Krstić, Novi Sad: Svetovi, 2000, str. 92.

<sup>334</sup> Gi Debor, op. cit., str. 14.



opšta artikulacija principa na kojima počiva sistem i kao razvijeni ekonomski sektor, koji direktno proizvodi sve veću količinu slika-stvari, spektakl je glavni proizvod današnjeg društva.

U društvu spektakla, život se jednostavno predstavlja kao ogromna akumulacija prizora.<sup>335</sup> Slike svih aspekata života stapaju se u medijski tok stvari, u novo jedinstvo sveta, u kome se sva životna iskustva vezuju za robu ili posedovanje, stvarajući tako *civilizaciju slike* koja uvek upućuje na neku sledeću sliku. Totalitet spektakla je istovremeno medijalizacija, ali i *teatralizacija*, svih aspekata života. »Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svet koji se materijalizovao.«<sup>336</sup> Ali za tako nešto potrebna je definicija građanina kao *gledaoca*, odnosno, kako ga Debor definiše kao *Homo Spectatora*, koja u medijskom društvu postaje sve plauzibilnija.<sup>337</sup>

Na primer, u septembru 2005. godine jedva je izbegnuta avionska nesreća na aerodromu u Los Angelesu. Usled kvara na opremi za sletanje, avion američke kompanije Džet Blu sa 140 putnika i članova posade, posle tri sata kruženja nad aerodromom, uspešno je sleteo. Sletanje je bilo medijski praćeno (činjenica je da na velikim aerodromima dežuraju snimatelji i fotografi kako bi među prvima zabeležili neku nesreću i te snimke kasnije prodavali). Po izlasku, putnici su svedočili da su sopstvenu dramu gledali na televizijskim vestima koje su direktno prenošene u avionu. Jedan od putnika je izjavio da je bilo nadrealno gledati sopstvenu nesreću, dok je druga putnica rekla da bi bila mnogo smirenija da im vesti nisu bile emitovane. Za većinu putnika u tom avionu činjenica da su bili gledaoci svoje sopstvene nesreće bila je, na izvestan način, smirujuća: »Ostane li se gledaoce, ostane li se poslušno ondje gdje se jest, pred televizorom, katastrofe će uvijek biti vani, uvijek će biti 'objekt' za neki 'subjekt' – to je implicitno obećanje medija. No to utješno obećanje isto je što i jednako tako jasna, premda ujedno neizrečena prijetnja: ostani ondje gdje jesi. Jer ako se pomakneš, lako može doći do intervencije, bila ona humanitarna ili ne.«<sup>338</sup>

U ovom slučaju, stvarni život (kvar na avionu) bio je materijalno prožet kontemplacijom spektakla (vesti) koji ga je potpuno upio i počeo da se ravna po njemu. Na primer, tokom leta, jedan od putnika, misleći da je sve gotovo, uzeo je videokameru i snimio »svoje zbogom« za svoju devojkicu. Kad su evakuisani iz aviona, putnici/protagonisti nesreće su izlazili, mahajući kamerama.<sup>339</sup> Objektivna stvarnost bila je prisutna u oba aspekta: stvarnost je bila predstavljena u okviru spektakla, a spektakl je postao stvarnost. Ovakvo odvajanje događaja od ljudi koji su bili direktno involvirani u događaj upravo kroz vest o njemu, navodi na ono što H.T. Lehmann naziva praznjenjem komunikacijskog čina. »Svijest o tome da smo u 'jeziku', u samom mediju komunikacije povezani s drugima, a time i njima obvezani, odgovorni, povlači se u korist komuniciranja kao razmijene informacija.«<sup>340</sup> Mediji sve pretvaraju u informaciju čijim ponavljanjem i privikavanjem gledalaca na nju, slabe osećaj za to da

<sup>335</sup> Ibid, str. 13.

<sup>336</sup> Ibid.

<sup>337</sup> Ibid, str. 6.

<sup>338</sup> Politički i medijski teoretičar Semjuel Veber (Samuel Weber) citiran u H.T. Lehmann, op. cit., str. 341.

<sup>339</sup> »Putnici na TV monitorima gledali direktan prenos katastrofe,« priredio I. Radak, *Danas*, 23. septembar 2005, str. 37.

<sup>340</sup> H.T. Lehmann, op. cit., str. 341.

čin komunikacije uvlači primaoca i pošiljaoca u jednu zajedničku situaciju u kojoj se realnost i fikcija stapaju. Stepenn realnosti slika, koji se više ne može kontrolisati, s jedne strane delokalizuje događaje koji se šire preko medija, a ujedno stvara vrednosne zajednice gledalaca koji gledaju slike izolovani u svojim stanovima. (To sada postaju imaginarne, statistički predstavljene zajednice miliona gledalaca koji se navikavaju na neprestano prikazivanje unakaženih, ranjenih, usmrćenih tela u velikim katastrofama i sličnim događajima velikih razmera.) u tom pasivnom posmatranju, gubi se razlika između primljene poruke i odgovornosti. Na primer, vezano za slučaj Mladić, na svim lokalnim televizijskim kanalima, neprekidno se prikazuju jedni te isti snimci Mladića, kao generala u punoj vojnoj opremi sa dvogledom, u nekoliko situacija svakodnevene vojne rutine, (uglavnom, bez potpisa da se radi o arhivskim snimcima starim više od deset godina) i te slike postaju zamena za sve druge slike ili komentare koje gledaoci, uglavnom, pasivno primaju. Konstantno razaranje prošlosti (odnosno onoga što se naziva socijalnim mehanizmom) koje povezuje naše sopstveno iskustvo sa iskustvom ranijih generacija, jedan je od najkarakterističnijih i najsablasnijih fenomena medijizovanog društva.

Tek sredinom maja 2006. godine obelodanjeni su snimci rušenja aviona – koju su oteli teroristi 11. septembra 2001. godine – na američki Pentagon, koje je zabeležila automatska kamera na parkingu Pentagona.<sup>341</sup> Pol Virilio ukazuje na tu novu, zastrašujuću činjenicu u kojoj nestaje čovekova subjektivnost iza kamere u jednom ambijentalnom, tehničkom efektu, koji ostaje zabeležen u nekoj vrsti stalnog *pan-filma* koji bez znanja ljudi čini od svih događaja filmske radnje i nov materijal viđenja, jednu sirovinu vizije, »neustrašivu i nezainteresovanu«, kao krajnju tačku neumitnog napretka tehnologije reprezentacije i njegove instrumentalizacije. »Zahvatanjem pogleda pomoću nišanskog aparata mi prisustvujemo pojavi jednog mehanizma – ne više simulacije (kao u tradicionalnim umetnostima), nego supstitucije, koja će postati poslednja obmana kinematske iluzije.«<sup>342</sup> Kada je prvi avion pogodio Svetski trgovački centar u Njujorku 11. septembra 2001, navodno kamere nisu bile spremne za napad. Mnogi analitičari su zaključili da su teroristi izveli napad na drugu zgradu, desetak minuta kasnije, s namerom da taj napad bude zabeležen na filmu ili videu. Potom su se snimci stravične nesreće neprestano emitovali, ali iz različitih uglova, u vidu svojevrsne montaže smrti i razaranja. Ceo događaj je, prema mišljenju komentatora *Njujork Tajmsa* Nila Gablera bio namenjen publici.<sup>343</sup> Jedna od prvih asocijacija milionskog gledališta ove nesreće bila je da gledaju scenu iz nekog filma. Gabler tvrdi da američki filmovi katastrofe (*disaster movies*) i njihovi prizori kolonizuju maštu celog sveta, gde god ovi filmovi dopiru (a dopiru do najudaljenijih delova sveta). Teroristi su razumeli moć takvih slika i njihovim ponavljanjem, odnosno insceniranjem za kamere, oni su pokušali da »nad-holivuduju Holivud«.<sup>344</sup> Stoga ne čudi izjava

<sup>341</sup> Na isti način je bilo snimljeno lice teroriste Muhameda Atte prilikom ulaska u avion (let 5930 za Njujork) na bostonskom aerodromu u rano jutro 11. septembra 2001.

<sup>342</sup> Pol Virilio, »Skrivena kamera,« *Mašine vizije*, prev. Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi, 1993, str. 74. Virilio kao primer navodi film Michaela Kira *Der Riese (Div)* koji je u stvari bio jednostavna montaža slika koje su registrovale automatske kamere nadzora u velikim nemačkim gradovima (na aerodromima, autoputevima, u robnim kućama, itd.) Tom prilikom, reditelj je izjavio da je u videokontroli video »kraj i rekapitulaciju svoje umetnosti.« (Ibid.)

<sup>343</sup> Vid. Neal Gabler, »This Time, the Scene Was Real,« *The New York Times*, 16. septembar 2001. Sličnu asocijaciju vezanu za prisustvo medija izaziva i ponašanje poslanika u skupštini Srbije vezano za minut ćutanja povodom smrti Miloševića koje je ponovljeno u prisustvu medija.

<sup>344</sup> »...they could out-Hollywood Hollywood«. Ibid.

nemačkog kompozitora Karla Štokhauzena (koja je užasnula svet i jedno vreme ga stigmatizovala), kada je izjavio da je razaranje Kula blizankinja u Njujorku bilo vrhunsko umetničko delo 21. veka. Štokhauzenova sklonost u muzici ka sveobuhvatnom umetničkom delu (Vagnerov *Gesamtkunstwerk*) ovde se transformisala u koncept umetnosti koji se realizovao kroz totalitet slike. Ili kako tvrdi Pol Virilio, »uništenje gotovo celokupnog stanovništva sveta« može postati zabava, odnosno »prava narodna umetnost 20. veka«. Virilio tvrdi da će velike nesreće, iako retke po prirodi, postati deo svakodnevice, zahvaljujući novim medijima. One će se postepeno pretvoriti u »predmet vizuelnog uživanja«, koje bi se moglo ponovo ponuditi po volji širokoj i nezasitoj publici.<sup>345</sup>

## II Tehnike kontrole

Društvo spektakla pretvara sve stvarne događaje u medijske događaje koji su istovremeno informacija (slika) koja se rutinski, površno i spektakularno beleži, datira i ostaje večno da traje, i može se onda, po potrebi, besomučno ponavljati. Kao što je navedeno ranije, u medijizovanom društvu jedna slika uvek otvara mogućnost za nove slike (prizore). Crveni krst je u maju 2004. obelodanio izveštaj o mučenjima zatvorenika u američkom zatvoru Abu Ghraib u Iraku u jesen 2003. godine. Izveštaj se fokusirao na javnu prirodu poniženja, u kojoj su zatvorenici bili izloženi seksualnom zlostavljanju i raznim oblicima poniženja, ne samo pred neprijateljskim vojnicima, među kojima su bile i žene, već i pred »ultimativnim« trećim gledaocem, digitalnom kamerom koja je u zatvorenicima samo pojačala osećanje stida, jer poniženje kome su bili izloženi, nije bio samo trenutak, već je ostalo zabeleženo *zauvek* u vidu digitalnog zapisa. Mučenja u Abu Ghraibu predstavljala su svojevrsni medijski metateatar torture, odnosno kombinaciju živog događaja i digitalnog zapisa za buduće imaginarne gledaoce.<sup>346</sup>

Tokom istorije ratova, različiti vojnici, u različitim vojnim bazama ili zatvorima, postupali su prema istim »scenarijima« mučenja neprijateljskih vojnika u kojima su oni bivali podvrgnuti raznim oblicima nasilja, od upotreba nesnosnih zvukova i svetlosnih »efekata«, do seksualnih poniženja, kako bi se manipuliralo njihovim slabostima i emocijama. Najpoznatija kompilacija ovih tehnika može se naći u priručniku CIA-e, *Counterintelligence Interrogation* (1963), gde se nalazi čitava lista načina kojima se izaziva opšta slabost kod zatvorenika koji se podvrgavaju novim, »civilizovanim« oblicima mučenja, a koji ne »zamaraju« previše zatvorenike, već stvaraju blage homeostatične poremećaje dovoljne da izazovu emotivnu poremećenost, i koji »daju izuzetne rezultate«. Prema ovom priručniku, uslovi zatvora već treba da budu takvi da u zatvoreniku pojačaju osećanje da je odsečen od onoga što mu je poznato i blisko i da se nađe u sasvim nepoznatom prostoru. Kontrola prostora u kome se nalazi dozvoljava onima koji vrše istragu da odrede zatvorenikovu ishranu, spavanje i druge osnovne potrebe. Kada se to izmeni, ako zatvorenik ne jede i ne spava dovoljno i redovno, ako je izložen hladnoći ili preteranoj vrućini, on postepeno postaje dezorijentisan, što svakako može da izazove osećanje straha i bespomoćnosti. Jednom kad se to dostigne, otpor zatvorenika je ozbiljno doveden u pitanje. On doživljava vrstu psihičkog šoka,

<sup>345</sup> Pol Virilio, *Informatička bomba*, op. cit., str. 89-90.

<sup>346</sup> Ovu scenu je dramatisovao i izveo mađarski reditelj Arpad Šiling u predstavi *Black Lands* (2006).

koji će ga načiniti, makar na kratko, kooperativnim. Povećanjem krivice i anksioznosti, raste i želja za saradnjom da bi se izbeglo dalje mučenje.<sup>347</sup>

Vidjeni u ovom svetlu, prizori ponižavanja na digitalnim zapisima iz Abu Ghraiba, golih zatvorenika sa kukuljicama na glavama (koji ne samo da su sprečavali zatvorenike da slobodno dišu, već su im onemogućavale da vide svoje mučitelje, ponekad u trajanju od dva sata do dva dana), nasilna masturbacija, prisilni homoseksualni činovi, itd., u stvari, bili su sprovedeni s namerom da se pojača osećanje krivice kod zatvorenika i da se kod njih izazove želja za saradnjom. Kada je Crveni krst postavio zahtev za objašnjenje takvih mučenja, dat je odgovor da je to deo procesa/metoda fizičke i psihičke prinude koju je američka vlada počela da primenjuje po zatvorima širom sveta posle 11. septembra 2001., kao deo svog »rata protiv terora«, odnosno terorizma.<sup>348</sup> Za to su, na brzinu bili obučeni obični vojnici, koji su postali saradnici u obaveštajnom sistemu, kao vidljivi akteri jednog procesa u kome se pravi autori nisu videli. Iako je to u početku izgledalo kao usamljeni incident, zahvaljujući digitalnom zapisu, ispalo je da se radi o jednom ogromnom mehanizmu prinude. U ovim digitalnim zapisima mučenja, postupak ispitivanja postao je medijatizovan, jer je povezoao ceremonijalnu manifestaciju vlasti sa brutalnim vidom propitivanja koji je snimljen. Fizička patnja i telesni bol nisu više bili sastavni elementi kazne, već ponižavajuće situacije u koje su se zatvorenici postavljali. Osnovni koncept bio je da ako se već upravlja telom osuđenika, onda se to vrši na »prikladan i usavršen« način, u skladu sa strogim pravilima i sa nekim mnogo »višim« ciljem. To je dovelo do onoga što, teoretičari poput Virilioa, definišu kao posebne tehnike vladanja i kontrole u medijatizovanom društvu, dakle kažnjavanje se približilo nekoj vrsti političke taktike totalitarizma.

