



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Jasna Žmak

IZVEDBENO PREDAVANJE KAO ŽANR

DOKTORSKI RAD

Mentorica:
dr. sc. Una Bauer

Zagreb, 2018.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Jasna Žmak

LECTURE PERFORMANCE AS A GENRE

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
dr. sc. Una Bauer

Zagreb, 2018

IZJAVA O IZVORNOSTI

Izjavljujem da je moj doktorski rad izvorni rezultat mojeg rada te da se u izradi istoga nisam koristila drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.

.....

ŽIVOTOPIS MENTORICE

Dr. sc. Una Bauer docentica je na Odsjeku dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Prva joj je knjiga *Priđite bliže: o kazalištu i drugim radostima* objavljena u Biblioteci Gordogan 2015. (urednik Branko Matan). Doktorirala je 2011. na ideji neutralnosti u radovima Jérômea Bela, Thomasa Lehmena, Raimunda Hoghea i BADco., na Odsjeku za dramu i kazalište sveučilišta Queen Mary, University of London. Predaje kolegije *Kazalište i politika*, *Izvedba*, *Internet i društvene mreže* te *Ples i teorija* na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Za doktorski studij u Londonu dobila je punu trogodišnju stipendiju zamjenika rektora Londonskog sveučilišta. Od 2011. do 2014. predavala je i kolegije *Uvod u dramaturgiju izvedbe* i *Postdramsko kazalište* na diplomskom studiju Gluma i mediji Sveučilišta u Rijeci, a 2014. na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo u Ljubljani predavala je kolegij *Suvremene plesne teorije*. Predavala je kolegije *Režijsko kazalište*, *Plesno kazalište* i *London, kultura, izvedba* na sveučilištu Queen Mary 2008. i 2009. Bila je pomoćnica urednika akademskog časopisa *Contemporary Theatre Review* kojeg izdaje Routledge (2006-2009). Kazališne i plesne kritike i analize, te razni intervjui, objavljeni su joj u časopisima *Gordogan*, *Vijenac*, *Zarez*, *Kretanja*, britanskom časopisu *Performance research*, slovenskom časopisu *Maska*, srpskom časopisu *Teatron*, talijanskom *Biblioteca teatrale*, rumunjskom *Observator Cultural*, radio emisiji *Kazalištarije (Odeon)*, dnevnim novinama *Jutarnji list* i *Dnevnik* te web portalima *Kulturpunkt* i *Kupus*. Bila je jedna od koordinatorica svjetske akademske konferencije *PSi15* u Zagrebu (2009) i glavna koordinatorica *PSi15 follow-up* u Rijeci (2010). Zajedno s Helenom Wikström realizirala je putopisni projekt *Skriveno/Razotkriveno* koji je, u nekoliko varijanti (knjižica, izložba u galeriji, izložba na redovnoj autobusnoj liniji) prezentiran u Zagrebu (2014 i 2016), San Sebastiánu (2016) i Gdansku (2017). Zajedno s Marinom Blaževićem, uredila je DVD s kazališnim priložima koji je objavljen uz jedno izdanje časopisa *Performance Research*. Uredila je broj časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija 58/59: To be moved* (2011) te *68/69: Umjetnost i novac* (zajedno s Vesnom Vuković). Zajedno s Nicholasom Ridoutom, organizirala je simpozij *Politike gledateljstva* (2011). Zajedno s Marjanom Krajač, organizirala je seriju razgovora *Danas nisam umrla tako lijepo*, u sklopu Tjedna suvremenog plesa (2013). Sudjelovala je, kao dramaturginja i izvođačica, u *Čovjeku Vuku* D.B.Indoša. Zajedno s Thomasom Lehmenom, držala je kazališnu radionicu posvećenu ideji neutralnosti u kazalištu u sklopu festivala *Schwere Reiter* 2008. u Münchenu. Bila je izvršna producentica dviju predstava BADco. (*Deleted messages* i *Fleshdance*). Od 2003 do 2006. bila je

voditeljica ureda i asistentica za izvedbene umjetnosti *Centra za dramsku umjetnost* (CDU). Diplomirala je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom Fakultetu u Zagrebu 2002. Bila je u uredništvu časopisa *Frakcija*, a trenutno je članica uredništva časopisa *Gordogan* i u uredničkom savjetu časopisa *Performance Research*. Članica je *Hrvatskog društva kazališnih kritičara i teatrologa* i *Društva hrvatskih književnih prevodilaca*, a od 2014. do 2016. bila je članica Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika. Prevodi s engleskog i na engleski, beletristiku i stručnu literaturu.

ZAHVALE

Moja najveća zahvala upućena je mentorici Uni Bauer čiji su podrška i poticaj bili od presudnog značaja za promišljanje, oblikovanje i dovršavanje ovog rada, posebice u trenucima u kojima se potonje činilo ako već ne nedostižnim, onda jako dalekim. Bez njezinih uvida, izazova i pitanja koja su me tjerala na jasniju artikulaciju, bolje promišljanje i odvažnije zaključivanje, ovaj rad nikada ne bi ugledao svjetlo dana. Kao posebno bitan aspekt naše suradnje želim istaknuti njezin neautoritativan pristup mentorskom radu. Zaobilazeći akademske formalnosti postigla je odnos pun poštovanja.

Zahvaljujem i Akademiji dramske umjetnosti, posebice Goranu Sergeju Pristašu koji mi je dao priliku da, u sklopu projekta na kojemu sam na Akademiji angažirana kao umjetnička novakinja, upišem doktorski studij. Hvala Marinu Blaževiću koji se kao mentor upustio sa mnom u ovu avanturu.

Zahvaljujem i brojnim umjetnicima i teoretičarima koji su mi svojim usmenim i pismenim razgovorima te materijalima pomogli u dobivanju dubljeg uvida u polje mog interesa. Hvala Ivani Müller, Maji Pelević i Milanu Markoviću Matthisu, Bojanu Đorđevu, Igoru Korugi, Marku Gutiću Mižimakovu, Sonji Pregrad, Barbari Matijević, Melanie Wilson, Saši Asentiću, Saški Rakef, Florianu Malzacheru, doplengeru, Jean-Lorinu Sterianu, Katarini Stegnar i Blažu Lukanu.

Moja velika zahvala i podrška usmjerene su projektima *Sci Hub*, *aaaaarg* te *Library Genesis*, piratskim bazama podataka koje se zalažu za slobodu znanja, bez kojih nikada ne bih mogla provesti ovo istraživanje niti napisati ovaj rad.

Kolegi i prijatelju Goranu Pavliću zahvaljujem na nesebičnoj podršci, brojnim člancima i lekturi. Mirti Jambrović zahvaljujem na beskonačnim jezičnim savjetima te još beskonačnijoj podršci zbog koje nisam odustala na početku ovog puta. Hvala Maji Pelević koja mi nije dopustila da odustanem na njegovom kraju.

Posebno zahvaljujem pokojnoj Martini Aničić na čiji sam poticaj 2004. godine upisala dramaturgiju. Sve što sam nakon toga postigla, pa tako i ovaj doktorat, dugujem našem susretu.

Doktorat posvećujem roditeljima koji su mi dali mnogo više nego što misle.

SAŽETAK

Tematski fokus ovog rada posvećen je umjetničkom formatu izvedbenog predavanja koji je, formirajući se na razmeđu između umjetničkog i akademskog, izvedbenog i teorijskog, posljednjih godina postao uvriježenom praksom suvremene izvedbene scene. U radu uspostavljam operativnu žanrovsku definiciju izvedbenog predavanja, oslanjajući se pritom na retoričke žanrovske studije kao centralnu teorijsku okosnicu. Temeljem tako uspostavljene definicije provodim reviziju radova kojima je u dosadašnjoj teorijskoj obradi i umjetničkoj praksi pridana ta odrednica. Analizirajući skupinu unutar koje je žanr formiran (suvremena europska nezavisna izvedbena scena), motive njegova pojavljivanja (afirmacija umjetničkih istraživačkih i izlagačkih modusa te subverzija znanstvenih protokola izlaganja i istraživanja) te generičku situaciju unutar koje stasa (umjetnička izvedba koja referira na format akademskog predavanja), detektiram osnovne postulate njegova operiranja, prepoznajući pritom fenomene obrazovnog obrata i pedagogizacije kao centralne aktere njegova nastanka. Dotičući se problematike njegova imenovanja i kronologije, analiziram i odnos izvedbenog predavanja prema formatu akademskog predavanja te zaključujem kako prvi cilja na revidiranje potonjeg, odnosno na konceptualiziranje umjetničke izvedbe kao modusa proizvodnje znanja. Na temelju tako ocrtanog okvira uspostavljam četiri osnove strategije operiranja žanra – pregovaranje autoriteta, istine, racionalnosti i tijela koje razrađujem na temelju konkretnih primjera iz prakse odnosno radova sljedećih autora: Roberta Morrisa, Andyja Warhola, Mladena Stilinovića, Coco Fusco, Barbare Matijević i Giuseppea Chica, Roberta Fillioua, Nane Petzet, Marka Gutića Mižimakova, Melanie Wilson, Ivane Müller, Hito Steyerl, Xaviera Le Royja te Carolee Schneemann.

Ključne riječi: izvedbeno predavanje; performativno predavanje; *lecture performance*; *performance lecture*; predavanje; žanr; proizvodnja znanja; obrazovni obrat; pedagogizacija.

SUMMARY

The thematic focus of this thesis deals with the artistic format of lecture performance which has, emerging at the border between the artistic and the academic, the performative and the theoretical, in the last years become an established practice of contemporary performing arts scene. Despite its wide presence, however, there are still no extensive studies of its origins, factors that have made its occurrence possible, or the specificity of its contemporary appearance. This kind of historical examination brings up insights based on which it is possible to create more precise tools for further analysis of this genre, because without an adequate historical contextualization, a comprehensive background cannot be created and the genre cannot be closely examined.

In this work I establish an operative definition of lecture performance as a genre, relying on the Rhetorical Genre Studies as the main theoretical axis. Based on that definition, I carry out a revision of all the works which have so far been awarded that attribute, both in the theoretical field and art practice. Analysing the group in which the genre was formed (contemporary european independent performing arts scene), the motives of its emergence (affirmation of artistic research and presentation modes and subversion of scientific research and presentation modes) and the generic situation in which it is brought about (artistic performance referring to the format of the academic lecture), I identify the basic principles of its functioning, recognizing the phenomena of the educational turn and of pedagogization as the central factors of its occurrence.

Dealing with the issue of its naming and chronology, in the thesis I also analyze the genre's relation towards the format of academic lecture and conclude that lecture performance aims at revising the respective format and conceptualizing artistic performance as a mode of knowledge production. Based on this framework I establish four basic strategies in which the genre of lecture performance functions – negotiating authority, truth, rationality and body which I elaborate based on concrete examples from practice including works by the following authors: Robert Morris, Andy Warhol, Mladen Stilinović, Coco Fusco, Barbara Matijević and Giuseppe Chico, Robert Filliou, Nana Petzet, Marko Gutić Mižimakov, Melanie Wilson, Ivana Müller, Hito Steyerl, Xavier Le Roy and Carolee Schneemann.

Key words: lecture performance; performance lecture; performative lecture; lecture; genre; production of knowledge; educational turn; pedagogization.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	9
1.1. PITANJE TERMINOLOGIJE.....	15
1.2. PITANJE ŽANRA.....	19
1.3. PITANJE SKUPINE.....	23
1.4. PITANJE OBRATA.....	28
1.5. PITANJE KRONOLOGIJE.....	40
1.6. PITANJE MOTIVA.....	55
1.7. PITANJE SITUACIJE.....	68
1.8. PITANJE PREDAVANJA.....	83
2. STRATEGIJE IZVEDBENOG PREDAVANJA.....	107
2.1. PREGOVARANJE AUTORITETA.....	113
2.2. PREGOVARANJE ISTINE.....	132
2.3. PREGOVARANJE RACIONALNOSTI.....	158
2.4. PREGOVARANJE TIJELA.....	175
3. ZAKLJUČAK.....	190
4. POPIS LITERATURE.....	195
5. PRILOZI.....	239
5.1. PRILOG A: KRONOLOGIJA IZVEDBENIH PREDAVANJA.....	240
5.2. PRILOG B: RABIH MROUÉ: RIDING ON A CLOUD (2016).....	250
5.3. PRILOG C: WALID RAAD.....	251
5.4. PRILOG D: MARKO GUTIĆ MIŽIMAKOV: SLUČAJ NASELJA ISTRANA I INVALIDA I UMJETNIKA (2016).....	252
5.5. PRILOG E: MILAN MARKOVIĆ & MAJA PELEVIĆ: ONI ŽIVE (2012).....	258
6. ŽIVOTOPIS AUTORICE.....	265

1. UVOD

*To be a teacher is my greatest work of art.*¹

Joseph Beuys (1969 prema Ladnar 2013)

Pojavljujući se kao termin kasnih devedesetih godina prošlog stoljeća, izvedbeno predavanje postalo je gotovo **uvriježena praksa**² suvremene izvedbene scene. Riječ je o jednom od onih termina za kojim često posežu i umjetnici i teoretičari, iako su pokušaji njegove temeljitije diskurzivne obrade do danas ostali vrlo rijetki³, tako da se njegovo **definiranje** uglavnom i dalje veže uz najpoznatije primjere žanra⁴ koji služe kao njegove praktične definicije. U tako oblikovanom narativu, Xavier **Le Roy** i njegov *Product of Circumstances* (1999) predstavljaju već spomenutu točku pojavljivanja termina 2000. godine⁵, radovi Hito **Steyerl**, Rabiha **Mrouéa** i Walida **Raada** služe kao najistaknutiji suvremeni primjeri izvedbenih predavanja, a John **Cage**, Joseph **Beuys**, Robert **Morris** i Andrea **Fraser** kao njegovo historijsko zaleđe.⁶

Bez obzira na relativnu **“mladost”** žanra, na takav način izložena linija njegova operiranja, pokazuje se naravno vrlo reduktivnom i ograničenom. A jednom kada se spomenutim primjerima dodaju drugi, rjeđe spominjani i obrađivani, problemi postaju kompleksniji jer tada se očitom pokazuje širina njegove primjene te razne **kontradiktornosti** koje ga

¹ Biti učiteljem, to je moje najveće umjetničko djelo.

Radi zadržavanja punine **originalnog** značenja i izvornog **duha** pojedinih navoda, sve **citrate** preuzete iz odabranih intervjua, predavanja i izvedbenih predavanja navodim u originalnom obliku, uz vlastiti prijevod u **fusnotama** kao što je ova, osim u slučaju kada su navodi na hrvatskom, slovenskom ili srpskom jeziku. Isto vrijedi i za tekstualne fragmente iz pojedinih izvedbenih predavanja koje ću **citirati** unutar osnovnog teksta samog rada.

² S punom svijesti o formalnim zadatostima ovakvog tipa rada u kojemu, primjerice, **masna slova** u tijelu teksta nipošto nisu **konvencija**, odlučila sam, s obzirom na temu rada – izvedbeno predavanje – kao fenomen koji izvire na granici umjetničkog i teorijskog, i sama pokušati prekoračiti određene uvriježene okvire akademskog polja. Pridržavajući se analitičke rigoroznosti i znanstvene argumentacije, navedeni ću **“proboj”** zadržati na tri razine. Prva se razina tiče **isticanja** određenih ključnih riječi koje, na taj način, mogu služiti kao svojevrsan **vibrantni indeks** osnovnih pojmova samog rada. Druga se razina odnosi na citate koje ću umetati u tekst, na **početku** i **kraju** svakog poglavlja, bilo kao ironijske komentare, subverzivne momente ili ilustracije ponuđenih iskaza. Citati su preuzeti iz primjera umjetničkih radova koje sam za potrebe ovog rada obradila, a koji ne pripadaju nužno žanru izvedbenog predavanja na način na koji ga ja ovdje definiram, iz izjava njihovih autora i autorica ili iz predavanja koja su pojedini umjetnici i teoretičari održali na temu **predavanja**. Na taj će način i sama konkretna praksa pronaći svoje mjesto u ovom radu i to u obliku koji je, vjerujem, korisniji i kompleksniji od pukog narativnog opisa ili vizualne **reprezentacije** pojedinih projekata, kojima ću također dati prostora. Treća će se razina ostvariti u **apendixu** rada kada će odabrani primjeri žanra također **“oživjeti”** na specifičan način. Na samom kraju rada, naime, uz ostale priloge, donosim i nekoliko dodataka koji sadrže različite tipove materijala o pojedinim radovima koje sam za potrebe ovog rada obradila, predstavljajući ih na način koji nije tipičan za znanstveni diskurs. Te segmente neću dodatno **diskurzivno** pojašnjavati, s obzirom da je intencija tih reprezentacija da, u sprezi s ostatkom rada, realiziraju njegovu izvedbenost.

³ Kako ističe **Ladnar**: “začudujuće je da, usprkos važnosti formata, ne postoje **ekstenzivne** studije izvedbenog predavanja, već samo **mali broj eseja** (i još manji onih objavljenih na engleskom jeziku), koji su često **disparatni** i **heterogeni** s obzirom na kontekst, teme i projekte kojima se bave” (2013: 3). U poglavlju “Pitanje skupine” pružit ću konkretniji popis navedenih studija.

⁴ Kao što je jasno iz samog **naslova** rada, definiranje izvedbenog predavanja kao legitimnog **žanra** i ocrtavanje principa njegova funkcioniranja centralni je fokus ovog rada, a konkretnije ću se problematici njegova žanrovskog konstituiranja posvetiti u poglavlju “Pitanje žanra” na str. 11 ovog rada.

⁵ Pojavljujući se u tekstu Gabrielle **Brandstetter** (2000: 413 prema Ladnar 2013: 53).

