

mans oparty na tym doświadczeniu – śmieszny i smutny *Preaching to the Perverted* (Kazanie do zбочeńca, 1999).

Rosnąca w latach 80., zarówno u artystów, jak i u teoretyków, świadomość społecznej i kulturowej dynamiki performansu kazała wielu z nich odejść od prostolinijnego performansu tożsamości, który – jak zauważa Féral – dominował w latach 70., i zacząć zgłębiać sam proces przedstawiania. Miało to wyrażone kulturowe i polityczne konsekwencje, jako że stawiało pytanie, o co właściwie chodzi (społecznie i politycznie) w performansie etniczności, płci czy seksualności – dla kogo, przez kogo i w jakim celu tworzy się przedstawienie. Judith Butler ujmuje to stanowisko przekonywująco, zalecając, by zrezygnować z prób „rozwiązania kryzysu polityki tożsamościowej” i skupić się na tym, kto i jak używa swej władzy, aby określić tożsamość, „rozszerzyć i nasilić kryzys” oraz „utwierdzić kategorie tożsamości jako obszar nieuchronnych rozłamów”⁶⁹. Ta właśnie kwestia, najpełniej może przedstawiona przez teoretyków performansu feministycznego i gejowskiego, stawiała się tym bardziej paląca i ważna, im więcej pojawiało się w latach 80. performansów, które ukazywały problemy rozmaitych mniejszości etnicznych, jak również grup upośledzonych socjoekonomicznie.

Perspektywy postkolonialne

Wykształcenie się myśli postkolonialnej pozwoliło spojrzeć z innych perspektyw na kulturowe i polityczne strony performansu. Zaczęto go dostrzegać nie tylko w działaniach panujących sił politycznych, ale – co może jeszcze ważniejsze – w opozycji przeciw nim. Na to wzbo-gacenie perspektyw ogromny wpływ wywarły artykuły Homiego Bhabhy z przełomu lat 80. i 90., zebrane w książce *The Location of Culture* (Położenie kultury) z 1994 roku. W omówieniu kolonialnych zastosowań stereotypu i mimikry (zwłaszcza tej ostatniej) bardzo przypomina ona ujęcia takich teoretyków performansu, jak Elin Diamond⁷⁰. W szkicu *Of Mimicry and Man* (Mimikra i człowiek), opublikowanym po raz pierwszy w 1984 roku, Bhabha przedstawia mimikrę jako kolo-

⁶⁹ J. Butler, *The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess, „Differences”* 1990, t. 2, s. 121.

⁷⁰ H. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994. Zob. zwł. szkice *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse* oraz *The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism*.

niałą strategię, wymagającą od kolonizowanych, by naśladowali formy kultury i sposoby zachowania kolonizatorów. Nieuniknione fiasko, które kolonizowani ponoszą, próbując w pełni przyswoić sobie cudzą perspektywę, stanowi z kolei dowód ich niedostatków i niższości.

Bhabha dostrzega jednak w tym kolonialnym użyciu reprezentacji „komiczny zwrot”: przedstawienie Innego jako niepełnej i niedorozwiniętej formy Tego Samego może też działać na niekorzyść dominacji. Taką możliwość daje destabilizujący karnawał mimikry i groźba „podwójnego widzenia, które ukazując dwuznaczność kolonialnego dyskursu, podważa zarazem jego autorytet”⁷¹. W myśli postkolonialnej (podobnie jak w myśli feministycznej)⁷² przeczy się temu, jakoby mimikra mogła „od środka” podważyć kolonialny dyskurs. Tak czy inaczej, pozostaje ona ważną i wpływową strategią.

Inne odmiany postkolonialnych teorii poszukują takich strategii oporu wobec hegemonicznych dyskursów, które nie byłyby aż tak gęsto wplątane w same te dyskursy. Ważną rolę odegrały tutaj prace Paula Gilroya, który uważa, że model „ureczywistnionej podmiotowości”, widoczny na przykład w czarnej kulturze muzycznej, może stanowić jakąś przeciwwagę dla (zwykle opartych na tekście) modeli kolonialnego panowania. Proponuje zatem, by zainteresować się wywarzaniem i odbiorem „niedocenianych form praktyk znaczeniowych, takich jak mimesis, gest, kinesis i kostium”, oraz takich form wyrazu, jak „antyfona, montaż i dramaturgia”⁷³. Performans jako „ureczywistniona podmiotowość” na obszarze kulturoznawstwa bardzo przypomina „ucieleśnioną podmiotowość”, o której wcześniej, na obszarze teorii feministycznej, mówiły Irigaray i Kristeva.