Takođe, prenošenje ovog zlostavljanja putem interneta asociralo je na Bentamov *Panoptikum*, kojeg Fuko u svojoj knjizi *Nadzirati i kažnjavati* navodi kao primer koji je trebalo kod zatvorenika da stvori svest o tome da je neprestano izložen pogledu, čime je trebalo obezbediti automatsko funkcionisanje moći koje se nad njim ostvaruje.<sup>349</sup> Ovo arhitektonsko zdanje je trebalo da postane aparatura za stvaranje i održavanje odnosa moći nezavisno od osobe koja tu moć ostvaruje; odnosno trebalo je da zatvorenici budu uhvaćeni u mrežu moći tako da sami postanu njeni prenosioci. Prema ovom projektu, zatvorenik je trebalo da se neprekidno nadzire, jer je Bentam postavio načelo da moć treba da bude vidljiva i neproverljiva. Prema Fukou, ovo načelo je trebalo da automatizuje i dezindividualizuje vlast. Bentamova utopija sada je pretočena u internet koji više nije oličan u jednoj osobi, nego je smišljeno raspoređen na mnoga tela, površine, osvetljene prostore, osmatračke poglede; odnosno sadržan je u aparaturi čiji unutrašnji mehanizmi proizvode zatvoreni sistem u koji bivaju uhvaćeni zatvorenici. Zatvorene zajednice na koje je ukazao Fuko 70tih, bivaju zamenjene kontrolisanim zajednicama 90tih koje je najavio Žil Delez.<sup>350</sup>

<sup>347</sup> Delovi priručnika citirani i interpretirani u članku Marka Dannera, »The Logic of Torture,« *The New York Review of Books*, vol 51, no. 11, 24. jun 2004. (u elektronskoj verziji str. 6 ovog članka).

<sup>348</sup> Iako je na osnovu američkih izveštaja o terorizmu, on znatno redukovan, još uvek nije potpuno eliminisan. Videti Timoti Garton Eš, *Slobodan svet*, op. cit.

<sup>349</sup> Videti Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, prev. Ana A. Jovanović, Beograd: Prosveta, 1997, str. 226.

<sup>350</sup> Videti Gilles Deleuze, »Postscript on Control Societies,« *Negotiations. 1972-1990*, prev. Martin Joughin, New York: Columbia University Press, 1995, str. 177-183.

Panoptičko ustrojstvo, ta čudesna aparatura 19. veka dobila je svoje otelotvorenje u digitalnom prenosu prizora mučenja 21. veka, fabrikujući homogena dejstva vlasti, delujući kao neka vrsta laboratorije moći. U stvari, kako tvrdi Virilio, nećemo ništa razumeti u revoluciji informacije ako ne »prozremo« da ona priziva revoluciju *sveobuhvatnog potkazivanja*.<sup>351</sup> Zahvaljujući svojim mehanizmima posmatranja, internet utiče na ljudsko ponašanje sa većom efikasnošću i prodornošću; a prema Fukou sa rastom moći povećava se znanje, otkrivaju se novi saznavni predmeti na svim površinama gde se takva moć ostvaruje. Tehnološka revolucija kroz koju prolazimo, prema Viriliou, postaje svojevrsna *tragedija znanja*, neka vrsta vavilonske izmešanosti pojedinačnih i kolektivnih znanja. Kontrola okoline danas zamenjuje socijalnu kontrolu pravne države kroz neku vrstu »transparentnosti« prenete na daljinu.<sup>352</sup> Sada postoji nevidljiva mašinerija u kojoj svako, ko ima pristup internetu, može da pokrene tu mašineriju. Isto tako, postaje nevažan pokretački motiv: to može da bude radoznalost nametljivca, nestašluk nekog pretraživača interneta, želja za znanjem nekoga koji hoće da uđe u taj sistem, ili zloba onih koji uživaju u uhođenju i kažnjavanju.<sup>353</sup> Sa »mrežom nad mrežama«, odnosno internetom, prema Polu Viriliou, počinje uspostavljanje čitavih mreža za *prenošenje vizije sveta*, kao audiovizuelnih informativnih autoputeva kamera *on line* »koje će u 21. veku, doprineti širenju PANOPTIČKOG (i stalnog) telenadgledanja svih aktivnosti na planeti«, a koji će, najverovatnije voditi ka stvaranju mreža virtuelne stvarnosti. Odnosno, »KIBER-OPTIČKE stvarnosti koja neće ostaviti nedirnutu staru *estetiku* proisteklu iz evropske modernosti, kao ni uostalom *etiku* zapadnih demokratija.«<sup>354</sup> Ovakva »predstavljivačka demokratija« suočena sa ubrzanjem istorijske stvarnosti, uspeće da ostavi ono što nijedan totalitarni režim nije uspeo pomoću svojih ideologija, a to je jednoglasnu kontrolu i njeno prihvatanje.<sup>355</sup> Televizija, video, internet, digitalni zapisi povezuju se u neku vrstu zatvorenog sveta koji gledaoca dovodi u prostorno decentriranu, vremenski neograničenu bestelesnu sferu. Istovremeno, elektronski mediji se ne doživljavaju kao zatvorena projekcija, već kao raspršeno prenošenje. Izolovanost tog trenutka vodi do onoga što Vivijen Sobčak naziva apsolutnom *osadašnjenošću*, u kojoj sistem sadašnjost/prošlost/budućnost više nema smisla), a takođe menja i karakter prostora. »Takva elektronska osadašnjenost nema ni gledišta, ni vidokruga.«<sup>356</sup>

<sup>351</sup> Pol Virilio, *Informatička bomba*, op. cit., str. 64. Virilio tvrdi da počinje vladavina *optičkog potkazivanja*, sa sveprisutnošću kamera za nadgledanje, ne samo na ulicama, u bankama, supermarketima itd., nego i u socijalnim stanovima, zapuštenim četvrtima, a naročito usled proliferacije kamera uživo na internetu. Nagla multplikacija univerzalnog voajerizma samo je najava »poslednje globalizacije«, koja je prema Viriliju, »globalizacija pogleda jednog jedinog oka«. (Ibid, str. 67.)

<sup>352</sup> Ibid., str. 63.

<sup>353</sup> Virilio tvrdi da ćemo onog trenutka, kada televizija bude zamenjena opštim »*telenadzorom* sveta« u kome će npr. pet miliona kamera biti raspoređeno po svetu i nekoliko stotina potencijalnih korisnika Interneta, u kome će slavni *virtualni mehur* finansijskih tržišta prepustiti svoje mesto *virtuelnom mehuru* kolektivnog maštanja, sa odgovarajućim rizikom eksplozije INFORMATIČKE BOMBE, koju je 1950ih najavio sam Albert Ajnštajn, biti svedoci tzv. »VIZUELNOG KRAHA«, *Informatička bomba*, op. cit., str. 111.

<sup>354</sup> Ibid, str. 120.

<sup>355</sup> U svom pristupnom govoru, 20. januara 1997. Bil Klinton je izjavio da, iako je prošli vek bio američki, sledeći bi trebalo da bude *još više* američki, odnosno da bi Sjedinjene Države trebalo da ostanu na čelu čitavog demokratskog sveta. Naravno, on je u istom govoru nagovestio da su mogući poremećaji u američkom modelu, što bi moglo odvesti u političku katastrofu, ako se ne bude kontrolisao. (Vid. *Informatička bomba*, op. cit., str 24.)

<sup>356</sup> Vivian Sobchak citirana u H. T. Lehmann, »Predstavljavanje i 'predstavljivost', elektronske slike kao rasterećenje«, op. cit., str. 320.



### III Živa izvedba i mediji

S obzirom na takvu premoć medija, mnogi teoretičari se pitaju, kakav je status žive izvedbe (performansa, teatra, plesa) u savremenom medijalizovanom društvu? Na prvi pogled može delovati da je budućnost izvođenja u prilagođavanju medijskim i informatičkim tehnologijama, ubrzanoj cirkulaciji slika i simulakrura. Nepobitna je činjenica da je pojava svakog novog tehnološkog dostignuća menjala prirodu ne samo klasičnog plesa i teatra, već i radikalne prakse izvođenja, od scenskih mašinerija, preko raznih zvučnih, scenografskih i svetlosnih efekata, sve do kompjuterske tehnologije koja neprekidno pomera granice prikazivanja (i u kojima je sve primetnije pomeranje granica između virtuelnosti i realnosti). Na primer, krajem 19. veka, naturalizam je brzo zamenjen drugim stilovima u teatru (istorijska avangarda), zbog pojave filma, u kome se proces gledanja postepeno emancipovao od tela. Početkom 21. veka, globalno širenje elektronskih podataka omogućava da civilizacija slike bez napora doseže do masovne publike, virtuelno obuhvatajući čitav svet (mada većina čovečanstva još uvek nema pristup medijima). »Carstvo osjetilnog opažanja smanjuje se na sitnu ekološku nišu u divovskom spektru mehaničkih i elektromagnetskih valova.«<sup>357</sup> Stoga, kako tvrdi Leman, navika konzumiranja elektronskih slika pogoduje redukciji ideje komunikacije na model primanja i emitovanja signala s one strane registra odgovornosti i žudnje, jer telematski »dispozitiv potpuno ispunjava mentalni prostor 'informacijom'.«<sup>358</sup> Mogućnost estetskog ponašanja da posreduje takva iskustva, tvrdi Leman, stoga mogu biti samo u odstupanju od medijskog dispozitiva, a ne u njegovoj primeni. Dok je telo u živom izvođenju označitelj žudnje, elektronska slika priziva površinski ispunjeno gledanje, ali ne i potpuno učestvovanje.

Upravo je istorijska avangarda pokrenula analizu, refleksiju i dekonstrukciju uslova gledanja i slušanja u medijskom društvu. Sadašnji gledaoci naviknuti na fragmentarno prikazivanje televizijske, video i internet slike, doprineli su promeni estetike izvođenja, jer se ona neprestano prilagođavala tom promenjenom opažanju. Na to ukazuje i Filip Glas, koji je u specijalnoj emisiji o predstavi/operi *Ajnštajn na plaži*, izjavio da je ova predstava imala mnogo veći uspeh kod publike kada je bila obnovljena 1984. godine, nego kada je bila prikazana prvi put 1976. godine, jer je publika i njena recepcija tog dela bila uslovljena razvojem medija. Zahvaljujući ovoj predstavi/operi u kojoj su se izvođači kretali između različitih slojeva realnosti i svetova slika i koja je promenila status teatra poslednjih trideset godina, započeo je talas neoavangarde u Zapadnom pozorištu (npr. italijanska trupa *Falso Movimento*, kasnije *Teatri Uniti*,<sup>359</sup> *Džon Džezurun*, *Vuster Group*, itd.).

<sup>357</sup> Florian Rotzer citiran u *Ibid*, str. 296.

<sup>358</sup> *Ibid*. Parafrazirajući Gertrudu Štajn (»Ljudi dolaze i odlaze, a razgovor na zabavi ostaje isti.«), Leman piše: »Korisnici dolaze i odlaze, a svetska mreža /www/ ostaje ista.« Ali kolektivno primanje raspoloživih podataka i informacija ne stvara kolektivno iskustvo, tvrdi on. »Konzumiranje, pohranjivanje, i prosljeđivanje poznatih signala prepoznavanja koje medijska kultura čini standardom u ponašanju daleko je od toga. (...) Internet je poopćenje subjektivnoga, a ne polje za komunikacijske činove koji smeštaju subjekt unutar sfere obrazloženih i odgovornih zauzimanja stavova.« (*Ibid*, str. 297) Leman tvrdi da, uprkos tome što se internet smatra masovnim medijem, on je takođe privatni medij koji ne stvara kolektivno, već izolovano iskustvo.

<sup>359</sup> Pozorišna trupa *Falso Movimento* (čije ime je preuzeto od naslova filma Vima Vendersa, *Pogrešan pokret /Falsche Bewegung/*) koja je zajedno sa trupama Magazzini Criminali, ranim radovima Societas Raffaello Sanzio i La Gaia Scienza, pripadala postavangardnom ili transavangardnom italijanskom pokretu krajem 70ih i tokom 80ih godina, za koju se vezuje



Dakle, bez obzira na dalekosežnost pitanja o odnosu izvođenja i medija, njegove bezgranične mogućnosti reprodukcije, prezentacije i simulacije stvarnosti pomoću medijskih informacijskih tehnologija u medijalizovanom društvu (simulacija realnosti, tehnološka interakcija), ipak mogućnost reprodukcije realnosti ostaje radikalno ograničena. Uprkos tome što dolazi do onoga što Leman naziva »strukturalnim preobražajem klasičnog izvođenja«, čija se dominantna iluzije, kao i u vreme pojave filma, seli u medije, nova dominantna postdramskog teatra postaje umetnost performansa, njegova realnost i refleksija, što ukazuje da ne postoji medij koji se ne bi mogao integrisati u procese izvođenja i doprineti umetničkoj praksi izvan i posle medija. Ono što fascinira u ovakvim izvedbama je neka vrsta *estetike spajanja* (Leman): slike, zvukovi, pokreti, radnja spajaju se u elektronskim vezama sa živim telima stvarajući neku vrstu heterogenog, delezovskog sklopa koji treba dekodirati ogromnom brzinom i koji se može pretvoriti u mimezis elektronizovane realnosti.<sup>360</sup>

Iako se video i digitalni zapisi sve više upotrebljavaju, pa samim tim postaju nezaobilazni u savremenoj praksi umetničkog performansa, njihova upotreba može biti različita, tj. ona se »grubo« može definisati kao: 1) video instalacija; 2) čisto tehničko sredstvo radi većeg i boljeg efekta (krupni planovi, scene izvan pozorišta, scene koje su ranije snimljene, itd.); 3) izvor inspiracije za estetiku ili formu izvođenja, ali gde nužno ne mora da ima veliku ulogu u samim predstavama ili izvođenjima; 4) konstitutivni element u samim predstavama u kojima video slika stupa u složen odnos sa telesnom realnošću izvođača, čime počinje njihova sopstvena medijska estetika izvođenja.

Mediji se mogu javiti u obliku video instalacija u umetnosti performansa (Robert Raušenberg, Džoan Džonas, Ulrike Rozenbah (Ulrike Rosenbach)), ili u video ili performans instalacijama Gerija Hila i Bila Viole, koji zbog svoje granične prirode postaju značajni za situaciju predstavljanja i izvođenja.<sup>361</sup> Mnoge od tih instalacija su interaktivne, kao na primer instalacija *Šesti septembar* (2005) Kristijana Boltanskog u kojoj je on predstavio početne sekunde televizijskih »dnevnika«, emitovanih svakog 6. septembra, od dana kada je rođen, 1944. do 2005. U nekoj vrsti video-kolaža, u kome su se neverovatnom brzinom smenjivale slike, kao i s vremena na vreme neko lice poznatog političara, posetioci njegove izložbe *Najnovije vesti (Ultime notizie)*, u Paviljonu savremene umetnosti u Milanu (2005), mogli su da koriste stop-dugme kako bi se zaustavili na željenoj slici, ali im to nikad nije polazilo za rukom. Slika se zaustavljala nekoliko sekundi pre ili kasnije. Izložba je sadržavala i druge instalacije, kao *Horloge parlante (Sat koji izgovara vreme)*; *Entre temps* (lice umetnika iz različitih perioda života bilo je projektovano na providno pvc platno koje su pokretali ventilatori), *Mes morts* (šesnaest ploča od cinka sa portretima, datumima rođenja i smrti bliskih ljudi), kao i *Le coeur* (aparatus za merenje otkucaja srca koji je bio privezan za svetiljku koja se palila i gasila prema ritmu srca) i najzad, *Tot* (smrt na nemačkom

---

nova spektakularnost, započela je svoje radove pod jakim uticajem filma, da bi kasnije napravila čitav niz eksperimenata u oblasti videa, stvarajući nove varijante vizuelne dramaturgije. Video-monitori, kamere, ekrani koji otvaraju ekrane za nove prostore, efekat ulazaka i izlazaka izvođača iz video prostora, doprineli su činjenici da se estetika filma i video spota integriše u estetiku pozornice.

<sup>360</sup> Videti H.T. Lehmann, »Spajanja,« u op. cit., str. 314-316.