⁶ Povijesnom ću se aspektu detaljnije posvetiti u poglavlju “Pitanje kronologije” na str. 32 ovog rada.

sačinjavaju, a koje se rijetko raščišćavaju. Isto vrijedi i za teorijske perspektive iz kojih se navedenoj temi pristupa u rijetkim primjerima njene diskurzivne elaboracije. Tada postaje očito kako “usprkos kontinuiranoj **učestalosti** upotrebe termina ‘izvedbeno predavanje’, ili možda upravo radi nje, tvrdnja što sve zapravo uključuje izvedbeno predavanje i dalje se **osporava**. Ili, drugim riječima: iako se termin primjenjuje, rijetko se razmatra što on zapravo predstavlja” (Ladnar 2013: 2). To postaje očito i iz upravo spomenute **raznorodnosti** primjera koji se navedenim terminom označavaju i rakursa iz kojih im se pristupa, jednom kada se **nadide** gore ocrтана temeljna linija njegova operiranja na osi Cage/Beuys/Morris/Fraser – Le Roy – Raad/Steyerl/Mroué koja i sama sadržava neke **kontradikcije**.⁷

S obzirom na navedenu **zanemarenost** teorijsko-historijskog ispitivanja izvedbenog predavanja i izostanak **obuhvatnijih** analiza, cilj mi je u ovom radu ponuditi konkretniju, ujedno i znatno strožu, definiciju navedenog **žanra**. Iako su i drugi autori prethodno posezali za imenovanjem izvedbenog predavanja žanrom (Bleeker 2012, de Vietri 2012, Ladnar 2012, Athanassopoulos 2013) nitko se od njih, s djelomičnom iznimkom Ladnara⁸, nije posvetio konciznijem ispitivanju implikacija koje takvo imenovanje **uzrokuje**.⁹

U okviru ovog rada centralna okosnica definiranja izvedbenog predavanja kao žanra bit će **retorički žanrovski studiji**, uz čiju ću pomoć uspostaviti njegove osnovne odrednice: skupinu, motivaciju i situaciju. Kroz pojedinačnu analizu svakog od tih pojmova te još nekih pitanja koja držim krucijalnim za njegovo oblikovanje (*terminologija, kronologija, format predavanja*) potom ću, u prvom dijelu rada, **kontekstualizirati historijsko** zaleđe žanra te naznačiti osnovne oblike njegova suvremenog manifestiranja kako bih, zaključno, definirala **četiri** osnovne strategije njegova operiranja – **pregovaranje** autoriteta, istine, racionalnosti i tijela čijoj ću se analizi posvetiti u drugom dijelu rada gdje ću na primjeru konkretnih radova demonstrirati funkcioniranje svake od njih.

⁷ Od kojih je najočitije vremenska **nepodudarnost** između djelovanja Beuysa, Cagea, Morrisa nasuprot Andree Fraser koja je vremenski puno bliža Xavieru Le Royu. Nešto kompleksnijim **kontradikcijama** u ovom ću se smislu posvetiti u poglavlju “Pitanje kronologije” na str. 32 ovog rada.

⁸ Ladnar (2013) svoju tezu izvodi preko **Derridinog** eseja *Zakon žanra* (1988) u kojem autor eksplicira da zakon žanra “izvire unutar **granica** između dvaju žanrova, što znači da odrednice jednoga žanra uvijek već pripadaju onomu drugomu te ga tako kontaminira” (“Žanr” s.a.). Također, nasuprot uobičajenom konceptu **pripadanja** pojedinog djela pojedinom žanru te pasivnosti i statičnosti koje taj koncept implicira, Derrida ističe koncept **sudjelovanja** u kojem je veći naglasak stavljen na aktivni angažman samog rada u konstrukciji žanra (1988). S obzirom na to da Ladnar svoje poimanje izvedbenog predavanja gradi na **kontekstualnoj** specifičnosti žanra, odnosno naglašavajući njegovu smještenost između znanstvenog i umjetničkog konteksta, Derridin se članak nadaje kao koristan, međutim, u mojoj interpretaciji u prvi će plan doći neki drugi aspekti.

⁹ Bitno je ovdje naglasiti kako Rainer u svojoj studiji decidirano ističe kako je izvedbeno predavanje “manje žanr, a više **fleksibilna**, konceptualna platforma koja se smješta unutar i između [različitih] **okvira**” (2017: 76). Međutim, ta klasifikacija posljedica je specifičnosti njenog čitanja navedenog formata u kojemu je naglasak na **međuodnosu** dva polja koja participiraju u kreiranju i distribuiranju samog žanra, a to su umjetničko i znanstveno. Kao što ću u poglavlju “Pitanje situacije” podrobnije objasniti, ovo nije jedina razlika između moje i njene interpretacije ovog fenomena.

U poglavlju “Pitanje **terminologije**” tako ću se kratko osvrnuti na razloge korištenja **hrvatske** inačice termina te ostale izazove koje žanr u jezičnom smislu postavlja. U poglavlju “Pitanje **žanra**” ponudit ću argumentaciju na temelju koje fenomen izvedbenog predavanja poimam kao žanrovsku odrednicu, oslanjajući se pritom na retoričke žanrovske studije koji, za razliku od tradicionalnih pristupa žanru, kao svoju centralnu okosnicu uzimaju **djelovanje** koje se realizira pojedinim retoričkim formatom, umjesto formalnih odrednica koje su u fokusu tradicionalnih teorija. Postavljajući u tom smislu **skupinu** unutar koje žanr funkcionira, **motiv** prema kojemu se postavlja i **situaciju** u kojoj je konstituiran kao centralne odrednice pojedine žanrovske kategorizacije, u narednom ću se poglavlju “**Pitanje skupine**” posvetiti definiranju obrisa skupine unutar koje se žanr formirao i unutar koje nastavlja operirati, postavljajući kao njezinu temeljnu odrednicu **dvijetisućite** godine¹⁰ te specifičan **zapadnoeuropski**, nezavisni, suvremeni izvedbeni kontekst.¹¹

U poglavlju “**Pitanje obrata**” kontekstualizirat ću **historijsko** zaleđe žanra unutar širih fenomena obrazovnog obrata i **pedagogizacije** koje smatram “zaslužnima” za artikulaciju uvjeta koji su iznjedrili izvedbeno predavanje kao žanr. Posvećujući se konciznoj analizi jednog i drugog fenomena ukazat ću kako su, zbog **neoliberalnih** pritisaka i zahtjeva za **produktivnošću** i učinkovitošću, procesi obrazovnog obrata i pedagogizacije uvjetovali primjenu obrazovnih modela na sve sfere društvenog polja, pa se u tom smislu i žanr izvedbenog predavanja može smatrati jednom od njihovih manifestacija. Na temelju tako uspostavljene veze upravo ću problematiziranje pitanja **proizvodnje znanja**¹² postaviti kao temeljni impetus na temelju kojega su formirani motivi funkcioniranja žanra.

U poglavlju “**Pitanje kronologije**” ponudit ću pregled dosadašnjih teorija o **povijesnosti** žanra, tvrdeći kako su one uglavnom nastajale zbog potrebe za **legitimiranjem** žanra te kako je u tom smislu imenovanje pojedinih radova kao izvedbenih predavanja obavljeno **retroaktivno**, što znači da **prvi** primjeri žanra nisu nastali sa sviješću o vlastitoj pripadnosti tom žanru, s obzirom na to da on tada nije bio uspostavljen. **Podloga** za takav zaključak jest činjenica da je sam termin nastao već spomenute 2000. godine te stoga autori koji su dosada

¹⁰ Navedeni period treba pojmiti kao **fleksibilan** označitelj koji pokriva nešto šire razdoblje devedesetih i dvijetisućitih, a ne kao strogu liniju **isključivanja**. Također, kao što ću više puta istaknuti, ta godina označava samo vrijeme konkretnog nastanka žanra te ne podrazumijeva isključivanje radova koji su nastali prije tog perioda. Drugim riječima, postupnim **razvojem** žanra u njega su uključeni i neki radovi koji su nastali prije 2000. godine.

¹¹ Konkretnije obrise ovog kolektiva elaborirat ću kasnije.

¹² Proliferacija literature posvećene istraživanju navedenog termina (Gibbons, M. et al. 1994, Borgdorff 2012, Ambrožič & Vettese 2013) čini prilično problematičnim pokušaje njegove **definicije**. Međutim, na ovom mjestu proizvodnju znanja promatram kao kombinaciju **istraživačkih protokola** kojima se do znanja dolazi i **izlagačkih protokola** kojima se ono predstavlja.

navođeni kao **utemeljitelji** žanra¹³ nisu mogli uistinu figurirati kao takvi jer u vrijeme njihova rada sam žanr još nije bio ustanovljen. Ovaj doprinos smatram bitnom **korekcijom** u odnosu na dosadašnje teorije o **razvojnem** tijeku žanra koje su primarno bile fokusirane na njegove formalne odrednice te, čak i kada su isticale tu retroaktivnu prirodu ustanovljavanja **ishodišta** žanra, nisu stavljale potreban naglasak na kontekstualne okolnosti njegove geneze.

U poglavlju “**Pitanje motiva**”, na temelju prethodno ocrtanog zaleđa žanra odnosno razloga njegova pojavljivanja, uz objašnjenje važnosti koju su za funkcioniranje žanra imali **ratovi znanosti**, konkretizirat ću i dva osnovna motiva njegova operiranja: subverziju znanstvenih modusa izlaganja i istraživanja te afirmaciju umjetničkih modusa izlaganja i istraživanja, oslanjanjem na teorijske radove autora poput Michela Foucaulta, Thomasa Kuhna, Paula Feyerabenda, Ludwika Flecka i drugih, koji su se bavili kritikom društvene konstruiranosti znanstvenih uvida. Naredno poglavlje “**Pitanje situacije**” posvetit ću opisivanju **situacije** kao treće žanrovske odrednice nužne za ostvarivanje njegove potpune definicije, zajedno s prethodno definiranom skupinom i motivom. U okviru ovog poglavlja, kroz analizu kontekstualnih, ali i formalnih aspekata situacije tipične za žanr izvedbenog predavanja, **reducirat** ću ishodišni opseg konkretnih primjera koji su u dosadašnjoj praksi i teoriji označavani kao izvedbena predavanja. Naime, zbog nepostojanja čvrste ishodišne definicije koja bi omogućila koncizniju inkluziju i ekskluziju radova iz navedene domene, kao jedna od **najproblematičnijih** karakteristika svih dosadašnjih radova na ovu temu nadaje se njihovo **preširoko** sagledavanje granica samog žanra. Istovremeno, kao naličje navedenog problema ističe se i inzistiranje na nekolicini **najistaknutijih** radova čime dolazi do zanemarivanja učestalosti njegove pojave.

To je razlog zbog kojeg sam u ovo istraživanje krenula stvarajući potpuno **nekritički** agregiran i kvantitativno vrlo **opsežan** popis koji sadrži **sve** radove koji su kroz povijest nazivani izvedbenim predavanjima, ili barem sve one do čijih sam **naslova** mogla doći, na temelju dostupnih informacija, tijekom **višegodišnjeg** istraživanja, kroz obradu dostupne literature, razgovore s kolegama te pretragu interneta. Taj inicijalni, veoma opsežan spisak izvedbi prilažem kao jedan od priloga ovom radu, kao primjer praktične, visoko inkluzivne definicije žanra. **Kriteriji** odabira izvedbi koje sam u tom smislu **inicijalno** skupila bili su pritom dvojaki: s jedne strane, to su radovi koje su njihovi autori, producenti ili prezenteri¹⁴

¹³ Kao što ću obrazložiti u istom poglavlju, to su, prije svega, John Cage, Robert Morris i Joseph Beuys.

¹⁴ Ovom riječju obuhvaćam razne aktere izvedbene scene čija je primarna uloga **prezentacija** umjetničkih radova i drugih oblika suvremenog umjetničkog stvaralaštva, ali i **organizacija** raznih diskurzivnih programa kao što su radionice, simpoziji, laboratoriji, *masterclassovi* i tako dalje. Mislim, dakle, prije svega na kazališta, centre za kulturu, izvedbene centre, galerijske prostore, festivale izvedbenih umjetnosti i slično.

takvima imenovali u trenutku njihove produkcije, prezentacije ili distribucije, a s druge su to radovi koji su navedenu odrednicu stekli naknadno, u kasnijoj kritičkoj, ali i široj, javnoj¹⁵ recepciji koja ih je zbog određenih formalnih karakteristika takvima **kontekstualizirala**.¹⁶ Jasno, tek nekolicina projekata s navedenog popisa figurira kao **prominentna** u većem broju teorijskih radova ili diskurzivnih programa koji su se bavili izvedbenim predavanjima, dok ih je većina spomenuta tek usputno, na manjem broju mjesta ili pak dosad o njima u tom kontekstu uopće nije pisano već su “samo” predstavljeni pod tom **egidom**. Manji broj radova na ovom će mjestu prvi put biti predstavljeni u kontekstu izvedbenog predavanja¹⁷.

I dok nepostojanje čvrstog **konsenzusa** oko definiranja žanra ne iznenađuje, heterogenost i brojnost postojećih primjera ipak postavlja priličan izazov pred istraživača. Stoga unutar poglavlja “**Pitanje situacije**” obavljam nužnu redukciju navedenog popisa, i to na temelju prethodno definiranih determinanti **situacije** kao jedne od tri osnovne žanrovske odrednice¹⁸, te tako suženi popis koristim kao osnovu za ostvarivanje **daljnje** analize. U završnom poglavlju prvog dijela rada – “**Pitanje predavanja**” – posvetit ću se podrobnoj analizi povijesnih značajki, ali i suvremenih materijalnih i diskurzivnih **karakteristika** predavačkog formata s obzirom na to da će se pojedine strategije žanra izvedbenog predavanja – pregovaranje autoriteta, istine, racionalnosti i tijela – konstituirati upravo u odnosu na te značajke.

Na osnovu tako utvrđenih temeljnih **obrisa žanra** i definiranih strategija u drugom ću dijelu rada pristupiti njihovoj analizi na temelju odabranih konkretnih primjera izvedbenog

¹⁵ Mislim ovdje na radove za koje ne postoje pismeni “**dokazi**” o njihovom smještaju pod okrilje izvedbenog predavanja, ali je u **struci**, unutar okvira skupine koja ustanovljava žanr, poznato da ih se **neslužbeno** često tako oslovljava.

¹⁶ Važno je pritom naglasiti da pritom nisam “**diskriminirala**” radove nastale kao **video** radove tako da su i oni uključeni kao punopravni participanti žanra pa tako na ovom mjestu **ontološka** razlikovnost između medijalizirane i žive izvedbe neće biti od krucijalne važnosti, pogotovo s obzirom na to da sam veliku većinu obrađenih radova i sama imala prilike gledati isključivo putem **snimki**. Također, to jednako tako vrijedi i za izvedbena predavanja u čijoj izvedbi **vizualni** materijali, bilo u vidu projiciranih slika, videa, dijapozitiva ili pak crteža, grafikona i sličnih materijala, imaju dominantnu ulogu te se, u tom smislu, velik dio izvedbe odvija upravo kroz taj medij, što ih primarno svrstava u domenu vizualnih, a ne izvedbenih umjetnosti. Iako pojedine autorice poput Peggy **Phelan** (1993) zagovaraju **živost** izvedbe kao njezin konstitutivni materijal te u tom smislu isključuju sve oblike **medijalizacije** kao adekvatne moduse njihove analize, s druge strane autori poput Phillippa Auslandera (1999) drže da je *slika* također izvedbeni medij svoje vrste, a ne tek pasivni simulakrum, te da iz te perspektive istraživač u polju izvedbenih umjetnosti dokumentaciju može promatrati kao dinamički fenomen koji je moguće odvojiti od nekadašnje živosti [*liveness*] izvedbe. U ovom istraživanju priklanam se stoga njegovu pogledu.

¹⁷ Kao najvažniji među njima ističe se *Naked Action Lecture* (1968) Carolee **Schneemann** čiji izostanak u dosadašnjim povijestima žanra uistinu iznenađuje, pogotovo s obzirom na motiv predavanja koji se pojavljuje i u samom naslovu performansa. Razlog za to vjerojatno je moguće pronaći u kombinaciji činjenice da je riječ o manje poznatom radu umjetnice te da je čitava njezina karijera označena **kontroverzama** oko **valorizacije** njezinog rada (vidi: Schneider 2002: 29-42). Tu su i *Whispered Art History* (1977a) Roberta Fillioua, *Protiv engleskog* (1979) Mladena Stilinovića te serija predavanja koje je Andy Warhol održao na nizu američkih sveučilišta (1967), čiji se nestanak iz narativa o izvedbenom predavanju može protumačiti relativnom **nepoznatošću** navedenih radova te nepostojanjem njihovog posljedičnog utjecaja na razvoj žanra, u usporedbi s nekim istaknutijim primjerima. S obzirom na to da ću glavninu prvog dijela rada posvetiti uspostavljanju žanrovske definicije izvedbenog predavanja, neću se detaljnije posvećivati “**obrani**” teze pripadnosti navedenih radova ovom žanru jer vjerujem da će ta relacija postati jasna iz opisa navedenih radova.

¹⁸ Pri čemu ona u sebi zbog specifičnog, **recipročnog** odnosa prema samom žanru sadrži i elemente prethodne identificirane skupine i motiva kao preostale dvije odrednice.

predavanja. U poglavlju “**Pregovaranje autoriteta**” na temelju radova Roberta Morrisa, Mladena Stilinovića, Andyja Warhola i Coco Fusco pokazat ću načine na koji žanr izvedbenog predavanja participira u **dekonstrukciji** i subvertiranju akademskog autoriteta odnosno njegovom prisvajanju i afirmaciji umjetničkog **zauzimanja** predavačke uloge. Poglavlje “**Pregovaranje istine**” posvetit ću analizi načina na koje su pojedini autori izvedbenih predavanja (Robert Filliou, Barbara Matijević & Giuseppe Chico, Nana Petzet, Melanie Wilson, Marko Gutić Mižimakov) pristupili istraživanju i reartikulaciji implikacija koje **koncept istine** ima za naše spoznajne procese. Poglavlje “**Pregovaranje racionalnosti**” fokusirano je na radove Hito Steyerl i Ivane Müller te načine na koje su navedene autorice pristupile dekonstrukciji **logičke** racionalnosti koja je postavljena kao jedna od temeljnih značajki akademskog diskursa odnosno predavačkog formata. Kao centralni element u interpretaciji njihovih radova pritom se nadaju oblici **metaforičkog** mišljenja koje Lakoff i Johnson (2015) [1980] smještaju u samu srž koncepta **maštovite racionalnosti**, u čijem ključu i sama iščitavam spomenute radove. Završno, poglavlje “**Pitanje tijela**” bavi se radovima koji su, poput onih Carolee Schneemann i Xaviera Le Royja, usmjerili svoj interes na razotkrivanje tjelesnih aspekata **predavačkog** tijela, a čiju interpretaciju potpomažem konceptom **nestabilnog** tijela Elizabeth Grosz.¹⁹

Na kraju, u **prilozima** dizertacije donosim kronološki **popis** umjetničkih radova koji su dosada bili predstavljani ili kritički obrađivani kao izvedbena predavanja, uz napomene o njihovom statusu u mojoj interpretaciji te nekoliko **dodataka** u kojima su odabrani autori i njihova izvedbena predavanja predstavljani na načine koji **zaobilaze** uzuse znanstvene metodologije, ali za koje vjerujem da na vrlo specifične načine daju doprinos matičnoj temi rada.

*For instance, in places like universities, where everyone speaks so rationally, it is necessary
for a kind of enchanter to appear.*²⁰

Joseph Beuys (1976 prema Ulmer 1985: 238)

¹⁹ Izvorni pojam koji autorica koristi je *volatile bodies*. Međutim, u domaćoj se praksi i dalje nije ustalio adekvatni **prijevod**. Govedić (2001/2002) već i u naslovu svog teksta optira za termin *eksplozivno*, što je verzija koju je i kasnije potvrdila u svojem drugom tekstu (2013: 25), međutim nakon razgovora s tadašnjim uredništvom časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija* u kojemu je autoričin tekst objavljen, odlučila sam ovdje koristiti termin *nestabilno*.