Spiderwoman: mimikra i kontrmimikra

Echa myśli Diamond i Bhabhy słychoć wyraźnie w przeprowadzonej przez Rebecę Schneider pouczającej analizie (1993) kilku przedstawień indiańskich performerek, nazywających siebie Spiderwoman.

⁷¹ H. Bhabha, *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, „October” 1984, t. 28, s. 126.

⁷² Zob. np. R. Young, *The Ambivalence of Bhabha*, w: tegoż, *White Mythologies: Writing, History and the West*, London 1990, s. 141–156; B. Parry, *Signs of Our Times: Discussions of Homi Bhabha's „The Location of Culture, „Third Text”* 1994, t. 28/29, s. 5–24.

⁷³ P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London 1997 [brak stron].

Zdaniem Schneider w przedstawieniach takich jak *Reverb-ber-ber-ations* (Pogłos-głos-głos-głosy, 1990) Spiderwoman wykorzystywały destrukcyjną, krytyczną siłę mimikry w celach zarazem feministycznych i postkolonialnych. Ich „prezentacje cudownego specyfiku” (*Wimmetou's Snake Oil Show from Wigwam City* – Pokaz tygrysyj maści Wimmetou z Wigwam City – 1989) i podobnie „egzotycznego” materiału Schneider uważa za komiczną, przewrotną mimikrę, która:

sprytnie utrzymuje się na pełnym bolesnego napięcia obszarze pomiędzy pretensjami do autentycznej rodzimej tożsamości a świadomością historycznego utowarowienia oznak tej autentyczności. Ich materiał wpada w szeliny, które dzielą ich autobiografie od popularnych wyobrażeń o Indianach⁷⁴.

Tego rodzaju performans ślizga się tam i z powrotem między „twardą deklaracją tożsamości” i parodią klisz społecznych, które tę tożsamość przesładują. Uparcie też chce „doświadczenia sacrum pomimo demoralizacji i sprzeniewierzenia się tożsamości”⁷⁵.

Schneider twierdzi, że wykonując jeszcze bardziej skomplikowany „komiczny zwrot”, Spiderwoman wykorzystują też „kontrmimikrę”. Na przykład w zarytulowanej „Indian Love Call” (Indiański zew miłosny) sekwencji przedstawienia *Sun, Moon, Feather* (Słońce, księżyc, pióro, 1981) indiańskie aktorki

nie grają ról Indianek – napastliwej, prawie nagiej, tańczącej wojowniczką ani też ciemnoskórej indiańskiej księżniczki. Walczą o to, która będzie ufyzowaną, wilgotnooką Jeannette MacDonald, a która zagra niezłomnego, prostego jak struna, kanadyjskiego policjanta konnego Nelsona Eddy'ego. One nie od-grywają, nie od-twarzają w pamięci, nie od-zyskują rodzimych obrazów, tylko zawłaszczają zawłaszczone⁷⁶.

Kontrmimikra i kulturowa reprezentacja

Niektóre z najbardziej dziś złożonych i najśmielszych etnicznych performansów stosują strategię mimikry lub kontrmimikry, aby bezpośrednio zmierzyć się z procesem inscenizacji kulturowych, czyli przedstawień

⁷⁴ R. Schneider, *See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back*, w: *Acting Out: Feminist Performances*, red. L. Hart, P. Phelan, Ann Arbor 1993, s. 237.

⁷⁵ Tamże, s. 251.

⁷⁶ Tamże, s. 246.

etniczności. Uonorowany nagrodą Bessie performans-instalacja *The Artifact Piece* (Artefakt, 1987) Jamesa Luny powstał w Muzeum Człowieka w San Diego, dając ironiczny komentarz do swego etnograficznego otoczenia i funkcji, jaką ono spełnia. Luna wystawił się na pokaz: złożono go w gablocie opatrzonej tabliczkami ze szczegółowym opisem bliźni po ranach odniesionych przez niego w czasie pijackich bójek. W sąsiedniej gablocie wystawiono jego dyplom ukończenia studiów, fotografie jego dzieci, świadectwo aresztowania i papiery rozwodowe, jak również przedmioty używane w dzisiejszych obrzędach indiańskich. Na towarzyszących planszach z udanym etnograficznym obiektywizmem opisywano, jak w życiu dzisiejszych Indian tradycyjne obrzędy plemienne zostały zastąpione przez zebrania Anonimowych Alkoholików⁷⁷.