<sup>361</sup> Ovaj koncept započeo je još Nam Džun Pajk (Nam June Paik), npr. u *Participation TV I and II* (1963/66) u kome osoba koja posmatra jedan monitor u boji proizvodi svojim glasom razne crte na slici. Ovakav monitor i dalje postoji u jednoj trgovačkoj ulici u Kelnu koji je veoma omiljen kod prolaznika.

ispisana svetiljkama na zidu).<sup>362</sup> Kao i u instalacijama Bila Viole (*Pneuma, The Sleepers, Stopping Mind, The Reflecting Pool, The Messenger*, itd.) i Garija Hila (*Splayed Mind Out, Site Recite, Tall Ships*, itd.)<sup>363</sup> stvorena je zasebna pozornica za posetioce koji su svojim telom doživljavali prostor slike, jer su se nalazili usred »događaja«, odnosno instalacije. Taj prostor video instalacije se razlikuje od bioskopske dvorane i tv monitora, jer u njemu gledalac može da se kreće. On postaje prostor telesnog kretanja gledaoca kao u svakodnevnom životu, i to kretanje postaje svojevrsna metafora za druga kretanja koja se odvijaju u svesti gledalaca.

Takođe je uočeno da mnogi izvođači i reditelji u postdramskom pozorištu koriste medije od slučaja od slučaja, kao u nekim predstavama Pitera Selarsa (*Ajant, Mletački trgovac*), Roberta Lepaža (*Seven Streams of River Ota*, 1994-1996), Tomasa Ostermajera (*Supermarket*, 1999. i *Nora*, 2003.), i Hajnera Gebelsa, u kojima se video slika koristi u vidu krupnih planova, scena izvan teatra, kompjuterizovane tehnike, filmske sekvence, velikog broja video ekrana, itd.<sup>364</sup> Pa ipak, veliki broj izvođenja ne odlikuje se primarnom upotrebom medijske tehnologije, već su oni inspirisani estetikom medija, koja se može prepoznati u estetici inscenacije, kroz brzo smenjivanje slika, tempo konverzacije, dramaturgiju video spotova, *sit-com-a*, aluzijama na forme pop kulture i televizijskih zabavnih emisija. U tim formama preovlađuje parodijski i ironijski ton, kao i prilagođavanje medijskim temama, kao u svim predstavama Kristofa Šlingenzifa, koji se svrstava između popa, dade, nadrealizma, politike i medijskog pozorišta; ili većini predstava Rene Poleša. Ove forme se primarno ne odlikuju upotrebom medijske tehnologije, već su radije inspirisane estetikom medija koja se prepoznaje u rediteljskoj estetici ne samo kroz brzo smenjivanje slika, već kroz postavljanje video kamera iza scene (npr. *Pablo u supermarketu Plus*), aluzije na televizijske programe tipa *reality show* i *Big Brother* (Šlingenzif i Ostermajerov *Supermarket*), na filmske i tv zvezde, na industriju zabave, citate iz pop-kulture i teme iz medijske javnosti (*DV8, Just for Show*). Leman ove pokušaje svrstava u postdramski

<sup>362</sup> (Radi šire informacije, vid. Alessandra Redaelli, »Christian Boltanski alla ricerca del tempo perduto«, *Arte*, maj 2005, str. 78-79.) Tema prolaznosti inače je glavna tema u radovima Boltanskog, od 1969. kada je objavio svoju prvu ilustrovanu knjigu *Potruga i prezentacija svega što je preostalo od mog detinjstva, 1944-1950 (Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950)*. Već tada je Boltanski objektima iz svog detinjstva, dodavao objekte koje je pronalazio kao tragove tuđih života. Svi predmeti imaju svoju priču, odnosno nekad su imali svog originalnog vlasnika, o kome Boltanski nije znao ništa, ali koji su putem ovih predmeta bili spaseni od zaborava. Prema Boltanskom, nije smrt ta koja predstavlja problem, već lakoća s kojom zaboravljamo činjenice iz života, pa čak kad su iz najbliže prošlosti.

<sup>363</sup> Radi šire informacije vid. Bill Viola »Aprendere la tecnologia degli esseri umani,« u Valentina Valentini *Prospetti: video d'autore, 1986-1995*, prir. Valentina Valentini, Roma: Gangemi editore, (Taormina Video Arte) 1995; Gary Hill, »La natura frattale del video,« *Dal Vivo*, prir. Valentina Valentini, Roma: Grafitti, (Taormina Video Arte) 1996; Virginia Rutledge, »Art at the End of the Millenium, interview with Bill Viola«; Giovanna Genovese, »Imagining the Brain Closer Than the Eyes,« interview with Gary Hill u *Zero Visibility: Of the Reverse Order*, prir. Valentina Valentini, Ljubljana: Maska, 2003. str. 77-89, i 105-118.

<sup>364</sup> Jedan od primera svakako je režija Karla Vebera, Handekove drame *Kaspar* (1973) u kojoj je on koristio petnaest monitora, tako da je publika mogla da vidi Kaspara uživo, kao na tv ekranima i na filmu, ponekad istovremeno, a ponekad s vremenskim razmakom. Navodno, Handke je napisao *Kaspara* pošto je video izvođenje *Frankensteina* Living teatra tokom njihove evropske turneje. Kako tvrdi H.T. Leman, u oba slučaja radi se o »predverbalnom« iskustvu sveta i ujedno o denuncijaciji stvarnosti u kojoj tehnologija vodi glavnu reč. (Vid. H.T. Lehmann, »Iluzijski stroj«, u op. cit., str. 303.)

teatar, jer se citati iz medija ne postavljaju u okvir neke koherentne narativne strukture, već služe kao fraze u ritmu, kao elementi scenskog kolaža ovih predstava.

U svojoj predstavi *Pablo u supermarketu Plus*, Poleš parodira južnoameričke sapunice, ali i druge oblike pop-kulture. U ovoj predstavi vidljivom video kamerom snimali su se pokreti izvođača i prikazivali na velikom platnu, dok se u Gebelsovoj predstavi *Eraritjaritjaka* »živi prenos« izvođenja ponekad kombinovao sa prethodno snimljenim materijalom, što je kod gledalaca izazivalo neizvesnost koje su slike »uživo«, a koje prethodno snimljene. Npr. vožnja kroz grad koja se u predstavi vidi na video ekranu bila je snimljena dan ranije. Ali od trenutka kada glumac (Andre Vilms (Andre Wilms)) otvara vrata stana, pa do samog kraja komada, čitava radnje išla uživo i u pozorištu iza scene.<sup>365</sup> U predstavi se istovremeno odvijala i dekonstrukcija procesa izvođenja koja se razotkrivala kao iluzija, ali i kao efekt mašinerije za tehničke efekte.

Leman tvrdi da bi posebno poglavlje moglo biti posvećeno upotrebi mikrofona u ovim predstavama jer mikrofoni istovremeno »naglašava autentičnu prisutnost i njezino tehnološko potkopavanje.«<sup>366</sup> Ne samo što se u mnogim predstavama, mikrofonom barata kao što to čine rok pevači i šoumeni ili voditelji *talk-show-a*, već on omogućava da se glas izvođača čuje preko zvučnika naglašavajući veštačko proširenje i modifikaciju njegovog glasa.<sup>367</sup> Izvođač postaje neka vrsta zabavljača koji se direktno obraća publici (kao u *Supermarketu* Tomasa Ostermajera, gde se izvođenje predstave prekidalo i glumac s mikrofonom intervjuisao publiku o raznim aktuelnim pitanjima iz svakodnevnog života). Očigledno je da u ovakvim predstavama medijska tehnologija ne služi samo radi efekta i afekta, već kao oblik smišljenog dijaloga ili interakcije s publikom kao dela pozorišnog čina.

Sličan postupak je uočen u predstavama Šeknerove Performans grupe, koja je posle njegovog odlaska postala Vuster grupa (po istoimenoj njujorškoj ulici, Wooster street, gde se nalazi pozorište). Njihovi eksperimenti sa medijskom tehnikom sastojali su se od raščlanjivanja predstave na pojedinačne delove u kome se pozorišna mašinerija potpuno otkrivala pred gledaocem: kablovi, uređaji, rekvizita, dok su izvođači, kao u Brehtovom pozorištu, često komentarisali događaje na sceni, predstavljali druge aktere, pripovedali, davali scenska uputstva, kroz imitiranje ponašanja tv-voditelja. Nastale na tragu Šeknerovih otvorenih predstava u formi *work in progress*, (dakle, između javne probe i predstave) ove predstave uključivale su i gledaoce u formi debate u kome pravcu će krenuti radnja ili o tome da li će se određeni deo izostaviti ili neće, čineći vidljivim proces pozorišne predstave i neprestano se, kao na televiziji, usmeravajući prema gledaocima. Odsustvo pojedinih izvođača bilo je zamenjeno video slikom, čime se izjednačavalo živo i snimljeno prisustvo izvođača.<sup>368</sup>

Naravno, i dalje ostaje otvoreno pitanje koje je postavio i H.T. Leman, da li ove medijske tehnike, ako su tehnike iluzioniziranja, obeležavaju prelom istorije izvođenja, ili se njima omogućava simultanost i unošenje nesigurnosti u status realnosti

<sup>365</sup> Heiner Goebbels, »Susreti sa stvaralocima predstave *Eraritjaritjaka*,«, 4. Bilten 39. Bitez-a, 2005, str. 5.

<sup>366</sup> H.T. Lehmann, op. cit., str. 310.

<sup>367</sup> Npr. u predstavi Ričarda Foremana, *Pandering to the Masses: A Misrepresentation* (1975) Foremanov snimljeni glas se direktno obraćao publici i proveravao da li je svaki njen deo bio »ispravno« interpretiran pošto se odigrao.

<sup>368</sup> Videti David Savran, *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York: TCG, 1988.

prikazanog, odnosno iluzijskog, predstavljajući samo novu vrstu mašinerija iluzije koje je oduvek postojalo u izvođenjima. Na osnovu svih navedenih primera, kao i u poglavlju o »Performansu u umetnosti: Paradigmatske koncepcije i prakse izvođenja kroz makro koncepcije (umetnosti) 20. veka« može se zaključiti da je izvođenje oduvek bilo vezano za tehnologiju i tehniku. Možda se jednostavno radi samo o jednom poglavlju u istoriji izvođenja, jer uživanje u efektima postoji oduvek u samoj istoriji teatra od uvođenja *mechana* ili *makine* u antičkoj Grčkoj, do savremenog *high tech teatra*, u kome se oduvek radilo o paralelnoj simulaciji realnosti, ne samo preko glume, već i preko mašinerije.<sup>369</sup>

Na primer, Vilijam Forsajt u svojim koreografijama, eksperimentiše sa interaktivnim sistemima, u kojima plesači upravljaju pozornicom uz pomoć kompjuterizovanog svetla, pokrećući ili zaustavljajući svojim pokretima elemente svetla i muzike. Vizuelni efekt koji nastaje iz njihovog izvođenja, na taj način, biva istovremeno veštački proizveden i proizveden putem organizma, ukazujući na realni međusobni odnos između život tela i digitalne tehnike, koji ga približava pojedinim praksama postdramskog teatra, kao na primer u poslednjoj predstavi DV8, *Just for Show* (2003).<sup>370</sup> Ova plesna predstava ne prati konkretnu priču, već kroz čitav niz prizora pokušava da razradi problematiku fetišizacije mladog i lepog tela, medijsku reprezentaciju istog, diskrepancu između podsticajnih i destruktivnih elemenata iluzije, itd. Lažni izbori koje nudi spektakularno obilje, različitih, a ipak međusobno povezanih uloga (označenih i otelovljenih u raznim objektima žudnje) razvijaju se u borbu između iluzornih kvaliteta.<sup>371</sup> Pomoću poluprovidne reflektivne opne (koju publika ne vidi) i igre svetla i senki, igrači se kreću kroz virtuelne predele i slike. To je pojačano činjenicom da se na kraju upale svetla otkrivajući sivu i praznu scenu koja ostaje da zjapi kao upaljen televizor bez slike. Ova predstava naglašava činjenicu na koju je ukazao Gi Debor: iza svetlucave spoljašnjosti spektakla, modernim društvom dominira težnja ka opštoj *banalizaciji*, čak i tamo gde su razvijeniji oblici robne potrošnje naizgled umnožili mogućnost izbora između različitih uloga i predmeta.<sup>372</sup> Prema Deboru, tautološki cilj spektakla potiče iz činjenice da su njegov cilj i njegova sredstva identični. »To je sunce koje nikada ne zalazi nad carstvom moderne pasivnosti. Ono pokriva ceo globus, većito se kupajući u sopstvenoj svetlosti.«<sup>373</sup>

<sup>369</sup> O sposobnosti teatra da u sebe integriše sva tehnička dostignuća, vid. Aleksandra Jovičević »Pozorište na pragu novog milenijuma: između sećanja na avangardu i mogućnosti nove percepcije,« *Zbornik radova FDU I*, Beograd: FDU, 1997, str. 234-244; i »Od nad-marionete do neuromansera: upotreba i razvoj tehnologije u teatru prve polovine 20. veka,« op. cit.

<sup>370</sup> Sam naziv trupe, DV8 nije samo poigravanje s rečju *deviate*, nego je skraćenica za *dance and video*.

<sup>371</sup> »*Just for Show* je predstava o prikazivanju drugih i pokazivanje sebe u svetu u kome je dobar izgled postao važniji od dobrote, u kojem je foliranje postalo sinonim prave stvari, u kome prekrasne laži skrivaju prljave istine.« (»*Just for Show*,« tekst iz kataloga 39. Bitefa, 2005, bez atribucije i paginacije.)

<sup>372</sup> Gi Debor, *Društvo spektakla*, op. cit., str. 28.

<sup>373</sup> Ibid, str. 15.

# GLOBALNI/DIGITALNI PERFORMANS: CYBERFORMANCE IZMEĐU KAPITALA I UMETNOSTI

Ana Vujanović

## I Digitalni performans(i)

S obzirom da su prakse digitalnog i internet teatra i performansa, odnosno sajberperformansa (eng. *cyberformance*) u domaćoj sredini gotovo nepoznate, a i na internacionalnoj sceni postoje tek nekoliko ili čak nepunu deceniju (internet teatar i performans), ovaj tekst će postaviti osnovne pojmove i kritički uvod u problematiku ove oblasti. Trebalo bi da funkcioniše i kao izazov za dalje, temeljnije (i umetničko i teorijsko) bavljenje ovim umetničkim i kulturalnim praksama koje su, po mnogo čemu, simptomatične za savremenu kulturu i društvo. Lokalni kontekst od tog dejstva svakako nije izuzet.