²⁰ Naprimjer, na mjestima poput sveučilišta, gdje svi govore tako racionalno, nužno je da se pojavi neka vrsta čarobnjaka.

1.1. PITANJE TERMINOLOGIJE

*We may actually never know what a walrus is at the end of the day.*²¹

Sybille Peters: Lecture Theatre 1700 - 2000: Index of Persons (Incomplete) (2013)

Prije nastavka i definiranja okosnica izvedbenog predavanja kao žanra držim važnim otvoriti prostor za raščišćavanje određenih terminoloških **prijepora** vezanih za samu temu od kojih se kao najbitniji ističe onaj vezan uz imenovanje samog žanra odnosno odluku da koristim njegovu **hrvatsku inačicu**.²² Naime, iako se u domaćoj²³ teoriji i praksi (ali prije svega u praksi, uzimajući u obzir da je domaća literatura na tu temu vrlo **oskudna**²⁴) još uvijek nije etablirao definitivan prijevod ishodišnog, engleskog termina *lecture performance*, već se u jednakoj mjeri koriste razne varijante njegova prijevoda, kao i sam original, u okviru ovoga rada odabirem upravo jednu od varijanti prijevoda s engleskog jezika koju smatram najadekvatnijom. Dok su pojedini autori u regiji tako svoje radove nazivali sintagmama *predavanje performans* odnosno *performans predavanje*²⁵ te *lecture performance*²⁶, drugi su posezali za terminima *performativno* odnosno **izvedbeno predavanje**²⁷, a potonji i ja smatram najprikladnijim za imenovanje fenomena koji ovdje analiziram.

Naime, iz moje perspektive prijedlozi *predavanje performans* i *performans predavanje* ne obuhvaćaju kompleksnost inicijalnog pojma, iako zadržavaju njegovu stilsku formaciju. I dok prijevod engleske riječi *lecture* ne predstavlja poseban problem jer za njega postoji samo jedan **ekvivalent** u hrvatskom, s riječju *performance* stvar je znatno kompliciranija. Kao potencijalni prijevod te riječi kristaliziraju se najmanje dva termina – *performans* i *izvedba*, od kojih se odabir prve riječi u ovom slučaju pokazuje vrlo problematičnim.

Naime, riječ *performans* na hrvatskom ima znatno uže značenje od riječi *performance* na engleskom jer označava samo jedan specifičan izvedbeni format koji se, prema RoseLee **Goldberg** (2011), u obliku u kojem ga danas poznajemo, pojavljuje s avangardama početkom

²¹ Na kraju dana, možda stvarno možda nikada nećemo znati što je to morž.

²² Valja odmah naglasiti da istu logiku nisam slijedila kod nekih drugih termina čiji sam naziv zadržala u engleskom originalu, iako vrlo rijetko, u slučajevima kad se radi o riječima koje su postale **internacionalizmi** te, shodno tome, ne postoji široko prihvaćen domaći prijevod te bi pokušaj njegova ustanovljavanja zvučao **rogobatno**.

²³ Pod tim terminom podrazumijevam kulturni krug bivše **Jugoslavije**, uključujući svih šest republika i dvije autonomne pokrajine.

²⁴ Uglavnom je riječ o kritičkim **osvrtima** prethodno spomenutih umjetničkih radova objavljenima u periodici. U tom smislu valja posebno istaknuti srpsku teoretičarku i povjesničarku umjetnosti Jelenu **Vesić** koja se jedina u lokalnom kontekstu bavila ovim žanrom u značajnijoj mjeri, u okviru istraživanja koje je rezultiralo izložbom *Lecture Performance* koja je 2009. godine bila postavljena u njemačkom *Kölnischer Kunstverein*u te beogradskom *Muzeju savremene umetnosti*. Pa iako ona u svojoj praksi koristi prijevod termina “predavanje-performans”, kao što ću u nastavku teze obrazložiti, ja takav prijevod smatram **neadekvatnim**.

²⁵ Vidi: Vesić (2014), Mižimakov (2016), Görß (2016).

²⁶ Vidi: Ferčec (2013/2014), Mucko (2015), Liverić (2015), Mucko, Myers & Kolendo (2016), Kuruş & Glečeri (2016).

²⁷ Vidi: Orsag (2016), Pocrnjić (2014), Mirčev (2015).

dvadesetog stoljeća, a za koji se u engleskom koristi termin *performance art*. Osim domaćeg prijevoda utjecajne studije RoseLee Goldberg, i jedini dosad objavljeni pregled domaćeg performansa, ***Kronotop hrvatskog performansa: Od Travelera do danas*** (2014a) Suzane Marjanić, svjedoči o **isključivoj** upotrebi riječi *performans* u tom, užem smislu, za označavanje sasvim specifične izvedbene forme.

Za razliku od toga, engleska inačica, riječ *performance*, u sebi obuhvaća puno širi dijapazon značenja, istovremeno i ***performans*** i ***izvedbu*** kao kišobranski termin²⁸ pod koji je, kao posljedica **performativnog obrata**, moguće svrstati razne oblike kulturnih i socijalnih izvedbenih fenomena²⁹, uključujući i, naprimjer, predavanja u obrazovnim institucijama, što se pokazuje posebno značajnim za žanr izvedbenog predavanja. Stoga se odabir riječi ***izvedba*** kao prijevoda riječi *performance* nadaje kao logičan jer u sebi, između ostalih izvedbenih oblika, uključuje i pojam *performansa* kao zasebnog “žanra” koji opstoji u značenju originalne riječi, a koji se također pokazuje bitnim za nastanak i oblikovanje ovog žanra³⁰. Upravo zato smatram da termin *izvedbeno predavanje* najbolje obuhvaća sve kvalitete izvornog naziva te svojim radom dajem dodatni doprinos njegovoj **afirmaciji** u domaćim okvirima.

Završno, važno je na ovom mjestu naznačiti još jedan bitan aspekt imenovanja žanra. Čest je slučaj da pojedini umjetnici odabiru vlastite **novokovanice** za imenovanje radova koji su u kasnijoj teorijskoj i kritičkoj obradi označeni kao izvedbena predavanja. Balz Isler tako, naprimjer, koristi termine **piktoralni koncert** [*pictorial concert*] ili pak **medijsko predavanje** [*media lecture*] (Isler 2016), Guillaume Désanges **pripovijedane izložbe** [*narrated exhibitions*] (Désanges 2013), a Bazon Brock **akcijsko predavanje** [*action teaching*] (Lázár 2011). Svi navedeni termini predstavljaju očito **poetsko**, jasno autorsko opredjeljenje koje ipak ne nadilazi praksu pojedinih autorica³¹, te je u tom smislu **indikativno** njihovo naknadno smještanje pod širi terminološki nazivnik izvedbenog predavanja³² jer

²⁸ Za pomniji uvid u specifičnosti suvremene **metaforičke** upotrebe riječi *performance* vidi: States (2011).

²⁹ Kao najbolji dokaz za potvrdu ove teze nadaje se knjiga *Izvedi ili snosi posljedice* [2001] (2006) Jona **McKenzija** u kojoj autor cjelokupnu društvenu sliku odnosno raznorodne društvene procese promatra upravo kroz prizmu izvedbe (na engleskom: *performance*) kao fenomena karakterističnog za današnje društvo, a čija je ishodišna teza kako “izvedba tako prožima američko društvo da podsjeća na zagonetnu **maglicu** koja [...] okružuje svako živo biće” (2006: 23).

³⁰ Što će se najočitije ispoljiti u ranim primjerima žanra, kod umjetnika koji su ostvarili karijeru kao istaknuti *performans* umjetnici, jednako kao i u utjecaju koji je **teorijski performans**, nastao pod okriljem konceptualne umjetnosti, imao za formiranje žanra, kao što ću obrazložiti u poglavlju “Pitanje kronologije” na str. 32 ovog rada.

³¹ Kako je ženski doprinos teorijskim istraživanjima često zanemarivan, a u jezičnoj strukturi **hrvatskoj** jezika i nepravedno isključivan zbog dominantne uporabe muškog roda prilikom korištenja **množine** imenice *autor*, naizmjeničnim korištenjem muškog i **ženskog roda** navedene imenice želim ukazati na činjenicu da su se temama kojih ću se doticati u okviru rada bavili kako autori, tako i autorice. Istu ću praksu primijeniti i pri upotrebi figure umjetnika odnosno umjetnice te teoretičara, teoretičarke, kritičara i kritičarke.

³² Dok je među radovima Balza Islera i Guillaumea Désangesa moguće pronaći i djela koji su oni sami imenovali izvedbenim predavanjima, u vrijeme Bazona **Brocka** sâm žanr još uvijek nije postojao te se on nije ni mogao svrstati pod njegovo okrilje.

ukazuje na **dominaciju** potonjeg termina nad onim gore navedenima, odnosno na specifične pozicije koje ti nazivi zauzimaju unutar samog žanra, a ne nužno na značenjske **kolizije** s njim. Zanimljivo je na ovom mjestu spomenuti i činjenicu da **Brandstetter**, u čijem je tekstu (2000: 413 prema Ladnar 2013: 53) engleski termin *lecture performance* prvi put upotrebljen, u svojem kasnijem tekstu (2016) paralelno s pojmom *lecture performance*, kao mogući naziv za novo uspostavljeni format, spominje kovanicu **lecture demonstration** koji navodi i Rainer (2017: 76), no taj termin nije nikada ušao u širu uporabu, za razliku od *izvedbenog predavanja* koji je postao učestalo korišten termin.

Poseban slučaj u tom smislu predstavlja i “žanr” **eseja**. Naime, za imenovanje izvedbenog predavanja u literaturi se “često koriste drugi termini poput ‘izvedbeni esej’ ili ‘esej-performans’³³” (Ladnar 2013: 12) što ukazuje na dodatnu “**nečistoću**” pojma, iako je bitno naglasiti da ni esej, kao ni gore navedeni autopoetski momenti imenovanja, nisu dosegli diskurzivnu **snagu** i značaj kao što je to uspio termin *izvedbeno predavanje*. Razlog zašto neke autorice zazivaju esej prilikom istraživanja izvedbenog predavanja nalazi se u činjenici da je riječ o jednako **hibridnoj** formi kojoj je inherentno **izmicanje** jednostavnim definicijama te u tom smislu uistinu operira u bliskosti izvedbenog predavanja.³⁴

Tako Dirksen naprimjer navodi da je kod eseja, jednako kao i kod izvedbenog predavanja, riječ “o procesu (auto)refleksivnog karaktera” (2009: 11). Do slične usporedbe dolazi i Rike Frank koja, tragajući za definicijom izvedbenog predavanja, zaključuje da “kao i u slučaju izvedbenog predavanja, i **film-esej** funkcionira kao kišobranski termin za analitički oblik koji skreće pozornost na način na koji doživljavamo informaciju kao **dvostruku transakciju**: kao čin strukturiranja kontroliran od strane subjekta i kao **čin subjektivacije** – tj. bivanja strukturiranim” te da ga se u tom smislu može čitati kao bitnu “preteču političkog modusa podriivanja autoriteta na koji **pretendira**ju (masmedijske) informacije” (2013) koja će se posebno snažno aktualizirati u žanru izvedbenog predavanja, kao što ćemo vidjeti u drugom dijelu rada gdje ću analizirati neke od osnovnih strategija operiranja žanra u kojima će gore istaknute značajke na posebno snažan način odjeknuti. No, prije toga, u narednom ću poglavlju izložiti osnovne postavke retoričkih žanrovskih studija te postaviti **temelje** za

U tom smislu, jednom kada se usporede radovi koje su autori opisivali gore navedenim terminima (piktoralni koncert, medijsko predavanje, pripovijedane izložbe) i radovi koje su imenovali izvedbenim predavanjima uistinu se može zaključiti kako je i ovdje riječ o **varijacijama** termina *izvedbeno predavanje*, a o istom svjedoči i kasnija kritička obrada koja ih je pod to okrilje svrstala. Što se tiče pak djela Bazona Brocka i argumentacije svrstavanja njegovih djela u žanr izvedbenog predavanja, vidi: Scheller & Wagner (2013).

³³ Vidi: Dirksen (2009), Frank (2013).

³⁴ Kao praktična ilustracija te teze savršeno može poslužiti rad Setha Pricea **Redistribution** (2008) koji je najavljan kao “podjednako predavanje, izvedba i film-esej”.

daljnje formuliranje žanrovskih odrednica izvedbenog predavanja kojima ću se posvetiti u ostatku prvog dijela rada.

Govoreći uopšteno, jezikom se mnogo lakše daju izraziti stvari nego odnosi, stanja nego procesi.

Pierre Bourdieu: Predavanje o predavanju (2011: 37)

1.2. PITANJE ŽANRA

*We discovered new facts, only to be told that they were old facts.*³⁵

Walid Raad (2008)

Posezanje za pojmom žanra, ne samo u slučaju izvedbenog predavanja, sa sobom donosi brojne teorijske probleme, s obzirom na to da, “usprkos obilju istraživanja tijekom posljednjih **trideset godina**, pojam žanra ostaje pun **konfuzije**, opterećen popularnim teorijama žanra kao tipskog teksta i **artificijelnog** sistema klasifikacije” (Bawarshi & Reiff 2010: 3). Naravno, ograničeni prostor ovog rada onemogućuje dubinsko zadiranje u ovu problematiku, stoga ću na ovom mjestu naznačiti samo temeljne teorijske postavke **retoričkih žanrovskih studija** na koje se oslanjam kada proglašavam izvedbeno predavanje žanrom.³⁶

Nasuprot tradicionalnom³⁷ poimanju žanrova kao klasifikacijskih sredstava temeljenih na formalnim svojstvima kulturnih proizvoda³⁸, kao statičnih kategorija koje propisuju, proskribiraju i isključuju³⁹, ova škola na žanrove gleda kao na “**dinamične** retoričke forme koje se razvijaju kao odgovori na ponovljive situacije i koje služe za stabilizaciju **iskustava**” (Berkenkotter & Huckin 1993: 479). Žanrovi tako prestaju biti “setovi formalnih struktura u koja se **ulijevaju** značenja” (Martin et al. 1987: 64), dokida se njihova utemeljenost na “**metafori posude**”, i umjesto toga “razumijevanje žanrova podrazumijeva razumijevanje retoričkih situacija i njihovih **socijalnih konteksta**” (Devitt 2004: 12, 13). U ovom poimanju, dakle, dolazi do radikalnog **zaokreta** u odnosu na tradicionalno poimanje žanrova jer je prilikom njihova definiranja afirmiran **bottom-up** princip konstrukcije žanrovskih podjela, u kojemu je veći naglasak na **učinku** koji pojedini artefakt ima u kulturnom odnosu

³⁵ Otkrili smo nove činjenice. Samo da bi nam rekli da su to stare činjenice.

³⁶ Kako ističu Bawarshi & Reiff, riječ je o samo jednom u nizu teorijskih pravaca koji “su predani ideji da žanrovi reflektiraju i koordiniraju **društvene moduse znanja** i djelovanja u svijetu” (2010: 3), a između ostalih navode još i: sydneyjsku školu, pravac *English for Scientific Purposes*, francusku i švicarsku pedagošku tradiciju te brazilsku sintezu. Kako je riječ o teorijama koje su temeljene na istim osnovnim principima i u tom smislu dijele velik broj uvida, a osnovne razlike tiču se praktičnih aspekata podučavanja u svakoj od tih tradicija, odlučila sam se fokusirati na najutjecajnijiu među njima, školu retoričkih žanrovskih studija.

³⁷ Pod tradicionalnim poimanjem žanra podrazumijevam **literarne teorije žanra** koje su “tradicionalno održavale kulturno rasprostranjene, **bipolarne** stavove prema žanrovima kao ekskluzivno estetskim objektima ili ograničenjima umjetničkog duha” (Bawarshi & Reiff 2010: 14).

³⁸ Jedna od implikacija suvremenih teorija žanra jest činjenica da predmet njihove analize nisu isključivo umjetnička djela već i drugi primjeri **tipiziranog** ljudskog djelovanja i interakcije. Devitt (2004), između ostalih, tako naprimjer navodi *spam*, viceve, pozivnice za vjenčanja, memorandume, sudske spise, **predavanja**, itd. Radi raznolikosti pojava koje podliježu žanrovskoj kategorizaciji, u ovom poglavlju za njihovo definiranje naizmjenično koristim riječi *proizvod*, *artefakt* i *tekst* kao istoznačnice. Valja pritom imati na umu kako, “naravno, ljudi klasificiraju mnoge **stvari**, ne samo žanrove” (Devitt 2004: 8), zbog čega će se kasnije aspekti **djelovanja** koje se žanrom realizira iskristalizirati kao važna okosnica **diferencijacije** žanrovske naspram ostalih kategorizacija.

³⁹ Za precizniju i koncizniju tipologiju teorija žanrova vidi: Bawarshi & Reiff 2010.

društvenom polju, nego na **principima** njegove proizvodnje.⁴⁰ Dakle, osnova za detekciju žanrova više se ne temelji na njihovoj navodnoj autonomiji⁴¹ u odnosu na **okolnosti** njihova stasanja već se oslanja na njihovu očiglednu ovisnost o široj društvenoj sferi.⁴²

Drugim riječima, u retoričkim žanrovskim studijama dolazi do prebacivanja fokusa sa žanrova kao “**naljepnica**” koje se naknadno dodjeljuju tekstovima kao gotovim proizvodima, na žanrove kao dinamične moduse djelovanja u pojedinom socijalnom polju. To stoga podrazumijeva i širi, **kontekstualni** pogled kako na pojedina djela, tako i na žanrove kojima ona pripadaju⁴³ te načine na koji žanrovi operiraju u široj društvenoj slici. Iako navedeni pomak implicira čitav niz raznorodnih posljedica, ja ću na ovom mjestu istaknuti one koje smatram najznačajnijima za definiranje izvedbenog predavanja kao autonomnog žanra.

Kao temeljni rad za ustanovljavanje ove teorijske škole ističe se esej “Genre as **Social Action**” (1984) Carolyn Miller⁴⁴ u kojemu autorica navodi kako je istraživanje žanrova vrijedno “ne zato što dopušta kreiranje neke vrste **taksonomije**, već zato što naglašava neke društvene i povijesne aspekte retorike koje druge perspektive ne ističu” (1984: 151) iz čega je već više nego očit odmak koji zauzima naspram tradicionalnih žanrovskih teorija. Riječ je dakle o izmještanju fokusa istraživanja s estetskih **zadatosti** pojedinog djela na način njegova **korespondiranja** sa socijalnim okruženjem u kojem nastaje i operira. Miller zaključuje kako “retorički smisljena definicija žanra mora biti fokusirana, ne na supstancu ili formu diskursa, nego na **djelovanje** koje se njime želi postići” (1984: 151). Kao što sam već napomenula, upravo se taj aspekt pokazuje kao konstitutivan za novo definiranje žanra pa ću ga stoga kasnije postaviti i kao centralnog u vlastitom obrazlaganju izvedbenog predavanja kao žanra.