Podobny, choć jeszcze bardziej złożony pokaz, stał się jednym z najlepiej znanych dzieł performansu lat 90. XX wieku. Sławny *Two Undiscovered Amerindians Visit* (Dwoje nieodkrytych Indian zwiedza...), 1992) Guillermo Gómeza-Peñy i Coco Fusco, przedstawiany w Madrycie i Londynie, później zaś w Australii i USA, stał się w końcu tematem fascynującego filmu dokumentalnego⁷⁸. Czerpiąc z popularnej niedgys w Europie i Ameryce Północnej praktyki pokazywania rdzennych mieszkańców Afryki, Azji i obu Ameryk na jarmarkach, wystawach i w cyrkach, Gómez-Peña i Fusco wystawiali się przez trzy dni w złotej klatce jako świeżo odkryci Indianie z wysepki w Zatoce Meksykańskiej. Spełniali takie „tradycyjne zadania”, jak szycie lalek wudu, ćwiczenie hantlami i oglądanie telewizji; karmiono ich owocami i kanapkami, a strażnicy wyprowadzali ich na smyczy do toalety. Podobnie jak w przypadku Jamesa Luny, plansze z objaśnieniami dostarczały wielu niby naukowych informacji o „Indianach” i ich „rdzennej kulturze”. Ku zaskoczeniu performerów liczni widzowie wzięli tę wystawę serio, w wielu wariantach dostosowując się do pokazu albo też mu się opierając. Kazało to postawić pytanie o interpretację kulturową, jeszcze trudniejsze niż przewidywali performerzy. Coś, co zaczęło się w *Nieodkrytych Indianach* jako ironiczny komentarz na temat zawłaszczania, przedstawienia i wyobraźni kolonialnej

⁷⁷ M. Mifflin, *Performance Art: What Is It and Where Is It Going?*, „Art News” 1992, t. 91 (4), s. 88.

⁷⁸ Zob. C. Fusco, *The Other History of Intercultural Performance*, „The Drama Review” 1994, t. 38, s. 143–167.

(poprzez swawolną rekonstrukcję popularnego kiedys i brzemiennego znaczeniami międzykulturowego widowiska), niesłychanie się skomplikowało i stało ciekawsze, kiedy performerzy stopniowo uświadomili sobie, że wszystkie te zagadnienia na nowo trzeba poddawać negocjacji, czasem o zaskakującym, nieoczekiwanym przebiegu, wraz z każdym nowym spotkaniem.

Począwszy od lat 90. XX wieku, performans kulturowy tak bardzo różnicował się i skomplikował, że nie da się przytoczyć żadnego „typowego” przykładu – jednak *Nieodkryci Indianie*, oprócz tego, że są jednym z najstawniejszych przykładów, jasno pokazują też jeden z jego naczelnych problemów. Idzie o dynamikę sytuacji, w której konkretny performer napotyka konkretną, nacechowaną kulturowo i historycznie publiczność. W dawniejszym performansie politycznym najważniejsza w badaniu zawiązków, przedstawień i pokazów była działalność performerów. Rozszerzenie sztuki performansu na różnorodniejsze sytuacje odbioru i rozwój bardziej zniuansowanych teorii kontaktu kulturowego kazaly zwrócić bacniejszą uwagę na wzajemną grę performerów i publiczności w określonej sytuacji historycznej. Jak zauważyła Jill Dolan, dzisiejsi performerzy muszą rozpoznać całą skalę „społeczności widzów i słuchaczy, różnicowanych i podzielonych według klasy, rasy i ideologii”⁷⁹ – i zmierzyć się z nimi.