Aktuelni svet izvođačkih umetnosti obuhvata mnoštvo praksi koje nastaju digitalnim procedurama i korišćenjem 'novih medija'. Recimo, od početka 1990ih godina, Stelark izvodi čitavu seriju performansa realizovanih digitalnim tehnologijama, a usmerenih na odnose tela/mesa i mašine/novih tehnologija, telesnih produžetaka i proteza i pitanja savremenog subjektiviteta u kontekstu ekspanzije figura kiborga i, zatim, avatara. Jedan od njegovih najpoznatijih radova je performans *Stomačni komad (Stomach Piece)* u kojem guta sondu sa mikro kamerom koja snima progutanu skulpturu po njegovom digestivnom traktu, tako da publika prisustvuje mikroperformansu koji se odigrava u unutrašnjosti umetnikovog tela a dostupan je oku tek kao odloženi snimak na ekranu. Tokom 90ih godina novi mediji i digitalne tehnologije postaju veoma važne i za umetnost plesa. Koreografi Vilijam Forsajt i Mers Kaninhem rade kompjuterske koreografije koristeći specijalizovane softvere, a Kaninhem i plesove koji uključuju holografske scenografije i plesače. Vizuelna umetnica Katažina Kozira 2001. i 2002. realizuje digitalne video instalacije i žive performanse kao što je *Posvećenje proleća*, koji uključuje muziku Stravinskog, žive izvođače i animirana plesačka tela, a rezultat je dugotrajnog rada na kompjuterskoj animaciji polaznih snimaka. Koreograf i plesač Jan Marušić (Yann Marussich) izvodi jednu vrstu protetičkog plesa, *Blue Provisoire*, u kojem ne pleše već sve vreme stoji nepomičan, dok je jedini pokret – pokret mikrokamere koja se sporo kreće snimajući slivanje plave tečnosti iz telesnih šupljina po umetnikovom telu. U oblastima između teatra i performansa, pomenuću radove Dragana Živadinova i Kozmokinetičnog kabineta Noordung (*Biomehanika Noordung*), Emila Hrvatina (*Miss Mobile*), CREW (*Filoktet*), Edit Kaldor (*Press Escape*), Helen Verlej Džejmison (*Water[war]s, Swimm*), a u oblasti opere Andrisenova (Andriesen) i Grinavejeva (Greenaway) opera *Rosa, smrt kompozitora*, Adamsova i Selarsova *Klinghofferova smrt* ili *Tri priče* Rajša (Reich) i Koro (Korot) i mnoge druge radove.<sup>374</sup> Što se tiče lokalne scene, do sada je realizovan svega jedan digitalni teatarski performans, *Psihoza i smrt autora: Algoritam YU03.04/13*, koji je režirao Bojana

<sup>374</sup> Brojne dokumentacije i prikaze vid. u *TkH*, br. 7 »Digitalni performans«, Beograd, 2004.



Dorđeva a programirala Aleksandra Jovanić. Projekat je nastao saradnjom velikog broja mladih teatarskih, likovnih i digitalnih umetnika, teoretičara, programera, dizajnera SCG i sveta (Auracle Creative Team), u koprodukciji Univerziteta umetnosti u Beogradu i TkH-centra. Projekat je realizovan u tri verzije: CD rom, LAN i internet performans.

Sem ovih recentnih praksi na performans sceni, različiti vidovi upotrebe tzv. ‘tehničkih medija’ poznati su tokom cele istorije izvođačkih umetnosti 20. veka.<sup>375</sup> Ne računajući operativna i ‘dekorativna’, nego ukazujući na ono uključivanje tehnike u živu izvedbu koje je konstitutivno za sam umetnički rad, pomenuću raspon od tehnološko-naučno-umetničkih eksperimentalnih radova umetnika Bauhausa, Piskatorovih filmskih scenografija, Rusolove ‘muzike buke’ i futurističkih izvedbi koje se velikoj meri zasnivaju na proceduri industrijske mašine i filmske slike, preko radova Nam Džun Pajka, La Mont Janga, koncerata-spektakala Lori Anderson i opera Luja Andrisena, Majkla Najmana i Stiva Rajša, pa do mnoštva postmodernih umetničkih performansa koji uključuju ekransku sliku, televiziju, video, kompjuterske softvere, web kamere, daljinski vođene robote, bežični prenos slike i zvuka, kao i CD-ROM, lokalnu mrežu (*LAN – Local Area Network*) ili internet – svetsku mrežu (*WWW – World Wide Web*), sobe za razgovore (IRC) i elektronsku poštu (*e-mail*) itd.

Ove brojne istorijske i aktuelne izvođačke prakse su međusobno veoma različite, u nekim slučajevima, čak i kada pojavno liče. Naime, njihovi statusi i funkcije u svetovima izvođačkih umetnosti, umetnosti i kulture nisu identični, već su određeni specifičnim namerama i načinima upotrebe savremenih tehnologija u živoj izvedbi i, naročito, delovanjem u kontekstima makro i mikroparadigmi izvođačkih umetnosti i performansa koje nisu iste kroz ceo vek a ni za sve izvođačke podсистeme. Zato ću se nadalje u tekstu baviti pre svega sajberformansom, kao jedinim kompletno digitalnim performansom, koji ima i globalni karakter budući da se realizuje u on-lajn okruženju, dok ću ostale prakse digitalnog performansa imati u vidu ali ih neću razmatrati u njihovim specifičnostima.

## II Mini-pojmovnik sajberformansa<sup>376</sup>

*Internet teatar* je umetnička koncepcija koja nastaje sredinom i u drugoj polovini 90ih godina 20. veka, prvo u Zapadnoj Evropi i SADu, a zatim se rasprostire i šire (Australija, Novi Zeland, Istočna Evropa, znatno manje Azija i Afrika). Kontekstualno, u širem smislu, internet teatar je praksa pozno-postmoderne umetnosti u doba kulture, čiji umetnički rezultati-proizvodi nisu eskluzivni umetnički komadi već kulturni artefakti. U specifičnijem kontekstualnom smislu, internet teatar se realizuje u okviru savremenih institucija teatra i performansa, ali kao njihova specifična praksa koja, umesto paradigmatičke žive izvedbe/izvođača, koristi digitalnu tehnologiju, prostor interneta i kompjuterski ekran kao svoje konstitutivne elemente. Ova karakterizacija je važna kako bi se shvatila institucionalna razlika internet teatra i animiranog filma ili video rada, odnosno institucionalna veza internet teatra i drugih vrsta umetničkih performansa.

<sup>375</sup> Vid. Aleksandra Jovićević, »Od nadmarionete do neuromansera: upotreba i razvoj tehnologije u teatru u prvoj polovini 20. veka«, *TkH*, br. 7, str. 14-25

<sup>376</sup> Helen Varley Jamieson, »From paper and ink to pixels and links«, [www.creative-catalyst.com/articles](http://www.creative-catalyst.com/articles)



*Sajberformans* (eng. *cyberformance*, kovanica nastala od *cyber* + *performance*) je pojam koji je koncipirala sajberumetnica i teoretičarka Helen Verlej Džejmison, a odnosi se na digitalni performans koja se izvodi u virtuelnom prostoru interneta, tj. on-lajn okruženju. Materijalna scena na kojoj se realizuje je kompjuterski ekran sa dizajniranim 2- ili 3-dimenzionalnim scenografijama (koje se mogu sastojati od emitovanih *web-cam* snimaka ili direktnih prenosa, crteža, fotografija, animiranih ambijenata itd), zvukom, muzikom, govorom, tekstovima i avatarima. Neki autori razvijaju sopstveni interfejs, ali u mnogim sajberformansima se koriste već razvijeni programi (uglavnom slobodni), kao što su *Palace* i *Up-Stage*. Oni obezbeđuju osnovni skelet interfejsa, a ponuđene mogućnosti i alati se koriste za izradu različitih performansa (dizajniranjem scena i avatara, izborom boje glasa, uvođenjem teksta i njegovom obradom, regulisanjem učešća publike itd).

*Interaktivni sajberformans* je vrsta sajberformansa koji se zasniva na improvizaciji u realnom vremenu i strukturira kao 'otvoreno delo' (materijalno u Ekovom (Umberto Eco) smislu ili značenjski u smislu poststrukturalističkih teorija teksta). U njemu, publika nije samo pasivni posmatrač izvedbe, već može i direktno učestvovati u izvođenju (uključivanjem u razgovor ili ispisivanjem teksta tekuće izvedbe, pojavljivanjem na virtuelnoj sceni, glasanjima, komentarima i sl) i time određivati ili u izvesnoj meri uticati na tok, pojavnost i značenje performansa.

*Avatari* su slike-figure (tzv. 'ikonice') na kompjuterskom ekranu koje su izvođači sajberformansa. Avatari kao izvođači sajberformansa mogu biti animirane figure ljudi, životinja, mitskih likova, materijalni predmeti, simboli itd, ali i fotografije ili snimci živih performerova ili robota, kao i brojne kombinacije ovih mogućnosti. Prema staroindijskom značenju, termin 'avatar' označava otelovljenje božanskog ili slobodnog duha u zemaljskom telu, što je i danas prisutno u jednoj verziji tumačenja performerskog statusa avatara. Statusno određenje avatara nije jedinstveno, pa se po jednom stavu smatraju za ekranske zastupnike izvođača, a prema drugom za same izvođače. Dilema je utemeljena u modernoj Zapadnoj epistemologiji, posebno dekartovskom dualizmu duh/telo i humanističkoj zamisli aktivnog samosvesnog subjekta. Problem određenja avatarskog subjektiviteta je dalekosežan i ima ozbiljne društvenoideološke implikacije, jer je povezan sa koncepcijom odnosa individue i subjekta.<sup>377</sup> Oспорavanjem statusa izvođača, avatarima se prikriva ili osporava rascep subjekta i individue, a nasuprot tome, proizvođenje nesamosvesnih ekranskih sličica u status nekada rezervisan za suverenog ljudskog aktera temeljno problematizuje čitav humanistički projekt subjekta.

*Sajberumetnik/ca* je pozno-postmoderni umetnički status-funkcija koji/a se pojavljuje nakon 'smrti' Autora (Bart, Fuko) i nasuprot tradicionalnomodernističkom statusu-funkciji Umetnika-genija koji kreira *ex nihilo*. Sajberumetnik/ca nije zaštićen/a granicama autonomnog sveta umetnosti, već funkcioniše kao kulturalni radnik/ca, 'umetnik/ca-operator/ka' koji/a kombinuje tekstove iz arhive globalne kulture (umetnička dela, elemente pop kulture, istoriju, reciklirane masmedijske sadržaje, dramske, političke, teorijske tekstove, privatne zapise itd) u umetničko delo kao pojedinačan, mada umrežen, označiteljski stroj. *Sajbergrupe* su grupe umetnika, teoretičara, programera, dizajnera i tehničara okupljene za jedan projekat ili duži zajednički rad. Zahvaljujući mogućnostima interneta i WWW, članovi tih grupa se

<sup>377</sup> Vid. o telu/identitetu u ovom kontekstu Bojana Kunst, »Simptomi tehno tela«, *TkH*, br. 3, 2002, str. 52-60; i Sherry Turke, *Life on the Screen; Identity in the Age of Internet*, A Touchstone Book, 1997.

mogu nalaziti širom sveta, a sastanci, razgovori i probe se održavaju on-lajn: elektronskom poštom, u sobama za razgovore i virtuelnim scenama bez publike. Sajbergrupe su heterogene, ali je za većinu karakteristično da vodeći autori temeljno poznaju i koriste istoriju, teoriju i praksu teatra i drugih umetnosti i savremene humanističke i društvene teorije.<sup>378</sup>

*Publika sajberformansa* je potencijalno heterogena i nepredvidiva, jer uključuje korisnike kompjutera koji sa mnoštva (potencijalno, bilo koje) lokacija na planeti, najčešće u određeno realno vreme, dolaze na mesto (eng. *site*) gde se izvodi sajberformans. Za praćenje i/ili učestvovanje u sajberformansu su potrebni uglavnom minimalni tehnički zahtevi i osnovna kompjuterska korisnička osposobljenost. Ipak, praćenje i/ili učestvovanje za publiku nije sasvim slobodno i neograničeno. Glavne i najčešće prepreke su dostupnost (tehničke mogućnosti, društveno-kulturalna ograničenja i cena korišćenja) interneta i kvalitet lokalne internet veze, kao i nepoznavanje engleskog jezika, koji je dominantni jezik sajberformansa. Sajberformans se može pratiti privatno (samostalno sa kućnog kompjutera) ili javno (organizovana publika u multimedijalnom centru, internet klubu, igraonici ili sl).

### III (Mikro-)Poetički raspon sajberformansa

O internetu je od sredine 1990ih godina napisana čitava biblioteka socioloških, kulturoloških, komunikoloških, psiholoških, filozofskih itd. studija,<sup>379</sup> tako da ću direktno ući u teorijski govor o internet umetnosti – tj. sajberformansu, u kojem je internet uložen i kao kreativni medij umetnosti i kao društvena i kulturalna praksa.

Sajberformans se pojavio oko 1996-97; pre svega u SADu i Zapadnoj Evropi, gde je i sad najrazvijeniji. Zajedno sa geo-političkom nedemokratskom globalizacijom interneta/om, ide i umetnička nedemokratska globalizacija internet performansa/om. Otuda su gotovo sve njegove reference direktno vezane za Zapadnu istoriju, tradiciju i aktuelnu instituciju teatra i drugih izvođačkih institucija. Ipak, sajberformans nije homogena, na konzistentan medijski određena, umetnička oblast čije prakse dele jedinstvenu poetiku ili umetničko-društveno-kulturalnu paradigmu. To je erozivna oblast koja obuhvata neujednačen skup mikro-koncepcija i -praksi umetnika/ca i teoretičara/ki različitih disciplina, obrazovanja i usmerenja, estetičkih i estetskih kriterijuma i zahteva i političkih, umetničkih i teorijskih propozicija. Taj raspon se može blede opertati od kompleksnih, umetničko-, kulturalno- i društveno-kritičkih i teorijski promišljenih projekata Virtualne baze Intima (Igor Štromajer i Brane Zorman, često u saradnji sa filozofkinjom Bojanom Kunst);<sup>380</sup> preko disciplinarnih i fenomenalističkih problematizacija i konfrontacija (viskoka umetnost: pop kultura, dramski tekst: ekranski hipertekst, živi teatar: digitalna tehnologija, ljudsko telo

<sup>378</sup> Vid. npr. diskusije na Emyre forumu [empyre@lists.cofa.unsw.edu.au](mailto:empyre@lists.cofa.unsw.edu.au) ili [www.rhizome.org](http://www.rhizome.org)

<sup>379</sup> Vid. npr. Simon Penny, *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press, New York, 1995; Margaret Morse, *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*, Indiana University Press, Bloomington, 1998; Lev Manovič, *Metamediji; izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001; Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003; Brian Holmes, *Hijeroglifi budućnosti*, WHW-Arkzin, Zagreb, 2003; i *Unncany Networks; Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, prir. Geert Lovink, The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003; itd.

<sup>380</sup> [www.intima.org](http://www.intima.org) i [www.kunstbody.org](http://www.kunstbody.org)

performera: pikselno telo avatara), karakterističnih za radove Hamnet Players,<sup>381</sup> Desktop Theater<sup>382</sup>, Avatar Body Collision<sup>383</sup> i Helen Verlej Džejmison,<sup>384</sup> formalnih 'eksperimenata' i ispitivanja recepcije savremene umetnosti Karle Ptaček u projektu Artificial Stage<sup>385</sup> ili Trickster Theatera,<sup>386</sup> i inter- i trans-disciplinarnih net art praksi koje insistiraju na izvodačkom aspektu, kao što su net akcije, umetničke 'trans-akcije' i vizuelni radovi Bureaua d'études,<sup>387</sup> hipertekstualni književni performansi Sofi Kale (Sophie Calle)<sup>388</sup> i Majkla Džojisa (Michael Joyce), performans-intervjui Rikarda Dominigeza (Ricardo Dominiguez) i Koko Fusko<sup>389</sup> ili net art platforma Incident Gregorija Čatonskog (Gregory Chatonski),<sup>390</sup> do društveno angažovanih net performansa i aktivističkih akcija Electronic Disturbance Theatrea,<sup>391</sup> LB/a.f.r.i.k.a grupe,<sup>392</sup> projekta OUT Ane-Marije Šlajner (Anne-Maria Schleiner),<sup>393</sup> Raqs Media Collectiva,<sup>394</sup> Rikarda Dominigeza i dr.