No, prije toga važno je napomenuti da to ne znači potpuno zaobilaženje odnosno ignoriranje formalnih značajki pojedinog djela. Naime, kako ističe Amy **Devitt**, uspoređujući ovu perspektivu s tradicionalnim teorijama žanra, “retorička teorija žanra [...] ide **onkraj** i iza pojedinačnih **klasifikacija** (koje su samo indikatori žanrova i mijenjaju se kao što se naši

⁴⁰ Devitt ovaj pomak objašnjava na primjeru **šale** ističući da “ljudi ne označavaju određenu priču kao šalu samo zbog njenih formalnih zadanosti, već zbog njihove percepcije retoričkog djelovanja koje je na djelu” (2004: 11). Drugim riječima, šala je šala zbog toga što nas želi **nasmijati**, a ne zato što sadrži elemente koje svaka šala treba imati.

⁴¹ **Inzistiranje** na autonomiji umjetničkog polja tipično je za tradicionalne žanrovske škole koje su se dominantno bavile literarnim žanrovima. Naime, isključivo je pogled koji vjeruje u konstituciju umjetnosti kao autonomne sfere, **lišene** direktnih veza s materijalnim okolnostima vlastita operiranja, mogao biti osnovom za isticanje isključivo formalnih odrednica kao temelja za formiranje žanrovskih podjela.

⁴² Aspekt **heteronomije** umjetnosti posebno zanimljivo aktualizira u determiniranju žanrovskih odrednica izvedbenog predavanja, kao što će biti jasno u poglavlju “Pitanje obrata” na str. 20 ovog rada.

⁴³ Specifičnost ove škole je i mogućnost da pojedini kulturni proizvod istovremeno egzistira unutar više žanrovskih ladica, s obzirom na to da se svaki kulturni proizvod pojavljuje u **kompleksnom** društvenom polju u kojem ga zahvaćaju mnogostruke silnice.

⁴⁴ Miller je naravno samo dio dugačke **linije** teoretičara koji su svojim teorijama doprinijeli razvoju retoričke škole. Devitt, između ostalih, u tom smislu navodi **Bahatina**, Todorova, Swalesa, **Burkea**, Berkenkotter & Huckina (2004: 2).

ciljevi mijenjaju) i **formi** (koje mogu naznačavati žanrove, ali ih ne konstituiraju)” (2004: 12, 13). Dakle, vezanost žanrova za formalne odrednice nije u potpunosti **negirana**, s obzirom na to da, “na jednom nivou, žanrovi izvire iz **ponovljenih** tekstualnih obrazaca, iz formi” (Devitt 2004: 10). Međutim, svodenje žanrova **samo** na formalne značajke postavlja se kao vrlo **reduktivno** jer ignorira kompleksnost modusa njegova djelovanja te u tom smislu ograničava ne samo istraživačke perspektive, nego i one **korisničke**.⁴⁵

Formalne značajke, dakle, iz ove perspektive predstavljaju samo jedan **sloj** u definiranju žanrova, ali on pritom nije postavljen kao konstitutivan za njihovo formiranje niti je hijerarhijski **nadreden** ostalim aspektima žanra. Drugim riječima, “činjenica da je žanr **reflektiran** u formalnim odrednicama ne znači da žanr čine [isključivo] te formalne odrednice” (Devitt 2004: 11). To ujedno, u okviru ovoga rada, znači, kao što su već zaključili pojedini teoretičari izvedbenog predavanja, da “ocrtavanje **formalnih značajki** zajedničkih izvedbenom predavanju neće biti dovoljno za njegovo razumijevanje⁴⁶” (Ladnar 2013: 8, 9) jer očito ne postoje jasne, inherentne, estetske kvalitete koje bi pojedine projekte **automatizmom** svrstavale u navedeni žanr već su mehanizmi do kojih pri tome dolazi drugačije prirode, a upravo je njihova **detekcija** cilj prvog dijela ovog rada.

U tom smislu, uloga teoretičara u determiniranju odgovarajućeg klasifikatornog sistema zamijenjena je drugom ulogom, koju Miller opisuje kao “**etnometodološku**: ona želi **eksplicirati znanje** koje stvara praksa” (1984: 155) te umjesto determiniranja formalnih žanrovskih značajki uključuje “znanje o tome **kojim i čijim ciljevima** žanrovi služe” (Bawarshi & Reiff 2010: 4). U postavljanju ovih pitanja moguće je pronaći odjeke Millerinog isticanja djelovanja koje se žanrom obavlja kao osnove njegova ustanovljavanja. Naime, ciljevi na koje se autori referiraju upravo se tiču navedenog djelovanja jer impliciraju usmjerenost žanrova na proizvodnju određenih učinaka u društvenom polju. Miller konkretnije razlaže navedeni aspekt kada piše da, “ako žanr **predstavlja** djelovanje, mora uključivati **situaciju i motiv**” (1984: 152), eksplicirajući tako elemente koji konstituiraju djelovanje koje je u temelju ustanovljavanja žanrova. A Devitt (2004) u navedenu **jednadžbu** dodaje i treći element, koji i Bawarshi & Reiff izrijeком spominju u gore navedenom citatu – **skupinu** unutar koje se žanr formira, u kojoj je utjelovljen odgovor na pitanje – *čijim ciljevima služe žanrovi?*

⁴⁵ Termin **korisnika** preuzimam od Devitt (2004), svjesna njegove **korporativne** konotacije. Međutim, on se pokazuje praktičnim jednom kada žanrovi prestaju biti isključivo umjetničke kategorije te su primijenjeni na razne druge socijalne situacije.

⁴⁶ Kako sam već napomenula, Ladnar navedeno zaključuje na temelju **Derridinog** koncepta žanra, ali isto je primjenjivo i za analizu iz perspektive retoričkih žanrovskih studija.

Iz ovako ocrtanih obrisa retoričkih žanrovskih studija moguće je dakle **izdvojiti** upravo **skupinu, motiv i situaciju** kao osnovne aspekte definiranja svakog žanra koji su, naravno, čitavo vrijeme u povratnoj sprezi te u tom smislu neprestano djeluju na međusobnom **osnaživanju**. I dok su ti aspekti u tradicionalnim teorijama žanrova potpuno zanemareni aspekti, u okviru retoričke žanrovske škole zadobivaju vrlo značajnu, upravo **vitalnu** funkciju jer determiniraju **djelovanje** koje se žanrom izvršava u širem društvenom polju. Stoga ću upravo na definiranju ta tri aspekta temeljiti i vlastitu definiciju žanra izvedbenog predavanja.

Važno je pritom naglasiti da se nijedan od njih ne poima u doslovnom, već u funkcionalnom smislu. Situaciju tako Miller opisuje kao **intersubjektivni** fenomen koji se ne iscrpljuje jednostavnim opisima fizičkih okruženja (1984: 156), a isto vrijedi i za opis motiva koji se ne poima u strogo **individualnom**, već u šire društvenom smislu. Jednako tako, ni skupine nisu **“rigidne** ni statične, jer ljudi [...] u njih ulaze i izlaze u određenim trenucima, zbog određenih ciljeva” (Devitt 2004: 43). Obličje tih postavki, dakle, može varirati od sasvim konkretnih do nešto apstraktnijih oblika, ovisno o tipu žanra odnosno diskursa koji **uobličavaju**. Kako navedeni elementi ne bi ostali na tako generalnom nivou, u nastavku ću ih konkretizirati upravo na primjeru žanra izvedbenog predavanja.

Za početak, u narednom ću se poglavlju posvetiti definiranju **skupine** unutar koje se pojavljuje žanr izvedbenog predavanja, a druga ću dva aspekta obraditi u poglavljima “Pitanje motiva” i “Pitanje situacije” na str. 47 odnosno 60 ovog rada. Na temelju tako ocrtane definicije žanra, upustit ću se u drugi dio rada u kojemu ću ispitati temeljne **strategije** njegova djelovanja – **pregovaranje** autoriteta, **pregovaranje** istine, **pregovaranje** racionalnosti, **pregovaranje** tijela – i to na konkretnim primjerima koji ilustriraju nastojanja utvrđena u prethodnim poglavljima.

*The situation is formal, but our minds aren't.*⁴⁷

Allen Ginsberg (u Burroughs 1980)

⁴⁷ Situacija je formalna, ali naši umovi nisu.

1.3. PITANJE SKUPINE

*It is really different to be conscious of myself and to be conscious of someone that happens to be me.*⁴⁸

Noé Soulier: *Ideography* (2011)

Kao što sam već navela, jedna je od temeljnih okosnica ove škole pomicanje fokusa istraživanja na ulogu koju u prepoznavanju i definiranju žanrova imaju sami **korisnici**.⁴⁹ Posljedica je to pogleda prema kojemu “žanrovi pripadaju diskursu **zajednica**, ne individualaca” (Swales 1990: 9) iz čega proizlazi i činjenica da “ne možemo u potpunosti razumjeti žanrove ako dublje ne razumijevamo **sistem zajedništva** koja [žanrovi] formiraju, ako ne istražimo dublje prirodu zajedništva” (Miller 1994: 72). Upravo zajednice, unutar kojih pojedini žanrovi funkcioniraju, postaju konstitutivnima za kasnije kreiranje situacija i motiva koji služe za identificiranje pojedinih žanrova. Devitt tako ističe tri tipa skupina unutar kojih žanrovi nastaju, a koji su poredani prema stupnju **kohezije** njihovih članova. To su zajednice⁵⁰, **kolektivi** i društvene mreže⁵¹ (Devitt 2004: 46), pri čemu kolektivi okupljaju “ljudе oko centralnog ponovljenog **interesa**, bez učestalosti ili **intenziteta** kontakta koji je tipičan za zajednicu” (Devitt 2004: 46).

Kolektive ističem nauštrb zajednica i društvenih mreža zato što tvrdim da izvedbeno predavanje izvire upravo u takvom tipu **socijalnog** okruženja. Riječ je dakle o skupini ljudi koja ne dijeli veći dio svog vremena, ali se **opetovano** okuplja oko pojedinog, specifičnog interesa. Također, kao što sam već istaknula, ne radi se o formaciji **strogo** određenih granica, već o skupini koja je podložna raznim **mutacijama** u broju i karakteristikama svojih članova, jednako kao i njihovu **raspršivanju**, širenju i skupljanju, ovisno o karakteristikama koje je oblikuju.⁵²

Kako bih definirala inicijalne obrise navedenog kolektiva za početak podsjećam da izvedbeno predavanje **kao termin** nastaje 2000. godine, kada se pojavljuje u tekstu Gabrielle **Brandstetter** (2000: 413 prema Ladnar 2013: 53) u odnosu na suvremeno-plesnu izvedbu

⁴⁸ Zaista nije isto biti svjestan sebe i nekoga tko je igrom slučaja ja.

⁴⁹ Naravno, to ne znači da se **teoretičari** i kritičari isključuju iz daljnje rasprave o žanrovima i da je sva “**moć**” u rukama korisnika, s obzirom na to da “su i književni i retorički **kritičari** također osobe koje koriste žanrove” (Devitt 2004: 9).

⁵⁰ Devitt ovako definira **zajednice**: “**osobe** koje provode zajedno značajne količine **vremena** u zajedničkim naporima” (2004: 46).

⁵¹ **Društvene mreže** su “veze stvorene posredstvom jedne osobe koja **poznaje** drugu osobu, koja poznaje još jednu osobu, koja poznaje još jednu” (Devitt 2004: 43).

⁵² One mogu uključivati razne značajke poput geografske ili vremenske **smještenosti** skupine, duljinu **angažmana** pojedinaca, stupnju njihove **kohezije** izvan skupine, itd.

Product of Circumstances (1999) Xaviera Le Royja⁵³ te **suvremeni, nezavisni, zapadnoeuropski**⁵⁴ izvedbeni kontekst odnosno **aktere**⁵⁵ koji ga sačinjavaju. Navedeni kontekst, zajedno sa pripadajućim autoricama i institucijama, i nakon toga ostaje centralnom domenom operiranja ovog žanra. Pritom, pod pojmom **nezavisni** podrazumijevam izvedbene projekte nastale van **repertoarnih** programa gradskih i nacionalnih kazališta⁵⁶, ali i generalniju sklonost **eksperimentalnim** formama i otvorenost za programe koji predstavljaju nove oblike performativne kritike, a ne samo reprezentaciju postojećih modusa društvenosti. Nezavisnost se u tom smislu dakle ne odnosi isključivo na **produkcijско** zaleđe već i na određene estetske odnosno diskurzivne postavke samih radova, kao i na političke i programske specifičnosti institucija u kojima nastaju. **Interes** koji pritom prepoznajem kao centralni motiv okupljanja dionika te skupine jest sudjelovanje u umjetničkoj i/ili teorijskoj **artikulaciji** suvremenih društvenih problema iz rakursa koji zaobilazi ustaljene, **mainstream** metode njihove elaboracije. Svjesna općenitosti ovako definiranog interesa, njegovom ću se konkretiziranju posvetiti u narednim paragrafima.

Jasno, vezanost žanra za **dvijetisućite** godine nije puka slučajnost, već posljedica određenih povijesnih tendencija koje su uvjetovale njegov nastanak baš u tom periodu, a kojima ću se detaljnije posvetiti u poglavlju “Pitanje obrata” na str. 20 ovog rada. Ističući taj period kao vrijeme ustanovljavanja žanra očito podrazumijeva da se ne slažem s tezom koju, između ostalih⁵⁷, u svojim esejima izlažu Athanassopoulos i Olveira sugerirajući kako se suvremeni trend izvedbenog predavanja može smatrati svojevrsnim **comebackom** (Athanassopoulos 2013), odnosno ponovnim **uskršavanjem** (Olveira 2016) žanra čije ishodište oba autora pronalaze u puno ranijem periodu šezdesetih (Olveira 2016), odnosno u radovima poput Morrisova *21.3* (1964), Cageova *Lecture on Nothing* (1949) ili Smithsonova *Hotel Palenque* (1969-72) (Athanassopoulos 2013). Za razliku od Athanassopoulosa i Olveire, ja navedene

⁵³ Iako je, kao što ću kasnije to konkretnije eksplicirati, sâm termin naknadno pridani i nekim izvedbama koje su nastale u puno ranijem periodu, taj proces **retroaktivnog** imenovanja proveden je zbog potrebe za autolegitimacijom žanra kojemu je bilo potrebno povijesno zaleđe. Dakle, izvedbena predavanja nastala prije kraja prošlog stoljeća nisu nastajala sa sviješću vlastite **pripadnosti** žanru jer taj žanra, u vrijeme njihova nastanka, još nije bio ustanovljen. **Reperkusijama** ovog pitanja detaljnije ću se posvetiti u kasnijem poglavlju “Pitanje **kronologije**” na str. 32 ovog rada, a na ovom mjestu želim samo zabilježiti moment u kojemu je sâm žanr **iniciran** jer je bitan za **lociranje** njegovih temeljnih odrednica.

⁵⁴ Ovaj termin nadilazi okvire svoje **geografske** određenosti, i tiče se više idejne klime navedene skupine, pa tako uključuje i **sredine** koje, poput teritorija bivše Jugoslavije, geografski pripadaju istočnoj Europi.

⁵⁵ Pod akterima podrazumijevam kako umjetničke radove, autore i projekte, tako i institucije, festivale, organizacije, kritičare, teoretičare, izdavače koji ga organizacijski realiziraju i održavaju te **artikuliraju** i prate, jednako kao i njegovu **publiku**. Konkretnija imena donosim u nastavku ovog poglavlja.

⁵⁶ Iako i tu postoje iznimke tako da su pojedina izvedbena predavanja, kao npr. *Veronique Doisneau* (2004) Jérômea Bela, predstavljani upravo u takvim kontekstima, konkretno na sceni pariške **Opere** (Milder 2011), stoga ni ta odrednica nije **isključiva** već pojam nezavisnosti promatram u širem smislu, kao što ću ubrzo eksplicirati.

⁵⁷ Athanassopoulos i Olveira naime nisu jedini koji temelje žanra postavljaju u period prije devedesetih godina, te u tom smislu njihove teze ovdje uzimam samo kao **ilustraciju** navedenog pogleda. Među ostalim autorima koji implicitno ili eksplicitno pristaju uz ovu tezu ističu se i Frank (2013), de Vietri (2013), Firunts (2016) i Rainer (2017).

radove prepoznajem kao naknadno određene izdanke žanra nastale zbog potrebe za njegovom **historizacijom**, a ne kao originalne, prve primjere žanra koji su uvjetovali ponovni **povratak** žanra devedesetih godina, kao što oni tvrde.

Drugim riječima, iako su dvijetisućite označile nastanak žanra, navedena je žanrovska odrednica **naknadno** pridana i određenim radovima koji su nastali u periodu prije 2000. Dakako, u skladu s tim došlo je i do određenih promjena u motivu njegova operiranja, kao što ću obrazložiti u odgovarajućim poglavljima. Također, i ovoj ću se problematici ponovno detaljnije posvetiti u poglavlju “Pitanje kronologije” na str. 32 ovog rada, zajedno s detaljnijim osvrtom na izlaganja teoretičara koji, poput Athanassopoulosova i Olveira, podržavaju tezu o povratku žanra te razlaganjem drugih **izazova** koji se nadaju u kronološkom tumačenju žanra.

Za konkretnije ocrtavanje obrisa kolektiva, unutar kojega žanr izvedbenog predavanja operira, referirat ću se na postojeću **literaturu**. Naime, usprkos već spomenutom deficitu opsežnije, dubinski analitičke literature na ovu temu, broj **objavljenih** kraćih formata, kritičkih tekstova i eseja ipak je dostatan za ustanovljavanje snažne **prisutnosti** žanra te za naznačavanje **interesnih** specifičnosti skupine za kojom tragam. Kao autorice tekstova na temu izvedbenog predavanja pojavljuju se tako: Pirkko **Husemann** (2005), Aldo **Milohnić** (2009), Jenny **Dirksen** (2009), Ana **Vujanović** i Jelena **Vesić** (2009), Marianne **Wagner** (2009), Patricia **Milder** (2011), Nataša **Petrešin-Bachelez** (2011), Maaïke **Bleeker** (2012), Alex **Martinis Roe** (2012), Vangelis **Athanassopoulos** (2013), Gabrielle **de Vietri** (2013), Daniel **Ladnar**⁵⁸ (2013), Rike **Frank** (2013), Dimitrina **Sevova** (2013), Kaelen Wilson-Goldie (2016), Konstantina **Georgelou** i Jasna **Žmak** (2015), Manuel **Olveira** (2016), Mashinka **Firunts** (2016), Gabriele **Brandstetter** (2016)⁵⁹ te Lucia **Rainer**⁶⁰ (2017). Indikativno je u ovom popisu zamijetiti kako je, od diskurzivnog formiranja žanra 2000. godine do intenzifikacije bavljenja njime proteklo gotovo deset godina, kada je izložba *Lecture Performance* paralelno postavljena u **Kölnischer Kunstverein** u Kölnu i **Muzeju savremene umetnosti** u

⁵⁸ De Vietri i Ladnar jedini su autori dužih studija na temu izvedbenog predavanja. No, kako je u prvom slučaju riječ o diplomskom radu na austalskom Sveučilištu **Monash**, a u drugom o doktorskoj dizertaciji na britanskom Sveučilištu **Aberystwyth**, ni jedan ni drugi rad nisu objavljeni već su dostupni *online*, samo u PDF obliku.