Coco Fusco i performans latynoamerykański

Gómez-Peña był performerem od początku. Coco Fusco była niezależną nowojorską pisarką i kuratorką sztuki, którą kubańskie pochodzenie skłaniało ku równoległym zainteresowaniom kwestiami pogranicza i postkolonialnym performansem czy sztuką piękną. Po okresie pracy z Gómezem-Peñą Fusco zwróciła się ku performansowi eksponującemu doświadczenia kobiet w krajach Ameryki Łacińskiej. Powszechnie zamknięcie i kontrola kobiecego ciała – w niektórych przypadkach dosłowne uwięzienie czy stracenie – przejawia się w tych pracach poprzez liczne obrazy śmierci i pogrzebu. W *Better Yet When Dead* (Najlepiej żeby umarła, 1997) Coco pokazała się nieruchomo w strojnej trumnie; w *Votos* (Śluby, 1999) wystąpiła jako kateptyczna

mistyczka; w swoich pierwszych performansach na Kubie, w *El Ultimo Deseo* (Ostatnie życzenie, 1997), znów leżała w charakterze zwłok przedstawiających zmarłych na obczyźnie, natomiast w *El Evento Suspendido* (Zawieszona zdarzenie, 2000), zakopana w pozycji pionowej aż po piersi, symbolizowała zapomnianych i uciśnionych, pisząc pełne nadziei listy⁸⁰.

Oprócz występów w charakterze artystki performansu Fusco budzi też międzynarodową świadomość bogatej tradycji performatywnej w dzisiejszej Ameryce Łacińskiej oraz pokrewnych jej tradycji Afryki i świata eurocentrycznego, głównie poprzez wywiady z czołowymi artystami, sprawozdania z performansów i mądre eseje krytyczne. Dwa tomy jej artykułów o latynoskim performansie⁸¹ oraz wydany w 2000 roku *Corpus Delecti* – zredagowany przez nią zbiór esejów powstałych w wyniku programu latynoskich performansów, którego kuratorem była w 1996 roku w Londynie⁸², każą zaliczać ją do czołowych interpretatorek dzisiejszego performansu międzykulturowego zarówno w teorii, jak i w praktyce.

Do międzynarodowego zrozumienia i dokumentacji latynoskiego performansu znacznie przyczynia się też dzieło Diany Taylor, profesora performatyki na New York University. Wraz z Juanem Villegasem wydała ona w 1994 roku ważny zbiór esejów na ten temat, zatytułowany *Negotiating Performance* (Negocjacja performansu); ważny nie tylko ze względu na zasięg geograficzny (od Argentyny po Amerykę Południową), ale i zasięg działalności, którą – dzięki proteuszowej naturze słowa „performans” – udało się nim objąć. Jest tu sztuka publiczna – billboardy czy żywe instalacje; performanse ludów tubylczych – takie jak obrzędy dzisiejszych Majów; karnawał; pokazy drag; demonstracje oporu politycznego – takie jak argentyńskie Madres de la Plaza de Mayo⁸³. Na NYU Taylor założyła Institute for Hemispheric Research for Performance and Politics (Instytut Badań nad Performansem i Polityką Południowej Ameryki), który prowadzi archiwum, organizuje

⁸⁰ Wszystkie te performanse zostały opisane wraz z ilustracjami w: C. Fusco, *The Bodies that Were Not Ours*, London 2001.

⁸¹ C. Fusco, *English is Broken Here*, New York 1995, i cytowane już *The Bodies that Were Not Ours*.

⁸² *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, red. C. Fusco, London 2000.

⁸³ *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, red. D. Taylor, J. Villegas, Durham 1994.

⁷⁹ Epilog tekstu *Desire Cloaked in a Trenchcoat*, w: *Acting Out: Feminist Performances*, red. L. Hart, P. Phelan, s. 113.

sympozja i podtrzymuje internetową łączność badaczy, artystów i działaczy politycznych obu Ameryk⁸⁴.

Oprócz NYU działalność Instytutu obejmuje też Ohio State University i Trinity College w USA, Szkołę Teatralną na uniwersytecie w Rio de Janeiro, Wydział Komunikacji na Pontificia Universidad Católica w Limie oraz Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias na Universidad Nacional Autónoma de Mexico. Skala zainteresowań Instytutu przypomina zasięg dzisiejszej performatyki: to performans w obec polityki; konkwesta i kolonializm; pamięć, potworność i opór; globalizacja, migracje i sfera publiczna; widowiska religijne⁸⁵.