Ovde treba pomenuti i granična i prekogranična područja, gde spadaju teatralizacije različitih CMCa (kompjuterski medijalizovanih komunikacija): net-diskusije, -forumi i -časkanja u grafički modeliranim sobama za razgovore (IRC) i net-igre i -događaji za više korisnika u MUDovima i MOOima. Neke od ovih internet praksi intencionalno nastaju u sistemu teatra, performansa i izvodačkih umetnosti, kao što su projekti autora koji realizuju svoje umetničke radove u Up-Stageu, čija je interfejs baza tipičan IRC, ili projekti Desktop Theatera koji predstave radi u *Palaceu*. A nekada su ista ta okruženja, tehnike i mediji konteksti i sredstva raznih kulturalnih i svakodnevnih komunikacijskih (intelektualnih, političkih, erotskih, seksualnih, dokonih, prijateljskih, poverljivih, intimnih itd) praksi. Tu mislim npr. na okupljanja, časkanja, forume, diskusije i slične *evente* u on-lajn sobama *Palacea*, koji nemaju teatarske (niti umetničke) namere i reference, ali su teatralizovani (scena, likovi, rekvizita... intencionalno su artificijelni a ne 'prirodni') pa pojavno liče na (net) teatar.

Ono što bi još jedino moglo biti relativno pouzdan parametar prema kojem su neke od navedenih praksi umetnost a druge nastaju/ostaju u njenim prekograničnim područjima je institucionalni kriterijum geneze i strukture sveta umetnosti, odnosno parametar arbitrarne pripadnosti tih praksi ovoj ili onoj instituciji. Uzimajući ovde institucionalnu teoriju umetnosti zdravo-za-gotovo (sem Dikijeve teze o prirodi samih tih praksi /tj. kriterijuma »kandidata za procenjivanje«),<sup>395</sup> postavlja se prvo pitanje

---

<sup>381</sup> [www.hambule.co.uk/hamnet](http://www.hambule.co.uk/hamnet)

<sup>382</sup> [www.desktoptheater.org](http://www.desktoptheater.org)

<sup>383</sup> [www.avatarbodycollision.org](http://www.avatarbodycollision.org) i [www.abcxperiment.org](http://www.abcxperiment.org)

<sup>384</sup> Ibid. i [www.creative-catalyst.com](http://www.creative-catalyst.com)

<sup>385</sup> [www.artificialstage.com](http://www.artificialstage.com)

<sup>386</sup> [www.trickstertheater.org/fast/theater.htm](http://www.trickstertheater.org/fast/theater.htm)

<sup>387</sup> [bureaudetudes.free.fr](http://bureaudetudes.free.fr)

<sup>388</sup> [www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html](http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html)

<sup>389</sup> Vid. Coco Fusco, »On-Line Simulations/ Real-Life Politics« – A Discussion with Ricardo Dominguez on Staging Virtual Theatre, *TDR*, vol. 47, no. 2, New York, 2003

<sup>390</sup> [www.incident.net](http://www.incident.net), i [www.incident.net/users/gregory/bio.php](http://www.incident.net/users/gregory/bio.php)

<sup>391</sup> [www.thing.net/~rdm/ecc/ecc.html](http://www.thing.net/~rdm/ecc/ecc.html)

<sup>392</sup> Luther Blissett, »The XYZ of Net Activism«, [www.lutherblissett.net/archive/430\\_en.html](http://www.lutherblissett.net/archive/430_en.html), 10. 05. 2004.

<sup>393</sup> [www.opensorcery.net/OUT/](http://www.opensorcery.net/OUT/)

<sup>394</sup> [www.sanjitdas.com/vivan/raqs-bio.html](http://www.sanjitdas.com/vivan/raqs-bio.html)

<sup>395</sup> Vid. George Dickie, »What is Art?; An Institutional Analysis«, u *Art and Philosophy*, prir. W. E. Kennick, St. Martin's Press, New York, 1979

kontekstualizacije sajberformansa u sistemu istorije, tradicije i aktuelne institucije umetnosti. Ako te prakse jesu umetnost (teatar, balet, opera, performans art itd.) a mnoge od njih *zaista* to i jesu po svom institucionalnom statusu – šta je to sa savremenom institucijom umetnosti? Koja je to institucija umetnosti koja je te prakse prihvatila za *umetničke* (dodelila im status)? Ali i: Šta je *feedback* sajberformansa kao umetnosti na instituciju (umetnosti)? Kakav kontraudar ona mora pretrpeti za ovu (nužnu, a to možda znači i iznuđenu) otvorenost?

#### IV Internet kao kulturalna praksa kao medij sajberformansa

Društveni kulturnomedijски kontekst u kojem se pojavljuje internet i njegova masovna upotreba se može konceptualizovati preko tri teoretizacije koje se između sebe preiščitaju. Polazeći od ranije situacionističke teorije Gi Debora,<sup>396</sup> internet se može shvatiti kao kulturalna praksa društva nastalog iz posleratnog društva spektakla u kojem je neposrednost prešla u medijsku sliku. Preko postmoderne teorije simulacionizma Žana Bodrijara,<sup>397</sup> on se može postaviti kao praksa društva trećestepenih simulakruma čiji originali u neposrednoj stvarnosti i ne postoje. A prema Volfgangu Velšu, internet se može razumeti kao praksa društva transkulturalnosti, u kojem je osporena i vertikalna i horizontalna zatvorenost i korehentnost kultura u stalnom protoku i prožimanju.<sup>398</sup>

Iniciran u vreme ključnih promena aktuelnog globalnog socio-političkog konteksta započetih padom Berlinskog zida, internet se pojavio kao novo neutralno polje globalne komunikacije koje obećava prevazilaženje mnogih ranijih razlika, podela i granica, kao novi demokratski svet dostupan svima širom planete. Međutim, tokom njegovog razvoja i omasovljenja u 90im godinama, u kontekstu globaliz(a)ma, tegobne postsocijalističke tranzicije, intervencionizma i terorizma, postblokovski ideal beskonfliktne društvene, ekonomske, kulturalne globalne pluralnosti je raspršen.<sup>399</sup> Danas bi bilo naivno smatrati internet 'mestom potpune slobode', jer je ona višestruko regulisana. I sami akteri sajberformansa i internet umetnosti doprinose raspršivanju te iluzije, i često ukazuju da prostor interneta nije nezavistan od spoljnog sveta već je nov oblik društvenokulturalne prakse, koja podleže društvenokulturalnom ustrojstvu (kao npr. pitanje autorskog prava).

#### V Umetnička kontekstualizacija sajberformansa

Sajberformans, kao umetnička praksa koja se zasniva na izloženoj pojmovnoj platformi i obuhvata umetničke prakse kao što su navedene, preispituje i, čak, dovodi u pitanje instituciju umetnosti (naročito teatra) programski se određujući unutar nje. Ovde ću rasvetljavati dva aspekta tih problema koja smatram važnim za razumevanje samog

<sup>396</sup> Vid. Guy Debord, *Društvo spektakla*, op. cit.

<sup>397</sup> Vid. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

<sup>398</sup> Vid. Wolfgang Welsch, »Transculturality; the Forms of Cultures Today«, op. cit.

<sup>399</sup> Vid. kritike u *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, prir. Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, Verso, London, 2000; Marina Gržinić, »Borderline Symptoms – Don't ask what Europe can do for you; ask what you can do for Europe«, *Manifesta 3 – Newsletter 1*, Ljubljana, 2000; Michael Hardt & Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2000.

sajberformansa, kao i za šire rasvetljavanje efekata uvođenja digitalnih tehnologija u tradicionalne umetničke discipline. Ti aspekti su: generalna promena društvenog statusa i recepcije umetničkog dela, koje gubi ekskluzivnost neponovljivosti i ukida socijalnu situaciju za publiku nudeći se brojnom, često sasvim razdvojenom gledateljstvu; i efekti intervencija visokih tehnologija u živu izvedbu i suočenja koncepcija živog prisustva, doslovnosti, spontaniteta, originala itd. sa koncepcijama posredovanosti, razlučenosti, materijalnosti kulture, arbitrarne označiteljske prakse itd.

Kontekstualizacija sajberformansa u savremenom svetu umetnosti se može izvesti preko njegovih uzglobljenosti u nekoliko aktuelnih umetničkih paradigmi:

*Umetnost u doba kulture.* Sajberformans se uspostavlja kao jedna od praksi *umetnosti u doba kulture*. To pre svega znači da ga ne treba shvatati kao ekskluzivni i autonomni umetnički komad koji niotkuda stvara umetnički genije, već kao umetnički rad koji nastaje u gustoj mreži okružujućih tekstova društva i kulture, koji od te mreže nije izuzet već nastajući usred nje biva njom određen ali i za nju određujući. Koncepcija umetnosti u doba kulture je sistemski pokrenuta 1970ih i 80ih godina u okviru postmoderne kulture i umetnosti postmodernizma. Naročito je razvijana od 90ih godina zajedno sa ekspanzijom i omasovljenjem novih medija kao nova, globalno dominantna koncepcija umetnosti. Njen neposredni teorijski okvir su studije kulture, angažovane mikrointervencijama u masovnu i popularnu kulturu i svakodnevni život. Umetnost u doba kulture se, u osnovi, zasniva na destabilizaciji modernističkih granica visoke i popularne umetnosti, umetnosti i svakodnevnog života, kao i različitih umetničkih disciplina zasnovanih na esencijalnim ontološkim posebnostima. Tako koncipirana, ona umetničkom radu oduzima benjaminovsku *auru* jedinstvenog originala pretvarajući ga u artefakt kulture, a umetnosti modernističku društvenu autonomiju pretvarajući je u društvenokulturalnu praksu i formu života. Kao praksa umetnosti u doba kulture, sajberformans suočava svoj sociokulturni i umetnički kontekst sa nizom, često kritičkih, pitanja i problema. Jedan od najznačajnijih je promena vizure prema mehanizmima formiranja i (re)interpretiranja lokalnih i globalnih kulturnih tradicija, kojima se – otvaranjem nepregledne hipertekstualne arhive – ne ostavlja bezbednost i nevinost pozitivnog taloženja znanja, vrednosti i fenomena. Za instituciju umetnosti, sajberformans teatar postavlja pitanja odnosa tradicionalnih i savremenih umetničkih koncepcija koje preispituju jedne druge, pa se, recimo, u svetu izvođačkih umetnosti, nekad dominantna koncepcija doslovnog scenskog prisustva konfrontira sa medijskom slikom koja tu doslovnost uvek posreduje i odlaže. Ali, ekranska slika postaje i ono što raniju koncepciju gotovo osporava, ukazujući da među njima i nema prave konfrontacije, jer je i sama doslovna prisutnost reprezentacija koja cenzuriše svoju posredničku regulatorsku proceduru. Sem toga, sajberformans ispituje statuse visoke umetnosti u doba mas medija, ukazujući na procese demokratizacije umetnosti, nove kriterijume, statuse umetničkog dela i pozicije umetnika.

*Istraživačka umetnost.* Sajberformans se može pozicionirati prema onoj liniji umetnosti 20. veka koju je Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan) nazvao *istraživačka umetnost*.<sup>400</sup> Ako se umetničko istraživanje odnosi na »sposobnost koja se priznaje umjetnosti da postavlja i rješava izvesne probleme ili da se sama postavi pred umjetnika kao problem koji treba riješiti«,<sup>401</sup> znači da umetnost kao istraživanje

<sup>400</sup> Vid. Giulio Carlo Argan, »Umjetnost kao istraživanje«, u *Studije o modernoj umetnosti*, prir. Ješa Denegri, Nolit, Beograd, 1982, str. 153-161.

<sup>401</sup> Ibid, str. 153.



uključuje u umetničku praksu i elemente ili kompetencije drugostepenih diskursa umetnosti. U oblasti sajberformansa ta povezanost teorijskih problematizacija i umetničke prakse je konstitutivna za mnoge radove. U slučaju net teatra, ona se ostvaruje već i njegovom postteatarskom pozicioniranošću, jer on ne deluje u sistemu istorije, tradicije i aktuelnih koncepata teatra kao 'prirodnoj sredini' čije procedure koristi za produkciju dela, već su oni njegovi problemi. Tako jedna od vodećih sajberformans grupa, Avatar Body Collision, kao bazični poetički problem svog rada postavlja određenje pojma teatra u suočenju sa novim tehnologijama: Kako tehnologija menja naše definicije teatra?<sup>402</sup> U skladu s tim, sajberformans kao istraživačka umetnost ne polazi od ustaljenih paradigmi i procedura umetnosti, već pokušava da odredi umetničke paradigme i procedure ili sebe identifikuje kao određenu umetničku praksu, paradigmu ili proceduru. Na taj način, umetnost kao istraživanje na sebi izvodi ukrštanja, suočavanja i preiščitavanja različitih tekstova umetnosti (onda kada sebe postavlja kao problem) ili tekstova umetnosti i tekstova društva i kulture (onda kada se kao umetnost upušta u istraživanje nekih drugih problema: društvenih, političkih, kulturalnih itd). U tome se ona zasniva kao problemska umetnička praksa, nudeći problem umetnosti na mestu očekivanog umetničkog komada. U tom svetlu treba razmatrati taktiku *Ballettiske Internettikke*, II deo (2002) Igora Štromajera i Braneta Zormana, koja se ostvaruje kao 'baletska invazija' u prostor moskovskog Boljšoj teatra, 'svetog mesta' belog baleta.<sup>403</sup> Takođe, Avatar Body Collision projekt je pokrenut nakon sajberformansa *Water[war]s*, Helen Verlej Džejmison i Džil Grinhalš (Jill Greenhalgh) na Transit III festivalu u Odin teatretu (Holstebro, 2001). Performans je kombinovao živo i on-lajn izvođenje i izazvao negodovanje gledalaca nespremnih da takvu praksu prihvate za teatar, naročito s obzirom da su bili okupljeni oko Odin teatreta kojeg karakteriše suprotna paradigma: prisustvo, odnosno živi kontakt i razmena 'energije'.

*Post-, meta- i hibridna umetnost.* U odnosu na sistem teatra kao umetničke institucije modernog Zapadnog društva, internet teatar je varijanta *postteatra* odnosno *metateatra*. Reference tih atributa su teze Salazara, Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), Marka Hansena i Leva Manoviča. U odnosu na sistem teatra, internet teatar je varijanta *postteatra* jer nastaje kao teatar nakon 'smrti teatra', po logici Salazarove smrti opere.<sup>404</sup> To znači da ga treba shvatiti kao teatarsku praksu koja – umesto da teatarski: mimetički predstavlja, izražava, reprezentuje, performativno izvodi ili simulira na sceni vanteatarski svet – počinje da koristi istoriju, dela, znanja i koncepte samog teatra kao primarni materijal svog rada. Tom očevidnom upotrebom, ulaganjem teatarskih praksi kao teatarskih praksi kao svog umetničkog materijala, net teatar kao postteatar pokazuje ono što normalni teatar konstitutivno skriva neočevidnom upotrebom i reprodukcijom tih praksi za prenošenje i izražavanje drugih sadržaja – a to je ideološka pozicija teatra u sistemu društvenih proizvodnih odnosa. Takođe, on se može odrediti kao post-teatar prema pojmovima 'post-mediji' i 'post-medijsko stanje' Krausove.<sup>405</sup> Benjaminova teza je da su mehanički reproduktivni mediji fotografije i filma uneli

<sup>402</sup> »How is technology changing our definitions of theatre?«, [www.avatarbodycollision.org](http://www.avatarbodycollision.org) (18. 11. 2003)

<sup>403</sup> [www.intima.org](http://www.intima.org)

<sup>404</sup> Vid. Filip-Žozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.