⁵⁹ Kao što je vidljivo iz popisa, na njemu nije naveden prvi tekst Gabriele Brandstetter (2000) u kojemu se prvi put spominje termin *izvedbeno predavanje* zato jer sam ovdje uvrstila samo radove koji se bave **totalitetom** žanra, a ne kritikom, analizom ili istraživanjem pojedinačnih primjera, kao što je slučaj s njezinim spomenutim tekstom koji se bavio izvedbom *Product of Circumstances* (1999) Xaviera Le Roya.

⁶⁰ Iako Rainer u svojoj studiji analizira **četiri** izvedbena predavanja, fokus njezina istraživanja jest uočavanje sličnosti između predavačkog i izvedbenog formata pri čemu se izvedbeno predavanje razmatra kao fenomen u kojem se **zrcale** suvremeni trendovi umjetničkog i znanstvenog polja i **manifestiraju** spomenute sličnosti. U tom je smislu centralni interes njezinog istraživanja **kontekstualna** analiza samog fenomena te istraživanje dodirnih točaka između predavanja i izvođenja, a manje povijesne i estetske značajke izvedbenog predavanja kao zasebnog umjetničkog žanra.

Beogradu. Naime, prvi ozbiljniji **kontingent** tekstova koji su se bavili ovom temom objavljen je upravo u katalogu navedene izložbe te ona u tom smislu uistinu predstavlja značajan **poticaj** za proliferaciju teorijske misli na ovu temu.

Nakon te 2009. organiziran je i priličan broj sličnih diskurzivnih formata (**izložbi**, konferencija, **radionica**...) unutar čijih je okvira predstavljen ili izveden velik broj radova koji su nosili odrednicu izvedbenog predavanja. Ladnar (2013), među ostalima, navodi: događaj *Performing Science* održan prvi puta na Sveučilištu u Giessenu 2011., program *Alles Anders?* održan u okviru Wiener Festwochena 2010. godine, a tu je još i konferencija *Lecture Performance – Between Art and Academia*, održana u danskom institutu za suvremenu umjetnost Overgaden 2013. godine, istraživački projekt *Lecture-Performance: New Artistic Formats, Places, Practices and Behaviours* pokrenut iste godine u španjolskom Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León te njujorški *Center for Experimental Lectures* koje autor nije zahvatio u okviru svojeg istraživanja jer su pokrenuti nakon objave njegova rada. Također, i prije spomenute izložbe održano je nekoliko programa (serija izvedbi izvedbenih predavanja *Performing Lectures* frankfurtskog kolektiva *Unfriendly Takeover* započet 2004., izložba *A Short History of Performance Part II: The Lecture as a Work of Art* te kurirani video program *Archive of performance lectures* održani 2010. u sklopu istraživačkog programa *Performance Matters* u londonskoj Whitechapel galeriji) koje međutim nije pratila proizvodnja ili publikacija teorijskih materijala koji bi teorijski kontekstualizirali sam žanr.

Kada se svemu navedenom dodaju **autonomni** umjetnički radovi koji su predstavljeni pod imenom izvedbenog predavanja odnosno njihovi autori (npr. Xavier **Le Roy**, Jérôme **Bel**, Jonathan **Burrows** & Matteo **Fargion**, Igor **Koruga**, deufert+plischke, Bojan **Đorđev**, Tania **Bruguera**, Barbara **Matijević** & Giuseppe **Chico**, Tim **Etchells**, Ivana **Müller**, Rabih **Mroué**, Saša **Asentić**, Coco **Fusco**, Hito **Steyerl**⁶¹...) i institucije unutar kojih su predstavljeni (Les Laboratoires **d'Aubervilliers**, **HAU** Berlin, **Podewill** Berlin, **TanzWerkstatt** Berlin, **Tanzquartier** Vienna, **DasArts** Amsterdam...) počinju se jasno ocrtavati puno konkretniji obrisi **kolektiva** koji ga je konstituirao i koji ga nastavlja podržavati kao žanr.

Kao što sam već napomenula, riječ je o autoricama čiji je rad usmjeren na propitivanje ustaljenih **reprezentacijskih** obrazaca, kako u estetskoj, tako i u društveno-političkoj domeni, te kontekstima i institucijama koji su posvećeni ne samo predstavljanju umjetničkih radova

⁶¹ Radove nekih od ovih autora ja ću, na temelju žanrovske definicije koju ću izvesti u okviru ovog rada, **isključiti** iz daljnjeg razmatranja, no to je isključivanje u ovom trenutku **irelevantno** jer mi je na ovom mjestu cilj oformiti što šire i **inkluzivnije** obrise načina na koje se je sam termin dosada pojavljivao u teoriji i praksi. Također, na ovom mjestu navodim samo autore i prostore u kojima su izvedbena predavanja izvođena nakon uspostavljanja navedenog termina 2000. godine, s obzirom na to da mi je cilj opisati granice skupine unutar kojih je žanr **oformljen**.

već i razvoju interdisciplinarnih, **hibridnih** diskurzivnih programa koji **problematiziraju** postojeće društvene mehanizme, jednako kao i vlastite moduse funkcioniranja, i potiču posjetitelje na aktivno promišljanje svih navedenih **sfera**. Ova usmjerenost navedenih aktera nedvojbeno ukazuje ne samo na postojanje izvedbenog predavanja kao zasebnog, specifičnog žanra, već i na njegovu visoku **relevantnost** u području suvremenih izvedbenih umjetnosti. Svi se navedeni autori i institucije bave **kritičkim** analiziranjem suvremenih **trendova** u izvedbenim umjetnostima s naglaskom na njihove šire društvene implikacije i ulogu koju imaju u artikuliranju umjetničkog i socijalnog polja te su u tom smislu postavljeni kao njegovi vrlo **progressivni** dionici. Kao što sam već napomenula, upravo sudjelovanje odnosno doprinos procesima kritičkog **rastakanja** suvremenih modusa društvenosti, identificiram kao njihovu centralnu **interesnu okosnicu** koja ih definira kao skupinu unutar koje je nastao žanr izvedbenog predavanja i unutar koje nastavlja operirati. To će se okrilje pokazati posebno **plodnim** za artikuliranje specifičnih interesa koji su pozicionirani u središtu samog žanra, a koji su vezani uz problematiku **proizvodnje znanja** na polju umjetnosti. Analizi navedenih aspekata podrobnije ću se posvetiti u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada.

I dok ovako opisan kolektiv daje inicijalne **koordinate** za konciznije determiniranje žanra jer rješava pitanje **čijim ciljevima** žanr izvedbenog predavanja služi, odnosno unutar koje specifične zajednice se pojavljuje, i dalje preostaje definirati druga dva elementa koja Miller (1984) prepoznaje kao nužne za identificiranje žanrova – **motiv** i **situaciju**, a njih ću razriješiti u narednim poglavljima. Ovdje navedene karakteristike **kolektiva** pokazat će se posebno važnima i u njihovom determiniranju, iako će doći i do određenih alternacija njegovih značajki. Naime, gore navedenom popisu autorica koje su stvarale u polju izvedbenog predavanja **naknadno** je pridodan niz autora čijim je radovima ta odrednica pridana kasnijim učitavanjem, kao što ću detaljnije obrazložiti u poglavlju “Pitanje kronologije”.

*We are inevitably, each minute, wherever we are, without lifting a finger, without anything being transmitted, unavoidably being educated.*⁶²

John Cage (u Filliou 1970: 115)

⁶² Mi, neizbježno, gdje god da jesmo, bez da pomaknemo prst, bez da se išta prenosi, mi neizbježno bivamo educirani.

1.4. PITANJE OBRATA

*And I spend more time on campus than in theatres, so maybe we can begin by observing in which ways these two worlds are also perhaps the same world, asking similar questions, leaning on each other and with an open door between.*⁶³

Jonathan Burrows (2015)

Za daljnju obradu motiva i situacije kao osnovnih **determinantni** žanra potrebno je prvo posvetiti se analizi određenih povijesnih aspekata nastanka samog žanra jer se oni neizbježno **zrcale** i u navedenim postavkama. Način na koji u okviru ovog rada definiram žanr izvedbenog predavanja nije moguće **odvojiti** od procesa koji su doveli do pojavljivanja samog žanra dvijetisućitih godina, a među kojima kao centralnu okosnicu ističem upravo **obrazovni obrat**.⁶⁴

Obrazovni obrat u smislu u kojem će ovdje biti korišten⁶⁵, kako ističe Eszter Lázár, “prvi su 2008.⁶⁶ upotrijebili Paul O’Neill i Mick Wilson, jednako kao i Irit **Rogoff**⁶⁷” nastavljajući s objašnjenjem da taj termin “opisuje tendenciju u suvremenoj umjetnosti koja prevladava od druge polovice **devedesetih**, u kojoj su se razni modaliteti obrazovnih formi i struktura, alternativne metode i programi pojavili u/kao **kustoski/m** i umjetnički/m prakse/ama⁶⁸” (2011). Kao njegove manifestacije, Lázár izrijekom navodi raspon od “**slobodnih sveučilišta** do privremenih i **eksperimentalnih škola** realiziranih u okviru bijenala [...] [do] različitih

⁶³ I više vremena provodim na kampusima nego u kazalištima, tako da možda možemo početi tako da promotrimo na koje su načine ta dva svijeta također možda jedan te isti svijet, koji postavlja slična pitanja, oslanjajući se jedan na drugoga s otvorenim vratima između.

⁶⁴ Uvriježeni engleski termin jest **educational turn** koji se u domaćoj literaturi koristi u dvije inačice – kao **obrazovni** ili pak kao **edukacijski obrat**, međutim s obzirom na to da su pojmovi **obrazovanje** i **edukacija** zapravo **sinonimi** od kojih je jedan **latinizam**, a drugi **rusizam**, usprkos tome što “neki psiholozi određuju [edukaciju] kao širi rodni pojam za odgoj i obrazovanje” (“Edukacija” s.a.), ovdje sam se opredijelila za upotrebu termina **obrazovni obrat**.

⁶⁵ Već i **letimičan** pregled literature dostupne na ovu temu svjedoči o tome da je riječ o terminu koji se u postojećoj literaturi često koristi kontradiktorno, neegzaktno, a počesto i površno, što vrijedi i za mnoge koncepte koji mu se nalaze “u blizini”, kao što su naprimjer *proizvodnja znanja*, *umjetničko istraživanje*, *pedagogizacija* ili *društvo znanja* za koje Strain i Field zaključuju da je “vjerojatno dobar primjer inherentno **spornog** koncepta” (1998: 230). Upotreba, značenje i **konotacije** navedenih pojmova tako znatno variraju, ovisno o polju u kojem ih se obrađuje, zaleđu autorice koja se njima bavi, tipu publikacije u kojoj se o njima piše i tako dalje.

⁶⁶ Autorici promiče kako je **obrazovni obrat** već 1994. najavio Gerald **Graff** u istoimenom članku (*The Pedagogical Turn*) objavljenom u znanstvenom časopisu *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Međutim, on očito nije pronašao put do teoretičara iz polja umjetnosti s obzirom na to da referencu na njega nije moguće pronaći ni u jednom članku koji se bavi obrazovnim obratom u umjetničkoj sferi. Obrazovni obrat u Graffovom smislu zadržava se u akademskim okvirima te kreće od postavke da “teorija obrazovanja već jest **boom** tema devedesetih u akademskoj humanistici” (1994: 65).

⁶⁷ Dok su O’Neill i Wilson organizirali diskusiju *You Talkin’ to me? Why art is turning to education* (2008) u londonskom Institutu za suvremenu umjetnost koja je postala ishodište za njihovu kasniju publikaciju *Curating and the Educational Turn* (2010), Rogoff je autorica utjecajnog članka *Turning* (2008) objavljenog u časopisu *e-flux*.

⁶⁸ Suvremeni primjeri ovog pristupa uistinu su brojni. O’Neill i Wilson tako, među ostalima, navode sljedeće projekte: *Institut des Hautes Études en Arts Plastiques*, *unitednationsplaza*, *protoacademy*, *Cork Caucus*, *Future Academy*, *The Paraeducation Department*, *Copenhagen Free University*, *Hidden Curriculum*, *Arte de Conducta*, *Brown Mountain College*, *Manoa Free University* (2010: 13).

oblika javnih institucija (knjižnice, škole, laboratoriji) koje se pojavljuju u galerijskim prostorima⁶⁹” (2011).

Indikativno je na samom početku zamijetiti da se kao vremenska odrednica pojave ovog fenomena nadaju upravo kasne devedesete godine, koje sam prethodno identificirala i kao ishodišne za ustanovljavanje skupine koja je postavljena kao konstitutivna za žanr izvedbenog predavanja.⁷⁰ Pritom se kao jedno od centralnih pitanja vezanih uz ove prakse nadaju teme vezane uz moduse **proizvodnje znanja** u umjetnosti (Lázár 2011), a kao što ću objasniti u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada, navedenim se temama eksplicitno bavi i žanr izvedbenog predavanja. Obrazovni obrat na razne se načine dotiče ove teme, od potrage za “fleksibilnijim i **antibirokratskim** praksama koje u obzir uzimaju **aktualnu** problematiku i potrebe sudionika” do **kritike** tržišne ekonomije odnosno kritike “regulacije, aproprijacije i **komodifikacije** proizvodnje temeljene na znanju” (Lázár 2011).

Prije nastavka valja podsjetiti na činjenicu da je uloga umjetnosti u obrazovanju, odnosno njezin potencijal da gledatelje ne samo razonodi već i **educira**⁷¹, tijekom povijesti često naglašavana. Kako podsjeća Vesić:

“jedno od ključnih estetskih i društvenih obrazloženja umetničkog delovanja u doba formiranja ‘institucije umetnosti’ bio je Horacijev spis *Ars poetica* i vizija uloge umetnosti kao nečega što bi trebalo da ‘poduči i razonodi’ (*docere et delectare*), tačnije nečega što podučava drugim sredstvima i što korpus znanja i istina saopštava kroz ‘**filter**’ estetskog ugođaja” (2014).

Naravno, **Horacije** je bio samo prvi u nizu autora koji su se od antike do danas dotakli ove teme. Čak i kada se pogled suzi samo na polje kazališne umjetnosti, dokaza za tu tezu ne nedostaje: od **Schillerovih** *Pisama o estetskom odgoju čovjeka* (2006) [1794] preko Brechtovih **poučnih komada** i teorijskih spisa⁷², do **Boalova** umjetničkog djelovanja utjelovljenog u praksi **kazališta potlačenih**⁷³, kazališna povijest ne oskudijeva idejama da umjetnost može i/ili treba odgojiti čovjeka. Međutim, obrazovne ideje u smislu u kojem su eksplicirane u navedenim primjerima tiču se primarno **moralnog** odnosno **građanskog**

⁶⁹ Iako Lázár izvedbeno predavanje ne spominje izrijekom kao dio ovog obrata, drugi autori poput Athanassopoulou (2013) i de Vietri (2013) to čine.

⁷⁰ Kao što će biti jasno iz daljnje elaboracije, to nije jedina osnova na temelju koje tvrdim kako je izvedbeno predavanje jedna od najznačajnijih **manifestacija** ovog obrata u polju umjetnosti.

⁷¹ Dva navedena aspekta ne iscrpljuju širinu ciljeva za koje je umjetnost tijekom povijesti bila **instrumentalizirana**, ali ih ovdje navodim kao dva moguća **polja**.

⁷² Od kojih se vjerojatno *Zabavni ili didaktički teatar* (1966) [1936] nadaje kao najbolji primjer.

⁷³ Koje je, naravno, bilo i predmetom brojnih spisa, među kojima se kao ishodišni naslov ističe *Pozorište potlačenog* (1984) [1979].

odgoja ili pak umjetnosti kao mjesta **reprodukcije** određenih znanja i vještina⁷⁴, a ne umjetnosti kao mjesta koje u svoje reprezentacijske modele uključuje formate inače pripadajuće obrazovnom sustavu i cilja na druge moduse operiranja znanja što je distinktivna značajka obrazovnog obrata i, konkretnije, žanra izvedbenog predavanja.

U tom smislu ove povijesne tendencije ne valja miješati sa značajkama obrazovnog obrata s obzirom na to da je u njima naglasak bio na **učincima** koje standardne umjetničke **forme** – kazališne predstave, književna, likovna ili glazbena djela – mogu imati na razvoj pojedinaca, dok je za obrazovni obrat karakteristična upravo konkretna **aproprijacija** obrazovnih modela – predavanja, škole, laboratorija, istraživanja, akademije, diskusije, simpozija, konferencije – i njihova **rekontekstualizacija** unutar umjetničkog diskursa i to s ciljem njihovog radikalnog preoblikovanja s obzirom na **izmještanje** iz obrazovnog u umjetničko polje. Druga se bitna razlika tiče njihova odnosa prema pitanju proizvodnje znanja koje uopće nije u fokusu radova koji su usmjereni na odgoj i obrazovanje publike, za razliku od radova nastalih kao posljedica obrazovnog obrata.

Još jednu bitnu liniju **razlikovanja** između manifestacija obrazovnog obrata i umjetničkih djela koja operiraju u njegovoj blizini, ali mu zapravo ne pripadaju, tiče se razlike između “projekata koji obrazovanje i obrazovne institucije i akademiju uzimaju kao **temu**⁷⁵ ili **facilitatora** proizvodnje” te “obrazovanja kao oblika umjetničkog djelovanja” (Podesva 2007). Autorica upravo potonje prepoznaje kao očitu posljedicu onoga što, u istoimenom članku, naziva **pedagoškim obratom**.⁷⁶ Kako ističu O’Neill i Wilson, projekti nastali kao rezultat navedenog obrata podrazumijevaju funkcioniranje umjetnosti kao proširene **obrazovne prakse** (2010: 12) i u tom smislu znatno nadilaze puko bavljenje temama iz područja obrazovanja. Autori ovako ukratko skiciraju pomak koji se nalazi u srži obrazovnog obrata: “povijesno, te su diskusije⁷⁷ bile **periferne** u odnosu na izložbene formate⁷⁸,

⁷⁴ Svjesna sam da ovakvom kvalifikacijom reduciram **kompleksnost** pojedinih autorskih pristupa, no oni su na ovom mjestu irelevantni jer je primarni fokus na njihovoj zajedničkoj **razlikovnoj** karakteristici u odnosu na formate nastale kao manifestacija obrazovnog obrata.

⁷⁵ Kao primjere takvih umjetničkih radova na polju izvedbenih umjetnosti moguće je navesti naprimjer **Ionescovu** jednočinku *Predavanje* (1958) [1954] ili pak dramu *Razredni neprijatelj* Nigela **Williamsa** (1988) [1978] koja je bila predložak kulture predstava Vite **Taufera** *Razredni sovražnik* (1982) i njene re/dekonstrukcije Boruta **Šeparovića** (2012).