Guillermo Gómez-Peña przekracza granice

Nic dziwnego, że *Undiscovered Amerindians* stali się bodaj najbardziej znanym dziełem performansu lat 90. XX wieku. Nie tylko udało się tam dotknąć podstawowych problemów sztuki performansu tej dekady – kwestii pokazu i widza, spojrzenia turysty i zawłaszczenia kulturowego, kolonializmu, rasizmu i interakcji kulturowej – w zdarzeniu wzięło też udział dwoje spośród najsławniejszych i najbardziej wpływowych artystów tego czasu. Zainteresowania Gómez-Peña i Cocco Fusco oraz ich prace performatywne dotyczyły spraw znajdujących się w centrum problematyki performansu końca wieku i stanowiły jedne z najważniejszych prób zmierzenia się z nimi.

Gómez-Peña nie miał pojęcia, że uprawia performans, kiedy jako student uniwersytetu w Mexico, w latach 70. XX wieku, symulował zamachy na metro, zakłócał wiec absurdałnymi pytaniami i pokazywał się publicznie nago albo w przebraniu⁸⁶ – znał jednak dobrze siłę, z jaką podobne działania podważają zastane struktury. W 1981 roku, zainspirowany performansami ASCO i zrytualizowanymi obchodami w rodzaju parady Święta Zmarłych, założył grupę performerską o nazwie Poyesis Genética, która (bardzo w duchu lat 80.) pragnęła „stworzyć międzykulturową przesterzeń, w której mogłyby się stapiać i nakładać rozmaite tradycje artystyczne i performatywne, wnoszone przez uczestników”⁸⁷. W połowie lat 80. Poyesis wyewoluowała

w Border Arts Workshop (Warsztat Sztuk Pogranicza), którego performanse koncentrowały się na sprawach fizycznej i kulturowej granicy Meksyku i USA. Sprawy te odzywają się odtąd we wszystkich performansach Gómez-Peña. Niezależnie od zbiorowych performansów na obszarze pogranicza, w 1988 Gómez-Peña stworzył swoją solową personę: Border Brujo (Pograniczny Czarownik), z którym zjeździł Amerykę Północną i Europę, badając przekraczanie granic „pomiędzy kulturami, społecznościami, instytucjami i terytoriami myśli i działań”⁸⁸. W 1990 roku Czarownika zastąpił El Warrior Gringostroika (Wojownik Gringostroiki), hybrydowa postać, wyrażająca złożone dziedzictwo kulturowe obu Ameryk przy użyciu materiałów popkulturowych i wysokiej technologii. Jakkolwiek każda z tych postaci miała swoje imię, to każda, podobnie jak sam Gómez-Peña, stawała się siedliskiem wielu różnych osobowości. Stanowiły one nie tyle fantazmatyczne rozszerzenia złożonej osobowości samego artysty, ile projekcje typów i stereotypów kulturowych, odzwierciedlające aktualną międzykulturową politykę. „Zależnie od kontekstu – zauważał Gómez-Peña – jestem *chicano*, Meksykaninem, Latynosem albo Amerykaninem w szerokim znaczeniu tego słowa. Meksykański Inny i chicanoski Inny walczą nieustannie o to, by mną zawiadnąć albo mnie odrzucić. Myślę jednak, że moje prace mogą się przydać obydwu stronom, ponieważ jestem tłumaczem. Tłumaczem międzykulturowym”⁸⁹.

Pomiędzy rokiem 1990 a 1995 Gómez-Peña współpracował z Cocco Fusco przy serii projektów, z których najbardziej znanym stali się *Undiscovered Amerindians*. Inne ważne performanse stanowiły komentarz do muzealnych wystaw artefaktów kulturowych (*Year of the White Bear* – Rok białego niedźwiedzia – 1992) oraz praktyk wykorzystywania talentów etnicznych przez międzynarodowe korporacje (*Mexicane International*, 1994–1995). W tych samych latach Gómez-Peña zaczął też współpracę z chicanoskim artystą performerem Roberto Sifuentesem. Wraz z nim i innymi współpracownikami rozpoczął w połowie lat 90. serię projektów, łączących wcześniejsze zainteresowanie wystawami etnograficznymi i sferą publiczną obrazów kultur z technologią cyfrową. Do budowy „nowego mitycznego Meksykanina

⁸⁴ Tamże, s. 29.

⁸⁹ Wypowiedź cytowana przez C. Carr w: *Rediscovering America*, „Village Voice” październik 1991; przedruk w: C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown 1994, s. 196.