<sup>405</sup> Pojam *postmedija* izvodi iz teze o *mehaničkom reprodukcijskom mediju* (Valter Benjamin, »Istorijsko-filozofske teze«, u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974); Rosalind Krauss, »Reinventing the Medium«, *Critical Inquiry* 25-2, Chicago, 1999; i »*A Voyage on the North Sea*« – *Art in the Age of the Post-medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999.



pretnju 'umetnosti sa aurom', ali time obećali i snažan politički uticaj umetnosti koji ide sa omasovljenjem. Rozalind Kraus tu tezu prati i razvija do postmedija 1970ih, koji su konstitutivni aspekt čitavog korpusa 'hibridnih' umetničkih formi koje odbijaju da se identifikuju specifičnim medijem i time postaju osnov razaranja aure kroz sve umetničke discipline. Mark Hansen ove teze uvodi u problematiku aktuelnih digitalnih medija, koji nude mogućnost neograničene međukonverzije podataka i omogućavaju tehničko ujednačavanje medijskih materijalnosti, čime obeležavaju nastupanje doslovnog postmedijskog stanja.<sup>406</sup> Digitalni mediji – kao aktuelni hibridni medijski sistem – anticipiraju čist protok podataka, neopterećen potrebom diferenciranja u posebne medije. Zbog ovakvih umetničko-medijskih procedura, internet teatar određujem i kao metateatar, koristeći karakterizaciju novih medija Leva Manoviča.<sup>407</sup> Metamediji su, po Manoviču, 'mediji nad medijima', odnosno drugostepeni u odnosu na primarne tradicionalne medije, ali i opšta medijska platforma iz koje se izvodi mnoštvo pojedinačnih medija. Primeri radova koji su za to karakteristični su brojni. Jedan od tipičnih je net balet *Ballettika Internettikka*, I deo (2001), Igora Štromajera i Braneta Zormana. Tu autori rade sa označiteljskom glatkoćom sublimnog baletskog tela (kontinualne glatke figure) i dekonstruiše je na diskontinualne materijalne parčiće, internet *streamingom* svog živog izvođenja koje uvodi naprsline te glatkoće u kratkim intervalima među ekranskim slikama, koji doslovno nisu dostupni oku. Dramski sajberformansi (grupa Hamnet Players, Desktop Theater i Plaintext Performers,<sup>408</sup> kao i *Psihoza i smrt autora...*) često koriste klasične-dramske-tekstove iz zapadne istorije teatra (Beketove, Šekspirove, Sare Kejn (Sarah Kane) i dr). Međutim, oni se ne koriste kao jednom-za-svagda date opšteljudske riznice značenja, znanja i vrednosti čije fabule treba ponovo ispričati modernom čoveku ili sižee oteloviti u novom mediju. Ti tekstovi se izvode kao sadašnji živi ekranski hipertekstovi koji preiščitavaju klasičnu-dramsku-arhivu kao relativno otvorenu kombinaciju označitelja koji se mogu stalno pokretati, rekombinovati i premeštati iz konteksta u kontekst. To pokazuju izvođenje *Water[war]s* i Štromajerovi i Zormanovi ilegalni baleti u Boljsoj teatru, milanskoj Skali i Narodnom pozorištu.

## VI Sajberformans i/kao borba za vlast nad sredstvima za proizvodnju

Sve ove procedure nisu važne zbog toga što je danas jaka tendencija supstancijalizacije umetničkih disciplina, već zato što su pitanja umetnosti – pitanja regulacija i deregulacija odnosa društvenokulturalnih centara i margina znanja-i-moći. Na taj način, sajberformans deluje kao simptom borbe za diskurs na polju umetnosti koja neprekidno traje. I to je ona bazična tačka razmatranja sajberformansa između kapitala i umetnosti. Jer, čim ulazimo u svet sajberformansa, ulazimo u svet očigledne i neizbežne blizine globalnog liberalnog kapitala u samom tkivu institucije umetnosti.<sup>409</sup> To svakako važi i za teatar, ali u okviru teatra to nije sasvim eksplicitno. I baš zato, pitanje koje net-teatar postavlja za teatar glasi: Kad je kapital već neizbežno tu, kako sa njim raditi, /i/ u čijim je on rukama?

<sup>406</sup> Vid. Mark B. N. Hansen, »Introduction«, u *New Philosophy for New Media*, op. cit., str. 1-17.

<sup>407</sup> Vid. Lev Manovič, *Metamediji*, op. cit., str. 74.

<sup>408</sup> [www.yin.arts.uci.edu/%7Eplayers](http://www.yin.arts.uci.edu/%7Eplayers)

<sup>409</sup> Vid. o monopolu Bila Gejtsa (Bill Gates) i politizaciji liberalne ekonomije Klintonove (Clinton) administracije u Slavoj Žižek, »Bauk još uvijek kruži!«, u Karl Marx i Friedrich Engels, *Komunistički manifest*, Arkzin, Zagreb, 1998

Na kraju, želim eksplicitno da kažem da razrade koje sam izvela imaju za cilj da istaknu da sajberformans ima istorijsku šansu da na sebi pokaže da je jedina zaista problematična umetnička praksa ona koja nije usmerena na proizvode i snabdevanje aparata za umetničku proizvodnju, već na njegovo 'oprezno posmatranje' u Benjaminovom smislu. Ne tvrdim da to važi za sva dela nastala u ovoj oblasti, već da sajberformans ima upisanu tu mogućnost u sebi i svojoj tehnici. Razlika je u tome da li se ona stavlja u nehotičnu ili hotimičnu službu liberalnog kapitala ili – postaje oružje otpora njemu.

Teatar je i bio i jeste u sistemu društvenih proizvodnih odnosa. I postdramski teatar, svojim transnacionalnim mrežama (fondacija, projekata, programatora, regionalnih i NVO kulturnih centara, radionica i fleksibilnih *free lancera*) ide na ruku mreži liberalnog transnacionalnog kapitala, ne zauzimajući diskontinualno mesto u njoj. On se mreže društvenih odnosa i ne može osloboditi, jer ga ona konstituše – ali može uzimati različite pozicije. A konformizam jeste kunovsko 'normalno stanje' (i savremenog) teatra.

Simptomatsko mesto sajberformansa u tom smislu je u eksplicitnoj vidljivosti tih umreženosti umetnosti. Jer, sajberformans otvoreno pokazuje i/da koristi oruđa konfliktnog-globalizma-i-kapitala: digitalne medije i IT:<sup>410</sup> od dominacije Microsofta, (ne)komercijalnih softvera, standardnih interfejsa, zakonâ o cenzuri, autorskih prava/piraterije, preko induskih programera, nejednakog pristupa mreži (kulturalna, politička, tehnička, ekonomska organičenja), browserskih usmeravanja, do identitetske mimikrije i njene političke dimenzije, simulacija Fukoovih 'tehnikâ sopstva', stvaranja novih tehno-elita i neprikosnovene vladavine engleskog jezika itd. I sama iluzija o nomadskim net-teatar grupama koje proleterski egzistiraju u besplatnim prostorima VRa, a rasute su širom zemaljske kugle 'bez obzira na...' je veoma krhka. Već na vrhu ili dnu naslovne stranice njihovih web sajtova budu oči moćne ne VR već Društveno-Realne baze: transnacionalne fondacije i korporacije, univerzitetski sistemi, subvencionisani kulturni centri.

---

<sup>410</sup> Vid. šire Lev Manovich, »Digital Constructivism: What is European Software?«, u *Uncanny Networks*

### I Opertavanje jednog mogućeg opsega studija performansa

Tekstovi koje nudimo u knjizi *Bi/kolateralni uvod u studije performansa* opertavaju bazični opseg studija performansa u poslednjih nekoliko decenija. Taj opseg se odnosi kako na epistemološku razinu – koja obuhvata osnovne pojmove, koncepte i njihove primene –, tako i na razinu umetničkih i kulturalnih praksi koje zaokupljaju oblast studija performansa kroz istoriju i u aktuelnosti.

Svesne smo da je taj opseg višestruko ograničen. S jedne strane, ograničava ga prvenstvena namena knjige. Knjiga je nastala kao polazni materijal za posle diplomski kurs Uvod u studije izvođenja na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, i usmerena je pre svega na one koji započinju proučavanja u ovoj oblasti, sa prethodnim osnovnim znanjima iz savremenih teorija, umetnosti i kulture. Osim toga, opseg koji knjiga nudi ima i jedno programsko ograničenje. Naime, namera autorki nije da knjiga izvede sintezu mnoštva koncepata i praksi koji deluju u ovoj oblasti, niti da postigne širinu sveobuhvatnog pregleda. Nalazimo se na nekom trećem putu, na liniji koja polazi od utemeljenja osnovnih pojmova i završava se na intenciji apstrahovanja jednog od modela. Zaustavljajući se na intenciji ka modelu, a ne na modelu samom, kraj knjige ostaje otvoren za dalje kretanje u (najmanje) dva pravca. Jedan ide ka artikulaciji teorijskih gledišta studija performansa koja ovde nisu zastupljena ili su samo uzgred pomenuta, a drugi pravac ide ka proširivanju polja izvođenja i performansa na druge i nove prakse i njihove specifične problematike, koje su u knjizi ispuštene, u potpunosti ili delimično.

Teorijski okvir koji nudimo za studije performansa knjigom *Bi/kolateralni uvod u studije performansa* određen je dvema velikim teorijskim platformama. Jedna je teorija performativa, koja je osnovna i polazna »tehnička teorija« razmatranja praksi performansa, zastupljena u ovoj oblasti još od Šeknerovih spisa s početka 1970ih godina, pa do danas. Druga teorijska platforma kojom opertavamo studije performansa su studije kulture, koje se od 1980ih i 1990ih godina uspostavljaju kao dominantni i teorijsko-politički i poetički okvir performansa i studija performansa. Osim isticanja ove dve teorije, bilo nam je značajno da ukažemo i na različite vrste teorijskih praksi koje deluju u ovoj oblasti. One idu od akademske humanistike, odnosno nauka i teorija umetnosti i kulture, preko teoretizacija koje emergiraju iz samog sveta performansa a iznose ih njegovi akteri direktno uključeni u produkciju, pa do onih važnih hrapavih mesta preplitanja teorijskog i prvostepenih diskursa performansa na mestu umetničkog dela i/ili rada. Što se tiče pojedinačnih performans praksi i njihovih specifičnih problematika, u ovoj knjizi su fokusirani problemi kulturnih identiteta, odnosi umetnosti i kulture, različita shvatanja izvođenja i izvedbe, zastupanja i korišćenja tela u performansu, procesi multi- i interkulturalizma, odnosi performansa i masmedija,

političnost i društvena interventnost performansa, kao i upotreba digitalnih tehnologija u oblasti performansa.

I teorijskih okvira i specifičnih umetničkih i kulturnih praksi, jasno je, ima daleko više nego što je stalo u ovaj okvir. Ali to treba shvatiti samo kao poziv da se taj okvir shvati kao otvoren, privremen, i da se odmah počne sa njegovom transformacijom. Takva recepcija knjige kao otvorenog polaznog okvira, a ne kanona za studije performansa – iz i u lokalnom kontekstu – je ono čemu se i nadamo.

## II Kritika i pokušaj odbrane političnosti performansa

Jedno od osnovnih kritičkih pitanja studija performansa i o studijama performansa – koje se, dakle, tiče (i) autorske samorefleksije – ostavile smo za kraj. To je pitanje političkog kapaciteta samog izvođenja, odnosno izvedbe. Pitanje glasi: Koja se to vrsta čovekove delatnosti postavlja u prvi plan onda kada se izvođenje izdvaja od ostalih umetničkih i kulturalnih aktivnosti? Kakva je konsekvencija odabira između izvođenja i mimezisa, ekspresije, interpetacije, reprezentovanja, proizvođenja ili stvaranja *ex nihilo*, odabira da se fokusira jedno a ne drugo, treće ili četvrto?

To pitanje je na neki način već uvedeno u oblast studija performansa. Džon Mekenzi upravo na pitanju političkog i društvenog kapaciteta performansa bazira celu knjigu *Izvedi ili inače*, te se ona može smatrati prvim velikim pokušajem imanentne kritike studija performansa. Ipak, moj stav je da to uvođenje nije sasvim adekvatno, upravo jer se knjiga ne bavi pitanjem od kojeg polazi. Umesto da razmatra socijalni i politički »kapital« izvođenja, autor se opredeljuje za stalnu latentnu kritičnost prema izvođenju i izvedbi, što znači da je odgovor na pitanje unapred, pre bilo kakve analize, dat kao negativan. Takav pristup u knjizi, s jedne strane održava tenziju konstantnog opreza prema performansu, a sa druge strane ne razmatra jedno od njegovih osnovnih kritičkih pitanja danas. Iz tih razloga, pitanje od kojeg je Mekenzi krenuo ostalo je nerazvijeno i moramo mu se nadalje još mnogo puta vraćati. *Inače*, ostavljamo *statemente* na mestu razložnih analiza, i time propuštamo priliku da jednu od potencijalno najpolitičnijih kulturno-umetničkih delatnosti izvučemo iz aure lebdećeg opreza prema društvenoj normativnosti koja joj se pripisuje »po defaultu«, a ne kao rezultat konkretnih društvenih prilika – koje se mogu menjati, i koje i performans sam može menjati.

Kao alternativu Mekenzijevom postupku, ponudila bih duži, zaobilazni put – ne iz studija performansa, pa ni uopšte umetnosti i kulture, već iz teorije društva, filozofije i naročito političke teorije. Smatram da knjige kao što su *Vita activa* Hane Arent<sup>411</sup> i Virnoova *Gramatika mnoštva*<sup>412</sup> pogađaju upravo u to centralno kritičko pitanje performansa i studija performansa danas. Tu pre svega mislim na razrade pojmova rada, proizvođenja i delovanja, koje iz aristotelovske tradicije izvodi Arent; odnosno rada, delovanja i intelekta kod Virnoa, kao i na diferencijacije tih delatnosti u pogledu njihovog društvenog statusa i političke funkcije. Onaj krizni zaključak koji iz njih možemo izvući jeste da performans nužno pripada domenu delovanja u javnoj sferi, koje znači političku aktivnost, a time intervenciju u društvene odnose. Arent nas sama navodi da mislimo u tom pravcu kad ističe izrazit afinitet i bliskost izvođačkih umetnosti – koje, da bi se uopšte realizovale, zahtevaju organizaciju javnog prostora –

<sup>411</sup> Hannah Arendt, *Vita activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991.

<sup>412</sup> Paolo Virno, *Gramatika mnoštva*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.

sa političkim delovanjem. S tim u vezi, oprez Mekenzijevog tipa prema izvedbenosti nema smisla, ako se uzima kao apriorno načelo razumevanja performansa danas, a govoriti o performansu kao opštem društvenom imperativu ne znači da on ne može svoju političnost iskoristiti i na drugi način, osim za društvenu normativizaciju. Čak obrnuto, ako ostajemo na opštem planu, to što performans znači političnost – konstitutivniju nego u drugim umetničkim i kulturnim delatnostima – znači da su studije performansa naučno-teorijska oblast uložena u ohrabrivanje procesa repolitizacije podruštvljenog javnog prostora današnjeg sveta. Pored toga, takva konstitucija performansa znači i da studije performansa imaju prioritetsnu obavezu stalnih partikularnih razlikovanja servilne od transformativne izvođačke aktivnosti u javnoj sferi.

S tim u vezi, vratiću se nakratko korak unazad. Konceptualni umetnici sa prostora bivše SFRJ (Stilinović, Trbuljak, Todosijević, Gotovac...) su 1970ih godina razvili i ponudili javnosti taktiku »ne-rada«, koja je za tadašnji društveni kontekst »sveopšteg slavljenja rada« - karakterističnog naročito za socijalizam – bila veoma kritička javna pozicija. Na nedavno održanom dramaturško-umetničkom skupu u galeriji Lazaretti u Dubrovniku<sup>413</sup>, gde je postavljen treći deo izložbe *Skriveni radovi*, Goran Sergej Pristaš je pokrenuo pitanje – šta bi danas bilo analogno toj kritičkoj taktici? Činjenica zbog koje taktika ne-rada danas ne može biti kritična kako je bila u 1970im godinama jeste ekspanzija neo-liberalnog kapitalizma (i) u svet umetnosti, koji je brojne ranije prakse »nematerijalne umetnosti« i umetničkog »ne-rada« već asimilovao kao robu na slobodnom tržištu.