⁷⁶ Kao što sam ranije naglasila, brojni suvremeni autori nisu **imuni** na sinonimsko korištenje termina *pedagogija* i *obrazovanje* odnosno *edukacija* te njihovih **izvedenica**, iako O’Neill i Wilson jasno naznačuju kako, “za razliku od termina pedagoški – koji etimološki podrazumijeva umijeće podučavanja djeteta – obrazovanje **ne privilegira** temu podučavanja nad onom učenja i, za razliku od pedagogije, (s njenim komplementarnim konstruktom, **andragogijom**), ono nije etimološki temeljeno na distinkciji između odraslih i djece” (2010: 15). Dakle, zbog učestale **zamjenjivosti** termina *pedagoško*, *obrazovno* i *edukativno*, lako je zaključiti da je zapravo riječ o tzv. *obrazovnom obratu*, što je termin puno prisutniji u praksi.

⁷⁷ Iako izrijeком spominju samo format **diskusije**, jasno je da ovim terminom obuhvaćaju i druge obrazovne modele, pa tako i onaj predavački.

⁷⁸ Autori se bave primarno **učincima** obrazovnog obrata u likovnim umjetnostima, stoga u ovom kontekstu **privilegiraju** izložbeni format, no jasno je kako su njihovi navodi primjenjivi na sva umjetnička područja, pa tako i ono izvedbeno.

zauzimajući sekundarnu ulogu u odnosu prema izlaganju umjetnosti za **javnu potrošnju**. Ali recentno, te su diskurzivne intervencije i odnosi postali **centralni** za suvremenu praksu” (O’Neill & Wilson 2010: 12). Zanimljivo je da De Vietri u svojem istraživanju **trasira** upravo tu liniju kao konstitutivnu za žanr izvedbenog predavanja, ističući moment transfera prethodno sekundarnih elemenata u srce umjetničke prakse. Autorica piše: “Kao i biografija, aplikacija i *artist’s statement*, **predavanje** se generalno smatra formom koja je **periferna** u odnosu na kreativni proces, formom na koju se umjetnici navikavaju tijekom uspješne karijere. S pomicanjem ove prakse od ‘periferije’ prema ‘centru’ – ‘predavanje’ postaje ‘*izvedbeno predavanje*’⁷⁹” (2013: 5). Na istom je tragu i Rainer koja nastanak izvedbenog predavanja povezuje s tendencijama “**inkorporiranja** različitih radnih praksi – koje su se posebice etablirale u **neumjetničkom** polju – u umjetničke prakse” (2017: 75), a među njihovim primjerima navodi upravo predavanja.

Dakle, s obzirom na to da izvedbeno predavanje radi upravo na transferiranju obrazovnih praksi, točnije formata akademskog **predavanja**⁸⁰ u umjetničko polje, jasno je da odgovara navedenom opisu i u tom ga se smislu može smatrati jednom od manifestacija navedenog obrata.⁸¹ Međutim, za potrebe adekvatnije **kontekstualizacije** same pojave žanra izvedbenog predavanja te, posljedično, identifikacije **motiva** koji se nadaje kao njegova konstitutivna žanrovska odrednica, uz skupinu i situaciju, potrebno je **podrobnije** se posvetiti i povijesnoj kontekstualizaciji samog obrazovnog obrata.

Za početak važno je skrenuti pozornost na to da autori koji su se bavili ovim fenomenom redovito ističu kako je riječ o pojavi kojoj su temelji u umjetnosti “**udareni**” puno ranije od njezinih suvremenih manifestacija (Podesva 2007, O’Neill & Wilson 2010, Roelstraete 2010). Lázár tako navodi da “**prethodnici** obrazovnog obrata šezdesetih i sedamdesetih uključuju eksperimentalne metode poučavanja – koje su također smatrane umjetničkim praksama – kao naprimjer **akcijsko poučavanje** [*action teaching*] Bazona **Brocka**, ili performativna predavanja i *Free International University* Josepha **Beuysa**” (2011).

⁷⁹ Kao što će biti jasno iz mog rada, ovakva kvalifikacija koja se fokusira na predavanje kao oblik **samoprezentacije** nadaje se kao vrlo **paušalna** i nedovoljno kompleksna jer ignorira **bogatstvo** načina na koje su se umjetnici referirali na predavački format, fokusirajući se primarno na predavanja o samoj umjetničkoj praksi. Ipak, takva izvedbena predavanja predstavljaju određen dio ukupnog totaliteta žanra, a među njih je moguće svrstati radove poput *The Absent Presence of Artistic Working Processes*. *The Lecture as Format of Performance* (2005) Pirkko Husemann ili pak *Veronique Doisneau* (2004) Jérômea Bela.

⁸⁰ Referirajući na **akademsko predavanje** očito isključujem sve druge oblike predavačkih praksi. Razlozima za takvu specifikaciju posvetit ću se više u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada. Iako u nastavku rada neću prilikom svakog spominjanja predavačkog formata navoditi njegovu vezanost za akademski diskurs, valja imati na umu kako je uvijek impliciram.

⁸¹ Naravno, ovakva kvalifikacija podrazumijeva određenu simplifikaciju operativnih procedura samog žanra, ali ostatak rada bit će posvećen upravo ukazivanju na njihovu **kompleksnost**.

Iako će za sličnom konstatacijom posegnuti brojni autori, prilikom definiranja ishodišta žanra izvedbenog predavanja držim kako je bitno ukazati na terminološku razliku između načina na koji teoretičari definiraju ishodišta obrazovnog obrata te izvedbenog predavanja. Naime, i Podesva (2007) i O'Neill & Wilson (2010) i Roelstraete (2010) navode kako su autori iz šezdesetih i sedamdesetih **prethodnici**, a ne punopravni akteri obrazovnog obrata, kako tvrde određeni autori koji su se bavili temom izvedbenog predavanja. Drugim riječima, spomenuti radovi nisu bili rani **simptomi** navedenog obrata, već su nastali iz drugačijih interesa i u drugačijim kontekstima, ali su njihove formalne sličnosti s kasnijim radovima iskorištene za **historizaciju** navedenih praksi, kako bi im se mogla osigurati povijesna legitimnost. Dakle, **tendencije** pronađene u ranijim periodima povijesti umjetnosti, a koje su ispoljavale određene formalne karakteristike suvremenog razvoja ili su s njim dijelile određene interese, iskorištene su kao osnova za potvrdu historijskih preteča samog obrata odnosno njegovu **legitimaciju**. Kako ću pojasniti u narednom poglavlju "Pitanje kronologije", moja je teza da je proces identifikacije preteča obrazovnog obrata tekao **analogno** načinu na koji je tekao i proces uspostavljanja preteča žanra izvedbenog predavanja te se u tom smislu navedeni radovi mogu smatrati tek retroaktivno imenovanim primjerima žanra, a ne povijesno originalnim primjerima. U tom smislu **zasadi** na kojima su nastali radovi koje Lázár imenuje kao preteče obrazovnog obrata razlikuju se od osnova koje su uvjetovale njegov nastanak devedesetih godina. Detaljnijoj elaboraciji povijesnog zaleđa tih ranih primjera prakse vratit ću se u idućem poglavlju.

Jednom kada se pogled na obrazovni obrat proširi van umjetničkog područja, postaje jasno kako je on ukorijenjen u širim **strujanjima** u socijalnoj sferi i u tom je smislu njegova ishodišta moguće povezati s procesima **pedagogizacije**.⁸² Kako ističu Depaepe i drugi, "generalno se prihvaća da se koncept 'pedagogizacije' pojavio krajem **pedesetih**"⁸³, da ga je skovao sociolog Janpeter **Kob** [...] [koji je] tim terminom želio iz obrazovne perspektive ukazati na trend koji se pojavio unutar gotovo svih društvenih institucija modernizirajućeg društva" specificirajući potom da se danas pod tim terminom shvaća "rastuća pozornost koja se daje obrazovnim aspektima mnogih sektora svakodnevnog života" (2016: 13, 14). Tom

⁸² I kod ovog termina pojavljuje se slična dilema kao i kod sinonimnog korištenja riječi *pedagogija* i *obrazovanje* odnosno *edukacija*. Naime, kako ističu Depaepe i Smeyers "fenomen je više istraživao u Europi nego u Sjevernoj Americi i već je dugo označen kao *Pädagogisierung* – njemački kišobranski termin koji se teško prevodi na engleski. Ovdje smo se odlučili za upotrebu riječi 'edukacionalizacija' kao generalni koncept kojim identificiramo cjelokupnu orijentaciju odnosno **trend** mišljenja o edukaciji kao **fokalnoj** točki za adresiranje ili rješavanje širih ljudskih problema" (2008: 167). U literaturi objavljenoj na engleskom jeziku za navedenu se pojavu koriste dva termina: *pedagogization* i *educationalization*, no, za potrebe ovog rada, koristit ću ih kao sinonime i upotrebljavati samo prvi zbog **nezgrapnosti** potonjeg.

⁸³ Zanimljivo je kako je prošlo gotovo **četdeset** godina od pojave ovog koncepta do njegove uporabe u umjetničkom polju, u vidu pojave obrazovnog obrata.

Holert tako piše da su “šezdesete i sedamdesete svjedočile čudnoj, i vrlo specifičnoj, **ekspanziji pedagoškog**” koja je za posljedicu imala “naglasak na učenje, školovanje, vježbanje, edukaciju, socijalizaciju, itd.” te nastavlja navodeći kako je temeljna karakteristika tog procesa bila “**racionalizacija** moći u suvremenim društvima koju treba promatrati u kontekstu ‘otapanja granica pedagoškog’” (2009: 324).

Dakle, obrazovni obrat očito nije pojava koja je izolirana od ostalih društvenih procesa i u tom smislu specifična samo za umjetničko područje, već je dio šireg obrasca koji je **simptomatičan** za sve sfere ljudskog društva, pa tako i za onu umjetničku. Termin pedagogizacija opisuje proces kojim su učenje i pedagogija postali dio mnogih, ako ne i svih, aspekata društvenog života na temelju čega, “barem potencijalno, cjelokupni život postaje pedagogiziran” (Edwards 2009: 3). Upravo je jačanje tih procesa dovelo i do nastanka koncepta **društva učenja** u kojemu “sve grupe, asocijacije, udruženja, lokalne zajednice i organizacije moraju preuzeti svoj dio **obrazovne odgovornosti**” (Faure et al. 1972: 163) kao i ideje **cjeloživotnog učenja** u kojemu je cijeli život modeliran i usmjeren prema stjecanju znanja⁸⁴, a na koji ukazuje i McKenzie kada piše kako “obrazovanje na **stratumu** izvedbe više nije pothvat u koji se upuštamo kao dijete i dovršavamo ga kao mlada odrasla osoba: ubrzano se promeće u **doživotnu** aktivnost” (2006: 241).

Učinak navedenih procesa je, između ostalog, i **proširenje** “**sloja** u kojem se odvija učenje i raspon ljudi za koje se smatra da imaju obrazovnu ulogu” (Edwards 2009: 3) pa je tako ta uloga, između ostalog, mogla biti transferirana i na umjetničke institucije, autore, žanrove i djela. Kako ističe Basil **Bernstein**, britanski filozof obrazovanja, koncept obrazovne prakse tako počinje nadržati “odnose koji se zbivaju u školama [...] [i počinje uključivati] i odnose između doktora i pacijenata, između psihijatarata i takozvano mentalno bolesnih, odnos između arhitekata i planera⁸⁵” (1996: 17). Lako je ovdje nastaviti niz i popisu dodati i **odnos između umjetnika i publike** odnosno **odnos između umjetničke institucije i publike** te zaključiti kako se obrazovni obrat može u tom smislu uistinu smatrati tek jednim odvojkom širih društvenih procesa odnosno **odjekom** koncepta pedagogizacije u umjetničkom polju.

Međutim, dok ovi navodi pružaju adekvatan opis manifestacija tih tendencija, oni još uvijek ne pružaju podlogu za rasvjetljavanje njihove pozadine odnosno ne preciziraju njihovu

⁸⁴ Martin taj koncept ovako definira: “to je fraza koja **oscilira** između snova o samotransformaciji, onkraj privilegija mladosti, i noćne more o nasumičnom **dekvificiranju** i **rekvalificiranju** u skladu s diktatima **fleksibilnog** tržišta rada” (2010: 110) ponovo naznačujući neke bitne aspekte navedenih procesa koje su već dali naslutiti gore navedeni termini posuđeni iz menadžerskog vokabulara.

⁸⁵ Iako ovaj iskaz daje naslutiti kako navedeni akteri preuzimaju uloge učenika i učitelja na sebe, nije riječ o tako doslovnom **preslikavanju** školske situacije na druga polja već o nešto **sofisticiranijoj** preobrazbi njihovih modusa operiranja, pri čemu je naglasak na njihovom preusmjeravanju na proizvodnju znanja, povrh njihovih osnovnih funkcija.

vezanost za specifične **društveno-političke** uvjete koji su doveli do njihova nastanka. Drugim riječima, iako je jasno kako izgledaju procesi pedagogizacije, preostaje istražiti motiv njihove pojave. A artikulaciju tih aspekata pronalazimo kod autora koji naglašavaju kako su u suvremenom društvu “učenje i onaj koji uči u sve većoj mjeri vezani uz ‘diskurse **neoliberalizma** ili **tržišnih ideologija**’ (Ball 1998: 122). Posljedica je to činjenice da trenutni društveni poredak, neoliberalizam, “na najvisceralnijoj i najintimnijoj razini uključuje preobražaj socijalnih odnosa i praksi u **mjerljive** oblike i oblike razmjene tj. u tržišne oblike” te je tako jedan od učinaka tih procesa i “**komodifikacija** obrazovnih praksi i iskustava”⁸⁶ (Ball 2012: 132).

Drugim riječima, procesi pedagogizacije neodvojivi su od tekovina neoliberalnog kapitalizma koji **Harvey** definira kao “teoriju političkih ekonomskih praksi koja sugerira da se ljudsko blagostanje najbolje unapređuje **maksimizacijom poduzetničkih sloboda** unutar institucionaliziranog okvira koji karakteriziraju privatna vlasnička prava, osobna sloboda, neometana tržišta i slobodna trgovina” (2007: 22). Kao posebno bitan naglasak Harveyjeve teorije neoliberalizma (2016) nadaje se njegovo inzistiranje na **lociranju** neoliberalnog poretka u **sedamdesete** i osamdesete godine, za razliku od određenih autora u čijoj je interpretaciji periodizacija kapitalizma nešto drugačija.⁸⁷ Jedna od centralnih **implikacija** kapitalizma na koju Harvey pritom ukazuje jest da na područjima na kojima **tržišta** ne postoje, ona moraju biti stvorena (2007: 22, 23). Kao jedno od takvih područja, koje je tradicionalno funkcioniralo pod kontrolom države, autor eksplicitno navodi upravo obrazovanje.

Nadalje, u neoliberalnom poretku **normativnost** zakona biva zamijenjena **performativnošću** postupaka (Luhmann 1969 prema Lyotard 2005: 68) što u sferi obrazovanja direktno podrazumijeva **merkantilizaciju** znanja jer “učinak koji treba postići jest **optimalan doprinos** visokog obrazovanja što boljoj performativnosti društvenog sustava” (Lyotard 2005: 70). Naravno, “u kontekstu u kojemu je ‘ograđivanje’ znanja (njegova **privatizacija**, komodifikacija, **eksproprijacija** kroz režime intelektualnog vlasništva) stub ekonomskog restrukturiranja” (Federici & Caffentzis 2007: 64, 65) znanje očito zauzima vrlo važnu, stratešku ulogu u proizvodnom sustavu te su na njega primijenjeni isti oni pritisci koji se

⁸⁶ Kao što će biti jasno, isto vrijedi i za one umjetničke.

⁸⁷ Kako navodi Harvey (2016), prema Foucaultovu konceptu **governmentaliteta** neoliberalne tendencije moguće je pronaći već u **osamnaestom** stoljeću. Međutim, kako nadalje objašnjava, prema takvom poimanju neoliberalizma u kojem se on posmatra kao ograničen skup praksi, u periodu prije dvadesetog stoljeća bilo bi moguće pronaći čitav niz primjera takvog vladanja. No ono što prema Harveyju razlikuje suvremeni, aktualni neoliberalizam je orkestriranost i **unificiranost** kapitalističke klase koja je specifična za drugu polovinu dvadesetog stoljeća.

primjenjuju na sve ostale proizvodne procese, a koji idu u smjeru već opisane **maksimizacije** profita putem povećavanja produktivnosti. Kako opisuje Mikulić, rezultat je navedenih procesa to da se, “globalno i **unisono**, kao da je o tome postignut planski i reflektiran konsenzus na svjetskoj razini, vrijednost polaže na obrazovanje u disciplinama od ‘**neposredne praktične upotrebljivosti** znanja na tržištu rada u uvjetima suvremenog neoliberalizma” (2017: 8), a kao očita posljedica nameće se i ideja obrazovanja “vođenog tehnologijom, **zanatskog** i korporativnog” (Jay 2014: 23). Dakako, kao što je dobro poznato, **naličje** je tih tendencija istovremeno radikalno snižavanje ulaganja u visoko obrazovanje čime je u velikoj mjeri dokinuta njega **dostupnost**. U svojoj utjecajnoj studiji *Unmaking the Public University* (2008) Christopher Newfield na primjeru američkog obrazovnog sustava demonstrira tijek spomenutih procesa, pokazujući njihovu vezanost za ratove dviju kultura⁸⁸ koje su, prema Newfieldu, oduvijek bili **ekonomske** prirode.

Kao najpoznatija manifestacija navedenih procesa u lokalnom kontekstu nadaje se famozni **Bolonjski proces** koji je samo dio “rastuće tendencije odgovornih ministarstava da [od obrazovnih institucija] zahtijevaju upravo neoliberalni pristup u odgovoru na potrebe **nove ekonomije**” te ih u tom smislu nastoje “učiniti **ovisnim** o trenutnim ili budućim oblicima unosnih zanimanja” (Martin 2010: 103). Kao što je dobro poznato, pojmovi racionalizacije, učinkovitosti, **kompetitivnosti**, produktivnosti, korisnosti, bodovanja, kontrole, posredstvom Bolonjskog procesa⁸⁹ prodrli su tako u diskurs o obrazovanju, ostvarujući scenarij koji je u svom utjecajnom eseju *Postskriptumu uz društva kontrole* opisao Deleuze, navevši kako “*stalna obuka* nastoji istisnuti školu, a neprestana **kontrola** ispите. A to je najsigurniji način predaje škole **korporaciji**” (2004). Kako nadalje opisuje Jay “te su sile **konvergirale** sa smanjivanjem ekonomskih resursa da bi pritislule humanističke znanosti od kojih se, sve više i više traži da dokažu svoju **korisnost** i vrijednost u usporedbi sa prirodnim i društvenim znanostima” (2014: 23). Kao što ćemo vidjeti u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47, ovaj će se aspekt komparacije s prirodnim znanostima pokazati posebno odlučujućim za formiranje određenih postavki žanra izvedbenog predavanja.