⁸⁴ Adres witryny internetowej instytutu: <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, Saint Paul 1993, s. 19–20.

⁸⁷ Tamże, s. 22.

i Chicano lat 90.” zachęcono internautów; z pomocą tysięcy respondentów Gómez-Peña i jego współpracownicy stworzyli serię „etnocyborgów”, z których pierwszym był El Mexterminator w roku 1995⁹⁰. W 1998 roku istniejące etnocyborgi zostały obdarzone komputerowo wygenerowanym głosem w sztuce nazwanej *BORDERscape 2000* (GRANICobraz 2000). Wystąpiły także w filmie i wideo, a performatycka Lisa Wolford bada je na potrzeby swojej nowej książki o Etno-Techno-Arcie, która ma wskazać „nowy, wielośrodtkowy sposób pisanie o performansie”⁹¹, tak jak Gómez-Peña i jego współpracownicy wskazali nowy, wielośrodtkowy sposób tworzenia performansu. Łącząc dzieło cyfrowe z żywym, przekraczają oni kolejną performatywną granicę – w czasie gdy świat przekracza granicę następnego tysiąclecia, wydaje się, że będzie się ona stawać coraz ważniejsza w performansach przyszłości.

Międzykulturowy performans w kontekście globalnym

Wzrost zainteresowania międzykulturowym performansem Ameryki Północnej i Południowej stanowi tylko część ogólniejszego zjawiska: rosnącej uwagi wobec performatywnego przekraczania granic na całym świecie. Najważniejszym obszarem staje się tu południowo-zachodnia Azja, gdzie bliski kontakt kultur i ich mieszanina uderzają szczególnie. Znamienne, że pierwsze konferencje Performance Studies international poza Ameryką Północną czy Europą odbyły się w Nowej Zelandii (2003) i Singapurze (2004). Wydana w 2002 roku książka *Women's Intercultural Performance* (Międzykulturowy performans kobiety), pióra dwu australijskich badaczek, Julie Holledge i Joanne Tompkins, przedstawia sobą wycinek współczesnej performatyki. Mowa w niej o przedstawieniach *Domu Ibsena* w dzisiejszych Chinach, Japonii i Iranie, jak również *Antygony* w latynoskim teatrze protestu; o rytualnych performansach z roku 1994 Kim Kum Hwa, mistyka koreańskiego w objęzdie po Australii; o poświęconych przestrzeni międzykulturowych dramatach tworzonych przez diasporę afrykańską; o kontrowersjach natury cenzuralnej, które na międzynarodowych festiwalach

⁹⁰ Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossings*, London 2000, s. 49.

⁹¹ Tamże, s. 57.

wzbudziły występy kobiet aborygeńskich z odkrytymi piersiami, i o drażniących seksualnie performansach Annie Sprinkle⁹². Zasięg badań obejmujących performans obu Ameryk, Europy, Azji, Afryki i Bliskiego Wschodu, niektóre liczne miejsca ko mntaktu dzisiejszych performansów – takie jak międzynarodowe objazdy czy festiwale – wszystko to pozwala nabrać pojęcia o komplikacjach, ryzyku i podnieceniu, towarzyszących dzisiaj pracy nad performansem kulturowym.

Niezależnie od tego, czy prawdą jest, że (jak twierdzą niektórzy teoretycy) kwestie społeczne, kulturowe i polityczne zdominowały performans lat 90. XX wieku, nie ulega wątpliwości, iż bardzo wzrosły w tym czasie ich znaczenie i rozległość. Odnoszono się do niezwykle wielu spraw ekologicznych, społecznych, ekonomicznych czy politycznych przy użyciu szerokiego wachlarza strategii performatywnych. Wraz z końcem XX wieku niektóre z terminów wiązanych dotąd blisko z pojęciem performansu – takich jak postmodernizm czy postkulturalizm – wyraźnie zaczęły się starzeć. Performans jednak odnawiał się nieustannie i z równą łatwością dostosował się do nowych zagadnień kulturoznawstwa i postkolonializmu. Niedługo osadzony w USA i w Europie, rozprzestrzenił się na inne kultury i – chyba najbardziej pozytycznie – na pogranicza kultur: być może na najważniejszy obszar kulturoznawstwa w dzisiejszym wielogłosowym świecie.

⁹² J. Holledge, J. Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, London 2000.