Ako izvođenje i danas ostaje mogući izbor, na tom mestu se pojavljuje potreba za artikulacijom performansa kao političke kulturne i umetničke prakse koja stalno i stalno mora iz sebe isključivati one elemente koji su u međuvremenu postali servilni, i tragati za onima koji još imaju transformativni potencijal. Tu, za ovaj tekst, ostavljam prostor za oba kritička stava, i onaj koji je ponudila Arent i onaj koji nudi Virno. Prema Arent, politika je u 20. veku poprimila karakteristike rada i proizvodnje i počela proizvoditi objekte. Po Virnou, međutim, »postfordistički rad« je asimilovao elemente politike: »*Poiesis* je u sebe uključio mnoge aspekte *praxisa*«. <sup>414</sup> U svakom slučaju, ovaj kritički pogled na premeštanje i reproprijaciju aspekata politike i proizvodnja upućuje da bismo se morali odreći romantizirajuće težnje da performans u celosti bude kritička i transformativna umetnost odnosno kultura, i umesto toga odlučiti na neprekidno ispitivanje, prevazilaženje, odbacivanje, razvijanje i zamenjivanje njegovih protokola i procedura u odnosu na u tom trenutku aktuelne društvene agende.

Performans, kao delatnost koja postoji samo dok se izvodi i u tome se iscrpljuje, nužno zahteva prisustvo drugih, međuljudski odnos, kontingenciju socijalne situacije, »izlaganje pogledu drugih« (Arent), koji će u nedostatku materijalnih predmeta koji ostaju za performansom, svedočiti o njemu. A ti drugi su »mnogi«, ma kroz koja ih ideološka sočiva posmatrali, i zato su neizbežno konkretni, nepredvidljivi i različiti, ali im je polazište zajedničko – oni dolaze iz iste aktuelnosti u kojoj se i sam performans izvodi. Stoga bi ta, repolitizirajuća izvedbenost (»virtuoznost«, u Virnoovom smislu) u podruštvljenom javnom prostoru danas bila adekvatna zamena »ne-radu«, jer je neostvariva drugačije nego kao »politička stvar«. Ne »ne-rad«, a naročito ne »ne-

<sup>413</sup> Radi se o završnom skupu u seriji Treninga praktične dramaturgije, regionalne inicijative za izvođačke umetnosti THE FaMa; Dubrovnik, galerija Lazaretti, 24-28. maj 2006.

<sup>414</sup> Virno, *Gramatika mnoštva*, op. cit., str. 43

delovanje«, već »delatnost bez dela«, to bi ukratko bila ona aktivnost koju studije performansa ističu, znajući ili ne znajući za njen politički potencijal danas.<sup>415</sup> Jer šta zapravo znači »podruštvljenje«? Ono znači totalnu depolitizaciju svih čovekovih delatnosti u globalizujućem neo-liberalno kapitalističkom sistemu, za koji je svaka politika isključena iz »čiste-i-prazne« ekonomske logike slobodnog tržišta, koja treba da dominira tako zamišljenim svetom. Virno je upozorio da takva depolitizacija zapravo znači da je politika već sveprisutna (dakle, i u samom radu), te da nema više autonomnost specifične delatnosti. A ja bih ukazala na jedan drugi aspekt. Vraćanje političke delatnosti na različitim razinama u tako konstituisan svet ukazuje na jednu važnu činjenicu – a to je da i tom evakuacijom politike opet upravlja jedna (meta-)politika, ako se ona ransijerovski shvati kao modeliranje prostora javnog, njegovog ispražnjenja i ispunjavanja onim praksama koje imaju ili nemaju vidljivost i čujnost<sup>416</sup>. Svakako, kao što sam već pomenula, sledeći korak u takvom kritičkom razmatranju performansa jeste diferencijacija servilnosti i transformativnosti, koja bi performans gurala ka tome da uvek bude korak ispred tržišne asimilacije i opšte prihvatljivosti. To što se u tome ne može računati na stalnost a mora se računati na kontingentnost, i što neke prakse koje su zadobile »poverenje«, u sledećem trenutku moraju biti odbačene kao već »po-robljene« ne sme biti naročito obeshrabrujuće. Na tu nestalnost i kontingenciju uostalom mora računati svako ko se uključuje u oblast performansa, i time se, zarad intervencije u aktuelne društvene odnose, odriče proizvodnje predmeta koji će u dugoj perspektivi biti ugrađeni u svet koji stvara čovek.

---

<sup>415</sup> Jasno je da i ova umetnička taktika uvek nešto proizvodi, kao i da će to što proizvodi takođe biti brzo asimilovano – kao što nematerijalna umetnost, koncepti, autorska imena, takođe, čak začuđujuće lako, ulaze u sistem umetnosti. Poenta je samo insistirati na delatnosti u onom trenutku u kojem još ne proizvodi delo nego se iscrpljuje kao intervencija u javnu sferu, jer u tom trenutku ona i ostvaruje svoju političnost, a zatim postaje pozitivna istorijska vrednost "čovečanstva".

<sup>416</sup> Referiram na Ransijeove teze o politici razvijene u *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (2000); vid. Rancière, Jacques, »Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement« (interviewed by Solange Guénoun and James H. Kavanagh), *SubStance*, br. 92, 2000.



## LITERATURA

- Argan, Giulio Carlo, »Umjetnost kao istraživanje«, u *Studije o modernoj umetnosti*, Ješa Denegri prir., Nolit, Beograd, 1982, str. 153-161.
- Art Into Theatre; Performance Interviews and Documents*, Kaye, Nick ed., Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.
- The Art of Performance: A Critical Anthology*, priredili Gregory Battcock i Robert Nickas, New York: Dutton, 1984.
- Arto, Anttonen. *Pozorište i njegov dvojniki*, prevela Mirjana Miočinović, Beograd: Prosveta, 1971.
- Auslander, Philip, *From Acting to Performance; Essays in Modernism and Post-modernism*, Routledge, London-New York, 1997.
- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, 2002.
- Banes, Sally, *Dancing Women – Female Bodies on Stage*, Routledge, London-New York, 1998.
- Barba, Eugenio, »About the Visible and the Invisible in the Theatre and About ISTA in Particular«, *TDR*, vol. 32, no. 3.
- , »Paradoksalni prostor teatra u multikulturalnim društvima«, *Frakcija*, br. 17-18, Zagreb, 2000, str. 84-86.
- , *The Paper Canoe; A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, London, 1995.
- \_\_\_, »Theatre Laboratory 13 Ryedow«, *TDR*, 9, 3, Spring 1965, str. 154.
- Bart, Rolan, »Nulti stepen pisma«, u *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 5-55.
- Barthes, Roland, »Smrt autora«, u *Suvremene književne teorije*, Beker, Miroslav prir., Liber, Zagreb, 1986, str. 176-181.
- Barucha, Rustom i Gautam Dasgupta, »The Mahabharata: Peter Brook's 'Orientalism'« u *Performing Arts Journal*, br. 30, vol. X, 1987, str. 233-243.
- Batler, Džudit, *Tela koja nešto znače; O diskurzivnim granicama »pola«*, Samizdat B92, Beograd, 2001.
- Bear, A. i M. Karasu, *Dada, istorija jedne subverzije*, Novi Sad: Knjižarska radionica Zorana Stojanovića, 1996.
- Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975.
- Benjamin, Valter, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Bhabha, Homi. K., »The Postcolonial Critic«, *Arena* 96, 1991, str. 61-63.

\_\_\_, «Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation», u *Nation and Narration*, priredio Homi K. Bhabha, London and New York: Routledge, 1990, str. 291-322.

Blau, Herbert, *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater, 1976-2000*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2002.

Blissett, Luther, »The XYZ of Net Activism«, [www.lutherblissett.net/archive/430\\_en.html](http://www.lutherblissett.net/archive/430_en.html), 10. 05. 2004.

Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

Bojm, Svetlana. *Budućnost nostalgije*, prevod s engleskog Zia Gluhbegović i Srđan Simonović, Beograd: Geopoetika, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Les sens pratique*, Paris: Minuit, 1980.

\_\_\_, *Les regles de l'art*, Paris: Seuil, 1974.

Brecht, Bertold. »Kratok opis nove tehnike glumačke umjetnosti koja proizvodi efekat začudnosti«, u *Dijalektika u teatru*, izbor i prevod Darko Suvin, Beograd: Nolit, 1966.

Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*, New York: Harper and Row Publishers, 1987.

Bruk, Piter, *Niti vremena*, prevod Maristela Veličković, Beograd: Zepter Book, 2005.

\_\_\_, *Prazan prostor*, Beograd: Lapis, 1994.

Burt, Ramsay, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, London-New York, 1995.

Carlson, Marvin. *Performance; A Critical Introduction*, Routledge, London-New York, 1999.

\_\_\_, *Kazališne teorije*, 3. tom, prev. Ivana i Boris Senker, Hrvatski centar ITI: Zagreb, 1997.

--, »The Resistance to Theatricality«, *SubStance*, nos. 98/99, vol. 31, nos. 1/2, 2002

\_\_\_, Carlson, Marvin, »Otpor prema teatralnosti«, *TkH*, br. 5, Beograd, 2003.

Cixous, Hélène, »Hors Cadre Interview«, u *Mimesis, Masochism, & Mime*, str. 29-39.

Cixous, Hélène, *The Hélène Cixous Reader*, Sellers, Susan (ed), Routledge, London-New York, 2000.

*Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, Judith Butler, Ernest Laclau & Slavoj Žižek (eds), Verso, London, 2000.

Craig, Edward Gordon *O umjetnosti kazališta*, preveo Nikola Đuretić, Zagreb: Prolog, 1980.

*Critical Theory and Performance*, Reinelt, Janelle G. & Roach, Joseph R. (eds.), University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999.

*Cultural Studies*, Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary & Treichler, Paula A. (eds), Routledge, New York-London, 1992.

Cvejić, Bojana, »Arhivi savremenog plesa«, »Novi ples – nove teorije« (temat), *TkH*, br. 4, Beograd, 2002.

Cvejić, Bojana, *Otvoreno delo u muzici; Boulez, Stockhausen, Cage*, SKC, Beograd, 2004.

- Danto, Arthur, »Artworld«, u *Philosophy Looks At the Arts; Contemporary Readings In Aesthetics*, Margolis, Joseph (ed), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 155-167.
- Danto, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Davies, Ioan, *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire*, Routledge, London, 1995.
- Debord, Guy, *Društvo spektakla i Komentari Društva spektakla*, Bastrad Books : Arkzin, Zagreb, 1999. (Debor, *Društvo spektakla*, elektronsko izdanje, Beograd: Porodična biblioteka 4, anarhija/blok 45, drugo izdanje 2005.)
- Deleuze, Gilles. »Postscript on Control Societies,« *Negotiations. 1972-1990*, prevod na engleski Martin Joughin, New York: Columbia University Press, 1995, str. 177-183.
- Derrida, Jacques, *Spectres of Marx*, Routledge, New York-London, 1994.
- \_\_\_, »Mochlos: or, The Conflict of the Faculties,« u *Logomachia: The Conflict of the Faculties*, priredio Richard Rand, Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.
- »Digitalni performans – teorijska umrežavanja« temat, *TkH*, br. 7, Beograd, 2004.
- Dobson, Julia, *Helene Cixous and the Theatre – The Scene of Writing*, Peter Lang, Oxford, 2002.
- Dokumenti za razumevanje ruske avagarde: antologija tekstova umetnika*, priredio Slobodan Mijušković, prevod s ruskog Slobodan Ćurić, Geopoetika: Beograd, 2003.
- Dragičević-Šešić, Milena, »Nevidljivo pozorište na ulicama Beograda«, *Urbani spektakl*, Dragičević-Šešić, Milena i Šentevska, Irena priredio, CLIO, Beograd, 2000, str. 161-180.
- \_\_\_, *Umetnost i alternativa*, Beograd: Institut FDU, 1992.
- Elijas, Norbert. *Proces civilizacije*, prevod s nemačkog Dušan Janjić, Novi Sad i Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarska radionica Zorana Stojanovića, 2001.
- Eš, Timoti Garton. *Slobodan svet*, prevela Aleksandra Jovičević, Beograd: Samizdat B92, 2006.
- Felman, Shoshana, *Skandal tijela u govoru; Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1984.
- Féral, Josette, »Towards a Theory of Fluid Groupings«, *Theaterschrift*, br. 5-6, Januar 1994, str. 58-80.
- , »Performance and Theatricality: The Subject Demystified«, *Modern Drama*, vol. 25, no. 1, 1982, str. 170-181.
- Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, priredio Luciano de Maria, Mondadori: Milano, 1973.
- Fortier, Mark, *Theory/Theatre; An Introduction*, Routledge, London-New York, 2001.
- Fusco, Coco, »On-Line Simulations/ Real-Life Politics« – A Discussion with Ricardo Dominguez on Staging Virtual Theatre, *TDR*, vol. 47, no. 2, New York, 2003.
- Fuchs, Elinor, *The Death of Character*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1996.
- Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Routledge, New York, 1996.

*Futurismo e futurismi*, katalog izložbe, Palazzo Grassi: Venezia, 1986.

Gerc, Kliford. *Tumačenje kultura I, II* prevod Slobodanka Glišić, Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.

Genovese, Giovanna »Imagining the Brain Closer Than the Eyes,« interview with Gary Hill u *Zero Visibility: Of the Reverse Order*, priredila Valentina Valentini, Ljubljana: Maska, 2003. str. 105-118.

Goldberg, RoseLee. *Performans od futurizma do danas*, prevod na hrvatski Višnja Rogošić, Mario Kovač, Lana Filipin, Test! i URK: Zagreb, 2003.

Gose, Marsel. *Demokratija protiv same sebe*, prevod Radoman Kordić, Filip Višnjić: Beograd, 2004.

Grej, Kamila. *Ruski umetnički eksperiment, 1863-1922*, prev. Branko Vučićević, Beograd: Jugoslavija, 1978.

Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, prevod s engleskog Nazifa Savčić, Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.

Gržinić, Marina, »Borderline Symptoms – Don't Ask What Europe Can Do For You; Ask What You Can Do for Europe«, *Manifesta 3 – Newsletter 1*, Ljubljana, 2000.

--, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2005.

Gurvitch, Georges. »Sociologie du theatre,« *Les lettres nouvelles*, 34-36 (januar-maj), 1956, str. 197-209.

Hamacher, Werner, »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, u *Entferntes Verstehen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1998.

--, »Affirmativ, Streik«, u *Was heisst »Darstellen«?*, Christian Hart Nibbrig ur., Suhrkamp, Frankfurt, 1994.

Hansen, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003.

Hardt, Michael & Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2000 (Imperij, Arkzin-Multimedijalni centar, Zagreb, 2003).

Hill, Garry. »La natura frattale del video,« *Dal Vivo*, priredila Valentina Valentini, Roma: Grafitti, (Taormina Video Arte) 1996.

Hobsbaum, Erik. *Doba ekstrema: Istorija kratkog dvadesetog veka, 1914-1991*, Beograd: Dereta, 2002.

Holmes, Brian, *Hijeroglifi budućnosti*, WHW-Arkzin, Zagreb, 2003.

Hrvatini, Emil. *Jan Fabre: La discipline du chaos, Le chaos du discipline*, Seine: Saint-Denis, 1994.