Kao nit vodilja navedenih procesa ističe se dakle **instrumentalizacija znanja** u svrhu povećane produktivnosti što za posljedicu ima inzistiranje na **korisnosti** odnosno **učinkovitosti** proizvedenog znanja. Upravo je to proces koji se odvija u drugom planu pedagogizacije odnosno, uže gledano, obrazovnog obrata jer, u trenutku u kojemu sve

⁸⁸ U poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 detaljnije ću se osvrnuti na navedeni koncept.

⁸⁹ U ovom ga kontekstu navodim kao **simbol** šireg simptoma.

društvene sfere, a ne samo one tradicionalno obrazovne, postaju **lokusom** obrazovanja, zahtjevi za **produktivnošću znanja** bivaju direktno transferirani i na sve njih. Kako je to precizno formulirao Lyotard u svom *Postmodernom stanju* (2005) [1979], “odnos dobavljača i korisnika znanja prema tome znanju koje dobivaju odnosno koriste stremi i sve će više stremiti k tome, da poprimi oblik koji već ima odnos proizvođača i potrošača potrošačke robe prema toj robi koju proizvode odnosno **troše**, naime, **oblik vrijednosti**” (2005: 4).

Dakle, posredstvom procesa pedagogizacije i, uže, obrazovnog obrata, neoliberalizam si osigurava puno šire područje djelovanja jer i svi drugi oblici socijalne interakcije postaju **metom** zahtjeva za povećanom učinkovitošću, korisnošću, produktivnošću te se tako “konstruirana [...] i vrlo elaborirana ‘**tehnologija sebstva**’ kroz koju oblikujemo svoja **tijela** i subjektivnosti prema potrebama učenja” (Ball 2012: 132, 133). Jasno je, dakle, da tako razvijena “**ontologija učenja**” (Ball 2012: 132) počinje primjenjivati na sve društvene sfere u kojima pojedinci sudjeluju, kroz koje se njihove subjektivnosti formiraju. Britanski teoretičar i kritičar Simon **Sheikh** (2006) kratko i egzaktno skicira kako je došlo do navedenih procesa na umjetničkom polju:

“ovdje možemo vidjeti interes kapitala da postane **vidljiv** u trenutnom zahtjevu za [...] uobličavanjem umjetničkog rada u oblike **učenja** i istraživanja. Postoji direktna veza između dematerijalizacije umjetničkog objekta, njegovog posljedičnog potencijalnog (iako parcijalnog) **egzodusa** iz robnih oblika i nestajanja iz **tržišnog** sistema, te institucionalne **reinskripcije** i validacije takvih praksi kao umjetničkog istraživanja”.⁹⁰

Drugim riječima, posredstvom obrazovnog obrata osiguran je način za **valorizaciju nematerijalnih** suvremenih umjetničkih praksi.⁹¹ Iako Sheikh obrazovni obrat ne imenuje izrijeckom, jasno je kako se u ovom iskazu referira upravo na prakse koje nastaju kao

⁹⁰ Navedeni termin, umjetničko istraživanje, čest je predmet rasprave u suvremenim studijama (Sullivan 2005, Wesseling 2011, Kershaw & Nicholson 2011, Ambrožič & Vettese 2013, Hannula et al. 2014) o čemu najbolje svjedoči **brojnost** njegovih sinonima. Kaila tako navodi tri različita, ali vrlo bliska termina: istraživanje temeljeno **na praksi** [*practice-based research*], istraživanje **vođeno praksom** [*practice-led research*], istraživanje temeljeno u **studiju** [*studio-based research*] (2013: 115), kojima Kershaw i suradnici dodaju još dva: **praksa-kao-istraživanje** [*practice-as-research*] i **izvedba** kao istraživanje [*performance as research*] (2011: 64). Sve navedeno sugerira i brojnost definicija odnosno oblika koje on zauzima tako da je “**spektar** onoga što se može svrstati pod termin *umjetničkog istraživanja* vrlo širok i ni najmanje **homogen**. On seže od jednostavne **integracije** filozofskog ili znanstvenog **znanja**, do ustanovljavanja umjetničkog istraživanja kao oblika institucionaliziranog samoispitivanja i **poznanstvljivanja** [*scientification*] umjetničke prakse” (Busch 2009: 2). U tom se smislu i žanr izvedbenog predavanja može svrstati pod širi pojam i praksu *umjetničkog istraživanja*.

⁹¹ Usprkos širini implikacija koje pojam **nematerijalnosti** obuhvaća, u raspravama o konceptualnoj umjetnosti uvriježio se kao oznaka za povećani naglasak na idejnom aspektu umjetničkog rada, umjesto na njegovoj materijalnoj pojavnosti. Koncept dematerijalizacije prvi se put pojavio u kulturnoj antologiji Lucy **Lippard** (2001) [1973].

manifestacije obrazovnog obrata.⁹² Način na koji se navedeni procesi manifestiraju u polju umjetnosti ističe i Podesva pišući kako “proizvodnja znanja [počinje] operirati u skladu s **tržišnom logikom** gdje su patentiranje, korisnost i **kvantitativne metode** cijenjene više od kolaborativnih, spekulativnih i kvalitativnih pristupa” što neminovno dovodi do toga da se “kritičko eksperimentiranje **obeshrabruje** ili da ga se čak čini suvišnim” (2007). Vujanović i Vesić eksplicitno također navode kako su upravo ti mehanizmi osnova na temelju koje umjetnost “stječe novu **legitimnost** [...] u kontekstu **kognitivnog kapitalizma**” (2009: 51). Ovako ocrtano zaleđe izvedbenog predavanja nadaje se kao uistinu **izazovno** polje operiranja i stoga ga valja imati na umu prilikom kasnijeg iščitavanja motiva njegova operiranja.

Važno je na ovom mjestu istaknuti još jedan bitan aspekt navedenih procesa, a koji se tiče povijesne lociranosti polja umjetnosti unutar šire društvene sfere. Iako se može učiniti kako ova argumentacija računa s nekom vrstom **autonomije** umjetnosti koja je prethodila ovako opisanom suvremenom stanju, kako Stipe Ćurković ističe u svom članku *Heteronomija rada / autonomija estetskog* (2011/2012), pozivajući se na Bürgera i posredno na Adorna, autonomija umjetnosti zapravo je **iluzija** nastala kao odgovor na određene historijske procese vezane uz same početke **kapitalizma**. Umjetnost je, naime, uvijek bila u nekoj vrsti **dijalektičkog** odnosa prema društvenom polju u kojem se pojavljivala, čak i kada su njena teorija i praksa taj odnos pokušavale eksplicitno **negirati**. Drugim riječima, “**vapaj**” za autonomizacijom umjetnosti nastao je kao posljedica vrlo konkretnih mijena u društvenoj podjeli rada te se stoga ne može razmatrati odvojeno od njih. Ili, kako navodi **Adorno**: “nikakva autonomija umjetnosti se ne može zamisliti bez **prikrivanja rada**” (Adorno 1964: 88 prema Bürger 2007: 47).

Ćurković u svom tekstu pruža sažetu i efikasnu skicu navedenih procesa iz **marksističke** perspektive, ističući kako je ustanovljavanje umjetnosti kao autonomne sfere ljudske djelatnosti u osamnaestom stoljeću kada je, po prvi puta u povijesti, “**estetsko** koncipirano kao područje koje je izdvojeno iz principa maksimizacije profita koji vlada svim područjima života” (Bürger 2007: 56, 57) zapravo “historijski [...] realizirano kao uspostava **institucije umjetnosti i proliferacija** njezinih aparata”⁹³ (2011/2012: 32). Skicirajući **Kantovu**

⁹² Važnost **Sheikhova** iskaza bit će ponovno afirmirana u poglavlju “Pitanje motiva”, kada će mi služiti kao dodatni argument za **diferencijaciju** radova nastalih unutar okvira konceptualne umjetnosti i onih nastalih kao manifestacija obrazovnog obrata.

⁹³ Kako ističe Ćurković, ponovo na tragu Bürgera: “s tog gledišta, povijest umjetnosti od trenutka normativne afirmacije njezine autonomije naovamo moguće je čitati i kao **bjesomučnu** smjenu strategija na liniji kontinuiranog bijega prema naprijed, do **larpurlartizma** i različitih formalizama [...] Ali i kao paralelnu povijest **refleksivne problematizacije** tih tendencija, koja kulminira u napadu **historijskih avangardi** na samu instituciju umjetnosti” (2011/2012: 32, 33). Upravo će se taj aspekt pokazati ključnim i u formaciji žanra izvedbenog predavanja. Autorice poput Banes i Carroll (2006) suprotstavljaju se ovakvom **unificiranom** pogledu na povijest avangarde ističući kako nije riječ o jedinstvenom periodu već

normativnu estetiku⁹⁴ kao centralni moment navodne autonomizacije umjetničke sfere u čijoj logici “samo predmeti lišeni svake pragmatične i ekonomske **kalkulacije** i funkcije mogu postati i estetski objekti” autor ističe kako “projekt konstitucije estetskog kao autonomne sfere od početka podrazumijeva **zatajenu** društvenu **agendu**” (2011/2012: 31, 32), a koja je razvijana analogno “realnoj supsumciji rada pod kapital [koja] za rezultat ima **degradaciju** ljudskih proizvodnih snaga i njihovih potencijala” (2011/2012: 28). Ćurković tako **raskrinkava** tu trajnu, “tajnu” vezu između kapitalističkih procesa i sfere umjetničke proizvodnje, a slijedeći njegovu argumentacijsku nit moguće je zaključiti kako je suvremeni modalitet tog odnosa tek neka vrsta **razotkrivanja** tendencija koje su u umjetničkoj sferi postojale od samih njenih početaka. Drugim riječima, navedena je relacija oduvijek postojala, samo su razlikovale razine njene artikulacije koje su, shodno tome, oblikovale načine na koje je samo umjetničko polje funkcioniralo odnosno na koje su unutar njega djelovali pojedini autori, žanrovi, institucije.

U tom smislu, moguće je zaključiti kako je umjetnost danas zapravo samo eksplicitno “**vraćena**” pod direktno okrilje mehanizama koji oduvijek diktiraju njeno postojanje, s tom razlikom što je na **mjesto profita** u gore ocrtanom imperativnom zahtjevu, koji kapitalizam nameće svim društvenim sferama⁹⁵, došlo – **znanje**. A, s obzirom na to da se, u trenutnom društvenom poretku, na znanje gleda kao na dominantno **ekonomski** resurs koji tako postaje “*conditio sine qua non* ekonomskog rasta i razvoja” (Jakovac 2012) ta je zamjena samo **retoričke** prirode jer je u njenoj pozadini i dalje, naravno, težnja za profitom.

Direktna posljedica ovih mijena tiče se činjenice da je, umjesto težnje za autonomijom umjetnosti, danas za njezinu **legitimaciju** u javnom polju potrebno upotrijebiti radikalno drugačiji diskurs koji se referira upravo na njezinu sposobnost za **proizvodnju znanja**⁹⁶, a posrednik je u procesu legitimacije umjetnosti kao sposobne za to bio upravo obrazovni obrat. Naime, upravo je on omogućio afirmaciju umjetničkog polja kao **ravnopravnog** onom

da je avangaradi bilo najmanje dvije, od kojih jednu imenuju **modernističkom**, a drugu **integracionističkom**, međutim upuštanje u slijeđenje implikacija njihove teze izlišno je za potrebe ovog rada.

⁹⁴ Kao daljnji posebno zanimljiv doprinos raspravi Ćurković spominje i već spomenutog **Schillera** (2006) [1794] koji, kako navodi autor, u svojim spisima eksplicira vezu “između progresivne podjele rada i njegove **fragmentacije** s **degeneracijom** ljudske subjektivnosti” (2011/2012: 32) te pokušava ocrtati određenu društvenu funkciju umjetnosti, u skladu s gore navedenim moralnim postavkama.

⁹⁵ Naravno, navedenu **implikaciju** ne valja shvatiti kao generalno validnu za čitavu umjetničku sferu proizvodnje već kao primjenjivu upravo na onaj njezin segment koji sam konkretizirala u poglavlju “Pitanje skupine” na str. 15 ovog rada. Pozicioniravši se na istaknutom, progresivnom mjestu suvremene umjetničke scene, ta se skupina pokazala posebno “**ranjivom**” u ovom smislu.

⁹⁶ **Pretpostavka** koja se krije iza ove tvrdnje jest da je umjetnosti uvijek potrebna neka vrsta legitimacije u društvu. Dakle, čak i kada je navodno **slobodna** od utjecaja ostalih društvenih sfera, umjetnost poseže za argumentacijskim sklopom koji će opravdati takvo njezino postojanje, a sâm taj čin legitimacije razotkriva njezinu **ovisnost** o tim istim mehanizmima. U tom se smislu **popularnost** izvedbenog predavanja može uistinu “smatrati ‘**obranom**’ umjetničkog polja unutar ‘institucije’ – javnosti, političke i društvene sfere” (Frank 2013).

znanstvenom. Kao što sam već napomenula, to je posljedično značilo nametanje **imperativa svrhovitosti** i učinkovitosti, te prestanak legitimizacije znanja “kroz metode kojima je generirano, već **kroz efikasnost** njegove uporabe kao resursa” (Peters 2011: 16). Sve navedeno uključuje nastanak brojnih pritisaka na polje umjetničke proizvodnje zbog nastojanja “umjetnosti da [...] ojača svoj **socijalni status** [što je] smješta u nezahvalnu poziciju da biva ‘**apsurdno** uspoređivana s prirodnim znanostima’, za što nema stvarnih, čvrstih temelja⁹⁷” (Milohnić 2009: 39). No, kao što ćemo vidjeti u drugom dijelu ovog rada, strategije za kojima su autori posezali, na **intrigantne** su se načine hvatale ukoštac s ovako formuliranim zahtjevima i najčešće pronalazile **alternativne moduse afirmacije** umjetničkih protokola istraživanja i izlaganja.

Iz te se perspektive nastanak izvedbenog predavanja može smatrati jednim od odgovora koji je umjetnička sfera proizvela kako bi se **pozicionirala** unutar tako postavljenog suvremenog društvenog polja, odnosno kako bi odgovorila na zahtjeve za postavljanjem umjetničkog polja kao mjesta za kojemu se proizvodi znanje, a kao dio šireg fenomena obrazovnog obrata. Moja je teza da je upravo ovako ocrtano historijsko zaleđe izvedbenog predavanja **razlog** njegova nastanka kao žanra te da su se autori pojedinih radova iz ove domene na različite načine hvatali **ukoštac** s ovom problematikom. Ta se afirmacija umjetničkih modusa istraživanja i izlaganja, posljedično i dalje perpetuira u pojedinim njegovim primjerima, sada uobličena kao **motiv** njegova funkcioniranja. Kao što sam već napomenula, retroaktivnom primjenom termina došlo je i do proširenja polja njegova funkcioniranja, s obzirom na to da su tek suvremeni primjeri žanra nastali **sa svijesti o navedenoj problematici**, dok su raniji primjeri imali nešto drugačije **aspiracije** koje su primarno bile usmjerene na **subverziju znanstvenih** modusa istraživanja i izlaganja. Radi potrebe historizacije žanra, međutim, ti su radovi naknadno smješteni unutar njegova konteksta čime je došlo do proširenja motiva njegova operiranja. Finesama navedenih mehanizama, odnosno konciznijoj artikulaciji modusa na koje se sâm žanr nosi s navedenim izazovima posvetit ću se u poglavlju “Pitanje motiva”. Ali, prije toga, u narednom ću poglavlju analizirati izazove **kronološke** perspektive žanra.

Time is money, što bi rekli Amerikanci.

Maja Pelević & Olga Dimitrijević: Sloboda je najskuplja kapitalistička reč (2016)

⁹⁷ Na ovaj se iskaz ponovo dobro nadovezuje Groys kada tvrdi kako upravo zbog svoje **inherentne** diskurzivnost “umjetnost želi braniti svoju **diskurzivnu** autonomiju i ne pristaje biti **degradirana** na slikovitu ilustraciju različitih ideologija i znanosti, uključujući i prirodne znanosti” (2006: 38).

1.5. PITANJE KRONOLOGIJE

*I was learning that research has to follow and use the methods of capitalism or every other name that you like to give to the process that dominates the actual world history.*⁹⁸

Xavier Le Roy: Product of Circumstances (1999)

Kao što sam naznačila u prethodnom poglavlju, obrazovni obrat odnosno kasne devedesete godine nadaju se kao **granica** koja obilježava formiranje žanra izvedbenog predavanja. Načinima na koji se taj obrat pretvorio u neposredne motive funkcioniranja žanra posvetit ću se u narednom poglavlju, ali na ovom ću se mjestu prije toga posvetiti rasvjetljavanju specifičnosti njegova dijakronijskog funkcioniranja. Naime, ako imamo na umu da je sam žanr ustanovljen na **razmeđu** devedesetih i dvijetisućitih, postavlja se pitanje kako se pod njegovim **okriljem** nalaze pojedini autori i radovi nastali **pedesetih** i **šezdesetih** godina koji se smatraju pretečema odnosno prvim predstavnicima žanra⁹⁹, odnosno autori i radovi nastali tijekom **sedamdesetih** i **osamdesetih** godina koji su se također iskristalizirali kao bitni primjeri žanra.¹⁰⁰ Jer jasno je da oni, ne samo što nisu nastali u okviru skupine koju sam definirala kao ishodišnu za žanr, jer tada još nisu postojali niti **institucionalni** konteksti koje sam navela kao bitnu odrednicu skupine unutar koje se žanr formirao¹⁰¹, već ni diskurs o **legitimaciji** umjetnosti, koji sam u prethodnom poglavlju identificirala kao ishodišni za uspostavljanje žanra izvedbenog predavanja, nije još bio ustanovljen pa stoga nisu mogli nastati ni radovi kao direktan odgovor na njega. No, kao što sam obrazložila u prethodnom poglavlju pišući o pretečema obrazovnog obrata, odrednica izvedbenog predavanja pridana im je naknadno, kako bi se osigurala **povijesna** utemeljenost žanra, zbog potrebe za njegovom **historijskom** legitimizacijom. U nastavku ovog poglavlja posvetit ću se rasvjetljavanju navedenog procesa.

Za početak, valja se podsjetiti kako su, u okviru retoričkih žanrovskih studija, žanrovi postavljeni kao **dinamične** kategorije jer s obzirom na to da su “žanrovi u potpunosti

⁹⁸ Počeo sam shvaćati da istraživanje mora pratiti i koristiti metode kapitalizma. Ili bilo koje drugo ime koje poželite dati procesu koji dominira trenutnom povijesti svijeta.

⁹⁹ Kao što će uskoro biti jasno, riječ je primarno o projektima: *Predavanje o ničemu* (1949) Johna **Cagea**, *21.3* (1964) Roberta **Morrisa** i *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965) Josepha **Beuysa**.