Ince, Kate, Orlan – *Millennial Female*, Berg, Oxford, 2000.

»Interkulturalnost na primjeru kazališta«, temat (prevod temata objavljenog u PAJ, no. 33-34, New York, 1989), *Treći program hrvatskog radija*, br. 32, Zagreb, 1991.

Jameson, Frederic. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

Jamieson, Helen Varley, »From paper and ink to pixels and links«, [www.creative-catalyst.com/articles](http://www.creative-catalyst.com/articles).

Jay, Martin, »The Academic Woman as Performance Artist«, u *Cultural Semantics, Cultural Semantics; Keywords of Our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998, str. 138-144.

Jovičević, Aleksandra, »Od nadmarionete do neuromansera: upotreba i razvoj tehnologije u teatru u prvoj polovini 20. veka«, *TkH*, br. 7, Beograd, 2004, str. 14-25.

--, »Reč-dve o jednoj novoj disciplini: geneza izvođačkih nauka«, *Scena*, br. 5-6, 1994, str. 76-80.

--, »Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protest u Srbiji 1996-1997.«, u *Urbani spektakl*, Dragičević-Šešić, Milena i Šentevska, Irena priredile, CLIO, Beograd, 2000, str. 147-160.

\_\_\_, »Futurističko pozorište iznenađenja«, časopis *Scena*, br. 1-2, Novi Sad: januar-april 1997, str. 50-60.

Kabakov, Ilja. *On the »Total Installation«* Cantz, 1992, str. 168.

Kaprow Allan i Jeff Kelley, *Essays on Blurring Art and Life*, University of California Press, 1993.

Kaprow, Allan. *Assemblages, Environments and Happenings*, New York: H.N. Abrams, 1966.

Kelner, Douglas. *Medijska kultura, Studije kulture, identitet, i politika između modernizma i postmodernizma*, prevod s engleskog Aleksandra Čabraja, Beograd: Clio, 2004.

Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, 1987.

Kirby, Michael i Victoria Nes, *Futurist Performance*, PAJ Publications: New York, 1986.

\_\_\_, *Happenings*, New York: Dutton, 1965.

Kloc, Hajnrih *Umetnost u 20. veku: Moderna-postmoderna-druga moderna*, prev. Zlatko Krasni, Novi Sad: Svetovi, 1995.

Krauss, Rosalind. »Reinventing the Medium«, *Critical Inquiry* 25-2, Chicago, 1999.

--, »A Voyage on the North Sea« – Art in the Age of the Post-medium Condition, Thames and Hudson, London, 1999.

Kruschkova, Krassimira, »Aktor kao/i autor kao 'aformer' (kao Jérôme Bel kao Xavier Le Roy)«, *Fracija*, br. 20/21, Zagreb, 2001, str. 53-60.

Kuhn, Thomas Samuel. *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962.

Kulenović, Tvrtko "Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta" u *Pozorište Azije*, Zagreb: Prolog, 1983, str. 201-237.

Kunst, Bojana. »Strategije samo-izvođenja: o sopstvu u savremenom performansu,« (s engleskog prevela Ana Vujanović), *TkH*, br 7, jul 2004, str. 150-158.

\_\_\_, »Simptomi tehno tela«, *TkH*, br. 3, Beograd, 2002, str. 52-60.

\_\_\_, »Poslednji teritorij,« *Fracija*, br. 4, Zagreb: 1997, str. 40-43.

- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren; Frankfurt a/M, 1999 (Postdramsko kazalište, CDU, Zagreb: Tkh-centar, Beograd, 2004).
- Lyotard, Jean-Francoise. "Les Immatériaux" u *Thinking about Exhibitions*, priredio R. Greenberg, New York: Ferguson & S. Nairne, 1996, str. 159-175.
- Manović, Lev, *Metamediji*; izbor tekstova, CSU, Beograd, 2001.
- Marranca, Bonnie. »La performance, una storia personale,« u *American Performance, 1975-2005*, priredila Valentina Valentini, Roma: Bulzoni Editore, 2006, str. 121-141.
- Mason, Bim, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Routledge, 1992.
- Maus, Marsel. "Telesne tehnike" u *Sociologija I, Antropologija I, II*, Beograd: Biblioteka 20. vek, 1998, str. 361-391.
- Medak, Tomislav, »Matrica performansa« – razgovor s Jonom McKenziejem, *Fracija*, br. 26-27, Zagreb, 2002/2003, str. 004-014.
- Mejerholjd, V:E: »Glumac budućnosti i biomehanika,« u *O pozorištu*, priredila i prevela Ognjenka Milićević, Nolit: Beograd, 1976, str. 167-169.
- McKenzie, Jon, *Perform Or Else: From Discipline To Performance*, Routledge, London-New York, 2001.
- Mijušković, Slobodan. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Beograd: Geopoetika, 1998.
- Milohnić, Aldo, »Performativno kazalište«, *Fracija*, br. 5, Zagreb, 1997.
- , »The Body, Theory and Ideology: Discourse of Theatre Anthropology«, *FAMA*, br. 1, Ljubljana-Zagreb-München, 2001.
- Milutinović Bojanić, Sanja i Cixous, Hélène, »Dora je među nama...« (razgovor), *TkH*, br. 5, Beograd, 2003.
- Mimesis, Masochism, & Mime; The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Murray, Timothy (ed), The University of Michigan Press, Michigan, 2000.
- Morse, Margaret, *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture*, Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- Mulder, Arjen. »Trancemedia: from Simulation to Emulation,« *Mediamatic.net*, 1999.
- Novak, Jelena, *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.
- October – The Second Decade, 1986-1996*, Krauss, Rosalind; Michelson, Annette; Bois, Yve-Alain & dr (eds), The MIT Press, Cambridge Mass, 1997.
- Ogrizek, Maja, »Poetic function and performative in theatre« u *Along the Margines of Humanities*, Močnik, Rastko & Milohnić, Aldo (eds), ISH, Ljubljana, 1996, str. 219-235.
- Osborne, Peter & Segal, Lynne, »Gender as Performance« – An Interview with Judith Butler, *Radical Philosophy*, no. 67, Summer 1994.
- Ostin, Dž. L., *Kako delovati rečima*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.
- Patrice, Pavis. *Dictionary of the Theatre; Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, 1998.
- , *The Intercultural Performance Reader*, London, New York: Routledge, 1996.



- \_\_\_, »Brechtov gestus,« *Scena*, Novi Sad, 1-2, januar-april 1998, str. 8-11.
- \_\_\_, »Toward a Theory of Culture and *Mise-en-scene*« u Patrice Pavis *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York: Routledge, 1992.
- Pavis, Patrice. »Dancing with Faust: A Semiotician's Reflection on Barba's Intercultural *Mise-en-scene*,« *The Drama Review*, XXXIII, no. 3, 1989, str. 37-57.
- Phelan, Peggy. *The Ends of Performance*, New York: NYU Press, 1999.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York, 1993.
- Penny, Simon, *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press, New York, 1995.
- The Performance Studies Reader*, Henry Bial ed., Routledge, London-New York, 2004.
- Performativity and Performance*, Parker, Andrew & Kosofsky Sedgwick, Eve eds., Routledge, New York-London, 1995.
- Performing Feminism; Feminist Critical Theory and Theatre*, Case, Sue-Ellen ed., The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1990.
- Pojmovnik ruske avangarde*, ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984.
- »Polemčki dosije«: Derida, Žak, »Potpis, događaj, kontekst«; Serl, Džon R, »Obnavljajući razlike: odgovor Deridi«; Kaler, Džonatan, »Konvencija i značenje: Derida i Ostin«, *Delo*, XXX, br. 6, Beograd, 1984.
- Rađanje moderne književnosti: Drama*, prir. Mirjana Miočinović, Nolit: Beograd, 1975.
- Read, Alan, *Theatre and Everyday Life*, Routledge, London-New York, 1993.
- Redaelli, Alessandra. Christian Boltanski alla ricerca del tempo perduto«, *Arte*, maj 2005, str. 78-79.
- Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsal Toward a Theory of Cultural Performance*, MacAloon, John J. ed., PA: Institute for the Study of Human Issue, Philadelphia, 1984.
- Routledge, Virginia. »Art at the End of the Millenium, interview with Bill Viola« u *Zero Visibility: Of the Reverse Order*, priredila Valentina Valentini, Ljubljana: Maska, 2003. str. 77-89.
- Said, Edvard. *Kultura i imperijalizam*, prevela Vesna Bogojević, Beograd: Beogradski krug, 2002.
- \_\_\_, *Orijentalizam*, prevod Biljana Romić, Zagreb: Konzor, 1999.
- \_\_\_, Terry Eaglton i Frederic Jameson, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, University of Minnesota Press, 1990.
- Salaris, Claudia. *Dizionario di futurismo*, Editori riuniti: Roma, 1996.
- Salazar, Filip-Žozef. *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.
- Savarese, Nicola. *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Editori Laterza, 1995.
- Savran, David. *Breaking the Rules: The Wooster Group*, New York: TCG, 1988.

- Selenić, Slobodan. *Dramski pravci XX veka*, Beograd: FDU, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*, Routledge: London and New York, 2003.
- , *The Future of Ritual; Writings on Culture and Performance*, Routledge, New York-London, 1993.
- , »New Paradigm for Theatre in the Academy«, *TDR*, vol. 36, no. 4, New York, 1992.
- , *Performance Theory*, Routledge, New York-London, 1988.
- , *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.
- , *The End of Humanism; Writings on Performance*, PAJ Publications, New York, 1982.
- , »Foreword: Fundamentals of Performance Studies«, u *Teaching Performance Studies*, str. ix-xiii.
- Searl, Džon, *Govorni činovi*, Nolit, Beograd, 1991.
- Seijdel, Jorinde. »The Exhibition as Emulator«, *Mediamatic.net*, 2000.
- Sovjetska kazališna avangarda*, prir. Branimir Donat, Zagreb: Cekade, 1985.
- Spivak, Gajatri Čakravorti. *Kritika postkolonijalnog uma*, prev. Ranko Mastilović, Beograd: Beogradski krug, 2003.
- Stanislavski, K.S. *Rad glumca na sebi*, prevela s ruskog Ognjenka Milićević, Zagreb: Cekade, 1989.
- Stokić, Jovana. »Umetnost na poklon«, *Danas*, 16. februar 2005. godine.
- Strawson, Peter F., »Identifikatorna referencija i istinosna vrijednost«, *Dometi*, XVII, br. 4, Rijeka, 1984, str. 73-84.
- , »O referiranju«, *Dometi*, XIII, br. 9, Rijeka, 1980, str. 51-67.
- Stern, Carol Simpson & Henderson, Bruce, *Performance: Text and Context*, Longman, London, 1993.
- Strine, Mary S., Long, Beverly Whitaker & Hopkins, Mary Frances, »Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities«, u *Speech Communication*, Phillips, Gerald & Woods, Julia (eds.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1990, str. 181-193.
- Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić, Beograd: Institut FDU, 1992.
- »Što možemo činiti riječima« temat, *Frakcija*, br. 5, Zagreb, 1997.
- Šuvaković, Miško, Prolegomena za analitičku estetiku, *Četvrti talas*, Novi sad, 1995.
- \_\_\_, *Postmoderna*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa, 1995.
- Teaching Performance Studies*, Stucky, Nathan & Wimmer, Cynthia eds., Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.
- The Theater of Bauhaus*, prir. Walter Gropius, Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1961.
- Theatre of Images* (Foreman, Wilson, Breuer), Marranca, Bonnie ed., The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

Turke, Sherry, *Life on the Screen; Identity in the Age of Internet*, A Touchstone Book, 1997.

Turner, Victor. »Gluma u svakodnevnom životu i svakodnevni život u glumi,« *Od rituala do teatra*, August Cesarec: Zagreb, 1989, str. 216-261.

*Uncanny Networks; Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, Geert Lovink ed., The MIT Press, Cambridge Mass-London, 2003.

*Urbani spektakl*, Priredile M. Dragićević Šešić i I. Šentevska, Beograd: Clio, 2000.

Valdenfels, Bernhard. *Topografija stranog*, prevod Dragan Prole, Novi Sad: Stylos, 2005.

Viola, Bill. »Aprendere la tecnologia degli esseri umani,« u Valentina Valentini *Prospetti: video d'autore, 1986-1995*, priredila Valentina Valentini, Roma: Gangemi editore, (Taormina Video Arte) 1995.

Virilio, Pol. *Informatička bomba*,« prevod s francuskog Nenad Krstić, Novi Sad: Svetovi, 2000.

\_\_\_, *Mašine vizije*, prevod s francuskog Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi, 1993.

Vučković, Tihomir. »Izbor i prevod tekstova italijanskog futurizma i pozorišta,« *Scena*, Novi Sad, VII, januar-februar, 1971, str. 95-128.

Vujanović, Ana *Razarajući označitelji/e performansa*, Beograd: SKC, 2004.

Welsch, Wolfgang, »Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today«, u *Spaces of Culture: City, Nation, World, Featherstone, Mike & Lash, Scott* (eds), Sage, London, 1999, str. 194-213 (Velš, Wolfgang, »Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja«, *Kultura*, br. 102, Beograd, 2001, str. 70-90).

Willett, John. *Arts and politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, Pantheon Books: New York, 1978.

Wilshire, Bruce. »The Concept of Paratheatrical,« *The Drama Review (TDR)*, vol. 34, no. 4, (T128), Winter 1990.

Zarrilli, Phillip, »For Whom Is the 'Invisible' Not Visible?«, *TDR*, vol. 32, no. 1, New York, 1988, str. 95-105.

\_\_\_, »Zarrilli Responds«, *TDR*, vol. 32, no. 3. ?

\_\_\_, »For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali King Lear«, u *Critical Theory and Performance*, str. 16-41.

Žižek, Slavoj. »Bauk još uvijek kruži!«, u Karl Marx i Friedrich Engels, *Komunistički manifest*, Arkzin, Zagreb, 1998.

### Web siteovi

[www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr)

[www.ontological.com](http://www.ontological.com)

[www.desktoptheater.org](http://www.desktoptheater.org)

[www.orlan.net](http://www.orlan.net)

[www.odinteatret.dk](http://www.odinteatret.dk)  
[www.intima.org](http://www.intima.org)  
[www.kunstbody.org](http://www.kunstbody.org)  
[www.hambule.co.uk/hamnet](http://www.hambule.co.uk/hamnet)  
[www.desktoptheater.org](http://www.desktoptheater.org)  
[www.avatarbodycollision.org](http://www.avatarbodycollision.org)  
[www.abcexperiment.org](http://www.abcexperiment.org)  
[www.creative-catalyst.com](http://www.creative-catalyst.com)  
[www.artificialstage.com](http://www.artificialstage.com)  
[www.trickstertheater.org/fast/theater.htm](http://www.trickstertheater.org/fast/theater.htm)  
[bureaudetudes.free.fr](http://bureaudetudes.free.fr)  
[www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html](http://www.panoplie.org/ecart/calle/calle.html)  
[www.incident.net](http://www.incident.net), i [www.incident.net/users/gregory/bio.php](http://www.incident.net/users/gregory/bio.php)  
[www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html](http://www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html)  
[www.opensorcery.net/OUT/](http://www.opensorcery.net/OUT/)  
[www.sanjitdas.com/vivan/raqs-bio.html](http://www.sanjitdas.com/vivan/raqs-bio.html)  
[www.yin.arts.uci.edu/%7Eplayers](http://www.yin.arts.uci.edu/%7Eplayers)  
[www.mediamatic.net](http://www.mediamatic.net)  
[www.christojeanne-claudegates.com](http://www.christojeanne-claudegates.com)  
<http://www.nyu.edu/classes/bkg/ps.htm>

**KRAJ.**