¹⁰⁰ Kao što je vidljivo i pri pregledu **popisa** izvedbenih predavanja koji prilažem kao dodatak ovom radu, a na kojem se nalaze brojni radovi nastali prije **smjene tisućljeća**, i sama neke od njih razmatram kao punopravne pripadnike žanra. Ovdje primarno mislim na radove Dana **Grahama**: *Performer/Audience/Mirror* (1977), Marthe **Rosler**: *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) i *Martha Rosler reads Vogue* (1981), te Andree **Fraser**: *Damaged Goods Gallery Talk Starts Here* (1986), *May I Help You?* (1991) i *Welcome to the Wadsworth* (1991).

¹⁰¹ Mislim ovdje na festivale izvedbenih umjetnosti, diskurzivne i istraživačke programe, izložbe i razne umjetničke prostore koje sam u poglavlju “Pitanje žanra” navela kao okoliš unutar kojega je kasnih **devedesetih** stasao žanr i nakon toga nastavio operirati unutar njega.

uklopljeni u druge socijalne procese, slijedi da, osim ako ne promatramo sâmo društvo kao statično, onda niti **socijalne strukture**, socijalni procesi i shodno tome niti žanrovi ne mogu biti statični” (Kress 1987: 42). U tom smislu žanrovi “**reflektiraju** kulturalne, situacijske i generičke kontekste, a s obzirom na to da se ti konteksti s vremenom mijenjaju, i žanrovi se, također, moraju s vremenom mijenjati” (Devitt 2004: 89). To znači da su i u postupku žanrovskog definiranja moguće razne **perturbacije** i da “žanrovi moraju biti **sinkronijski fleksibilni i dijakronijski promjenjivi**” (Devitt 2004: 89). Dakle, u tom se smislu **tvrdoglavo** pristajanje uz inicijalno definirane žanrovske determinate (skupina, motiv, situacija) nadaje kao ograničeno i reduktivno jer ignorira osnovne postulate funkcioniranja pojedinih žanrova. Naravno, to ne znači da su jednom ustanovljene odrednice podložne potpuno **otvorenim** interpretacijama te da su granice u potpunosti popustljive već samo da su, pod određenim uvjetima i u određenim okolnostima, moguće određene **modifikacije**.

Na primjeru izvedbenog predavanja to **konkretno** znači da, iako je sâm žanr ustanovljen ranih dvijetisućitih, s motivom **afirmacije** umjetničkih modusa istraživanja i izlaganja, to ne znači da u njega ne mogu biti uključeni i radovi koji su nastali prije tog vremena. Naime, sâm je termin *izvedbeno predavanje* u teorijskim elaboracijama pripadnika skupine koja ga je **iznjedrila**¹⁰² retroaktivno pridani radovi nastalih od kasnih pedesetih naovamo i to zbog potrebe za proizvodnjom historijskog zaleđa samog žanra kao temelja njegove suvremene legitimacije. Dakle, iako je žanr konstituiran 2000. godine, njegovom pojavom omogućena je nova perspektiva na dotadašnju povijest izvedbenih umjetnosti te je tako došlo do **reinterpretacije** nekih njezinih procesa i autora koji su ranije operirali u umjetničkom polju. U tom je smislu daljnjim razvojem žanra i njegovom temeljitijom diskurzivnom obradom došlo do prilagodbi njegove definicije te je tako ona postala **inkluzivnija** u dijakronijskom smislu.¹⁰³

Dakle, nešto **kompleksniji** pogled na materiju omogućuje nam da ove “rane radove” ne isključimo iz žanra već ih, upravo suprotno, iskoristimo za njegovu **obogaćivanje** te putem njih ukažemo na njegovu vezanost za neke ranije tendencije u umjetničkoj praksi, koje nisu bile **pravovremeno** prepoznate kao značajne u tom smislu, ali im je u naknadnoj teorijskoj obradi pridani taj **status** s obzirom da je njihova primarna namjera bilo subvertiranje znanstvenih modusa istraživanja i izlaganja, koje postavljam kao svojevrsni **preduvjet** za

¹⁰² Tu primarno mislim na teoretičarke i **kritičarke** koji su se ovom temom bavili, a koje sam prethodno navela u poglavlju “Pitanje skupine” na str. 15 ovog rada.

¹⁰³ Isto, dakako, vrijedi i za sinkronijski aspekt **inkluzivnosti**, kojemu ću se više posvetiti u poglavlju “Pitanje situacije” na str. 60 ovog rada.

kasniji fokus na afirmaciju umjetničkih istraživačkih i izlagačkih protokola. U tom smislu 2000. godina postaje samo **marker** koji označava moment **stasanja** kolektiva koji je utemeljio izvedbeno predavanje kao žanr, ali prestaje biti i njegovom isključivom granicom.

Kao što sam već napomenula, ova me teza udaljava od Athanassopoulosove i Olveirine tvrdnje o suvremenom trendu izvedbenog predavanja kao svojevrsnom **comebacku** žanra (Athanassopoulos 2013, Olveira 2016) koju podržavaju i neke druge autorice (Frank 2013, de Vietri 2013, Firunts 2016, Rainer 2017). Upravo suprotno, umjesto **disrupcije** u razvoju žanra koju navedeni autori i autorice impliciraju zazivanjem **comebacka** kao karakteristike suvremenog izvedbenog predavanja, moja je teza da su raniji primjeri žanra nastali tek kao posljedica njegova suvremenog ustanovljavanja, zbog potrebe za uspostavljanjem određenog stupnja **kontinuirane** pojavnosti samog žanra koja također služi kao sredstvo njegove legitimacije, kao što to biva s historizacijama svakog tipa.¹⁰⁴ To objašnjava i **amplitude** u intenzitetu pojavnosti žanra u periodu koji je prethodio njegovom “službenom” konstituiranju odnosno vremenske “**rupe**” tijekom kojih nije uopće zabilježen nastanak radova pripadnih žanru izvedbenog predavanja, jednako kao i znatan porast broja radova koji nose tu odrednicu nakon njegove **inauguracije** odnosno pojačane **rasprostranjenosti** u javnom, posebice teorijskom, diskursu, a koje je moguće iščitati iz popisa radova koji prilažem kao dodatak ovom radu. Dakle, u mojoj interpretaciji tvrdnje autora koji ishodište žanra smještaju u period prije dvijetisućitih predstavljaju **radikalno** drugačiji pristup žanrovskom koncipiranju izvedbenog predavanja.

No, bez obzira na tu kategorijalnu pogrešku koja se, kad je riječ o artikulaciji modusa uspostave samog žanra, pojavljuje kod velikog broja autora, jednom kada se ona ostavi po strani, zanimljivo je ispitati “**daljinu**” do koje seže pogled teoretičara koji su u svojim radovima tematizirali povijesne manifestacije izvedbenog predavanja. U nastavku ovog poglavlja tako ću se, za početak, posvetiti **detekciji** radova koji su imenovani prvim primjerima žanra u povijesnom smislu. Naime, držim da se ispitivanje povijesnih **ishodišta** žanra može pokazati vrlo produktivnim i korisnim za detekciju nekih njegovih suvremenih manifestacija. Naravno, valja odmah naglasiti kako su pokušaji egzaktno **historiografske**

¹⁰⁴ Donekle sličan pogled pruža i Sybille **Peters** koja priznaje da “sama scena izvedbenog predavanja prepoznaje svoje prethodnike u konceptualnoj i umjetnosti performansa šezdesetih” (2011: 180) međutim, kako navodi Ladnar, ona istovremeno “sugerira da su raniji umjetnički eksperimenti s formom predavanja **egzotični** ili **singularni** jer, čak i ako preuzimaju akademski ili znanstveni format, ne sudjeluju podjednako u oba konteksta” (2013: 55). Dakle, kao centralnu **liniju razgraničenja** između ranijih i kasnijih radova, Peters navodi **(ne)pripadnost** pojedinih primjera i umjetničkom i akademskom kontekstu. Kao što je jasno iz dosadašnje elaboracije, moja je argumentacija nešto drugačija i slijedi logiku retoričkih žanrovskih studija prema kojima su skupina, motiv i situacija centralne okosnice determiniranja žanra. Shodno tome, iz moje je perspektive žanr izvedbenog predavanja nedvosmisleno umjetnički žanr te stoga držim da **istovremeno** pripadanje i umjetničkom i akademskom kontekstu ne valja postavljati kao **imperativ** prilikom njegova definiranja.

smještenosti prvih primjera prakse čest **predmet spora**¹⁰⁵ u pojedinim tekstovima na temu izvedbenog predavanja te u tom smislu ne postoji jasan **konsenzus** glede toga koji projekti predstavljaju prve primjere žanra, ali je zanimljivo primijetiti da se, kao čest *topos* u tim navodima redovito spominje određen stupanj “**opće prihvaćenosti**” spomenutih teorija, koji daje naslutiti postojanje čvrstog narativa o ishodištima žanra.

No, jednom kada se u obzir uzme kompletna postojeća literatura na navedenu temu, taj narativ biva **iznevjeren**. Naime, tada postaje očito da postoje najmanje **tri** takve “opće prihvaćene” verzije njegove prošlosti, što njihove pretenzije na legitimitet smješta u prilično paradoksalan položaj. Nataša Petrešin-Bachelez (2011), kao jedna od rijetkih autorica koja obuhvaća sve tri, piše kako “možemo pratiti početke [izvedbenog predavanja] **unatrag** do umjetnika čije su obrazovne metode predstavljale sastavni i živahan dio njihove umjetničke prakse, do Josepha **Beuysa** i Johna **Cagea** kao najistaknutijih autora, i specifičnije, Roberta **Morrisa**”.

Ova tri imena tako se najčešće pojavljuju u teorijskim navodima o povijesnim zaleđima žanra, a ja, na temelju provedenog istraživanja, navedenom narativu pridodajem još jedno ime – ono francuskog *fluxusovca* Roberta **Filloiua** koji je najzanimljiviji doprinos žanru dao svojom studijom *Teaching and Learning as Performance Arts / Lehren und Lernen als Auffuehrungskuenste* (1970). Ova je publikacija posebno interesantna zato što već svojim naslovom sugerira vlastitu agendu jer u njemu **izrijekom** ukazuje na izvedbeni potencijal podučavanja i učenja odnosno afirmira poučavanje i učenje kao izvedbene umjetnosti te time ukazuje na smjer koji će biti krucijalan za kasnije uspostavljanje samog žanra.

Riječ je o **dvojezičnoj** hibridnoj studiji u kojoj je autor sakupio kombinaciju vlastitih zapisa, eseja, osvrti, razgovora s istaknutim konceptualnim umjetnicima i njihovih kreativnih doprinosa.¹⁰⁶ Njegova je centralna teza pritom da su i “predavanje i učenje nešto isključivo za **izvođače** – oboje su izvedbene umjetnosti” (1970: 127). Kako piše Higgins, Filliou se pritom “ne referira samo na umjetnost performansa već i na produktivnu **razmjenu** između učitelja i učenika koja je u svojim najboljim izdanjima **interaktivna**, iznenađujuća i izazovna poput razmjene između umjetnika performansa i njihovih publika” (2002: 198). Kao što ću pokazati u poglavlju “Pitanje predavanja”, suvremene **didaktičke**, ali i političke analize predavanja također upravo taj aspekt ističu kao jedan od značajnijih prilikom obrade predavačkog

¹⁰⁵ Koliko mi je poznato, navedeni **spor** nije nikada zauzeo oblik izravnog **sučeljavanja** već ga je moguće detektirati tek naknadnom usporedbom teza koje iznose pojedini autori.

¹⁰⁶ To su: John **Cage**, Benjamin Patterson, Diter **Rot**, Allen **Kaprow**, Joseph **Beuys**, George Brecht, Karl Rot, Dorothy Iannone, Marcella Bienvenue.

formata, posebno u kontekstu njegove obrane pred autorima koji ga proglašavaju iscrpljenim, povijesno nadidenim obrazovnim oblikom čija “**hijerarhijska**, nefleksibilna i nedirektna struktura ne pristaje našem dinamičnom, *crowd-sourced* svijetu” (prema Tokumitsu 2017), što je tema kojoj ću se više posvetiti u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

Međutim, na ovom je mjestu važnije navesti njegovo izvedbeno predavanje *Whispered Art History* (1977a) [1963, 1970]¹⁰⁷ zato što nastaje u neposrednoj vremenskoj blizini radova Johna Cagea, Roberta Morrisa i Josepha Beuysa te, jednako kao i oni, problematizira određene aspekte znanstvenog protokola izlaganja¹⁰⁸ što ću, u narednom poglavlju, identificirati kao motiv operiranja žanra u njegovoj ranoj fazi. Kao što sam već napomenula, Filliou ipak nije ostavio dublji **trag** u dosadašnjim istraživanjima, vjerojatno i zbog prilično **nevidljive** uloge koju je generalno imao u narativima povijesti umjetnosti, pa isto vrijedi i za ovu konkretnu izvedbu koja je, bez obzira na to što je i dan danas dostupna u obliku **audio** zapisa (1977a), ostala **zaboravljena** u navodima o žanru izvedbenog predavanja, iako će se sâm Filliou kasnije afirmirati kao autor još nekoliko radova iz te domene (1977b, 1979).

Za razliku od njega, ime Josepha **Beuysa** pojavljuje se u mnogo tekstova o izvedbenom predavanju. Patricia Milder tako navodi da “iako je malo pisano o povijesti izvedbenog predavanja, opće prihvaćena priča o **podrijetlu**, barem što se tiče performansa u domeni vizualnih umjetnosti koji se bave ulogom **govorećeg** umjetnika¹⁰⁹, odlučuje se za Josepha Beuysa i *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965)” (2011: 15). Na istom je tragu i Archey, tvrdeći da “započinjući na vrhuncu postmodernizma, Beuysov *Kako objasniti slike mrtvom zecu* označava iskrsavanje izvedbe temeljene na predavanju” (2009). Važno je pritom naglasiti kako autorica nešto kasnije, prilikom ispisivanja vlastite povijesti žanra, ističe da navedena izvedba “sažima tek jedan ekstrem grupacije – **intimistički i nedidaktički** performans” (2009). Očito je dakle, da Beuysova izvedba figurira kao bitan *topos* u legitimaciji žanra, pa tako i povrh gore navedenih autorica gotovo da ne postoji autor koji njegov rad nije uvrstio u svoj pregled žanra.

Rike Frank, s druge strane, navodi da se “u literaturi **Morrisov** *re-enactment* predavanja *Ikonografija i ikonologija* [*Studies in Iconology* (1939)] povjesničara umjetnosti Erwina Panofskog **često citira** kao prvo izvedbeno predavanje, jednako kao i njegov povijesni

¹⁰⁷ 1963. označava godinu kada je **predložak** prvi put napisan, 1970. godinu kada je objavljen, a 1977. godinu kada je izveden odnosno snimljen.

¹⁰⁸ Navedeno će izvedbeno predavanje također figurirati kao jedan od centralnih primjera prve strategije izvedbenog predavanja koju ću obraditi u poglavlju “Pregovaranje istine” na str. 124 ovog rada.

¹⁰⁹ Kao što će biti jasno u poglavlju “Pitanje situacije”, povezivanje izvedbenog predavanja uz ulogu **umjetnika koji govori** bit će razlogom česte **krive** upotrebe termina “izvedbeno predavanje”.

model” (2013). Frank nastavlja s tezom da je “Morrisovo izvedbeno predavanje postavljeno ne samo kao rani primjer ovog formata [...] već i iznosi neke od njegovih temeljnih principa” (2013). Istog je mišljenja i Marianne Wagner prema kojoj “šezdesetih nitko naravno još nije govorio o izvedbenom predavanju, ali **retrogradno**, Morrisov **21.3** (1964) može se označiti takvim te je po svoj prilici poslužio kao **model** za kasnija izvedbena predavanja” (2010: 23). Iako autorica ovdje ističe postulat retroaktivnog imenovanja koji i sama afirmiram, ne posvećuje se pomnije njegovim specifičnostima te joj u tom smislu promiču i razlikovne karakteristike ovog Morrisova rada u odnosu na kasnije primjere žanra. Kao što će biti jasno iz kasnije elaboracije, ja navedenu izvedbu svrstavam u specifičnu podvrstu žanra, onu posvećenu **pregovaranju autoriteta**, koja je neizbježno u određenoj mjeri utjecala na njegove kasnije primjere, ali se zasigurno ne može smatrati njihovim isključivim **modelom**. Kao što sam već napomenula, ovoj ću se temi više posvetiti u drugom dijelu rada kada ću istražiti finese pojedinih strategija izvedbenog predavanja.

Završno, **Cageovo Predavanje o ničemu** [*Lecture on Nothing*] izvedeno 1949. godine¹¹⁰, a tiskano deset godina kasnije (1959) još je jedan “**konkurent**” za titulu prvog povijesnog primjera žanra izvedbenog predavanja.¹¹¹ Cageova izvedba, za razliku od gornjih primjera, na predavački format pretendira već i svojim naslovom u kojem svjesno i direktno ispražnjuje sadržaj vlastitog iskaza “reducirajući” predavanje samo na njegovu izvedbenu komponentu, dok je u svojim procedurama **visoko poetična**. Osim toga, navedenu izvedbu karakterizira visok stupanj **autoreferencijalnosti** što je također neminovno vezuje uz žanr, na što je ukazao i Gavin Butt smještajući ga upravo iz tog razloga u njegov kontekst (2010 prema Ladnar 2013: 52), jednako kao i Rainer (2017) te Athanassopoulos (2013) koji ga isto spominje kao potencijalni prvi povijesni primjer žanra (iako to čini sa zadržkom, **u zagradama**).

Nakon ovako iscrtanog povijesnog zaleđa žanra, lako je zamijetiti kako su tri od četiri spomenuta projekta nastala tijekom **šezdesetih** godina (1963., 1964. i 1965.), s Cageovom izvedbom kao jedinom iznimkom koja im prethodi za deset godina. U tom smislu, kao što

¹¹⁰ Cage je predavanje originalno izveo u okviru tzv. *8th Street Artist's Club* kolokvijalno zvanog *The Club*. Riječ je o neformalnom prostoru u kojem su se umjetnici, koji su živjeli u **Greenwich Villageu**, prije svega slikari koji su djelovali pod okriljem **apstraktnog ekspresionizma**, okupljali jednom tjedno kako bi raspravljali o umjetnosti. Sami susreti odvijali su se u nizu različitih oblika, od panela preko predavanja do rasprava (Brown 2011).

¹¹¹ Zanimljivo je da je i sama Sybille Peters u okviru vlastitog izvedbenog predavanja *Lecture Theatre 1700 - 2000: index of persons (incomplete)* (2013) Cageov rad imenovala prvim predstavnikom žanra čime se **suprotstavlja** tezama iznesenim u vlastitoj tiskanoj studiji u kojoj negira mogućnost postojanja žanra prije pojave konteksta koji je omogućio njegovu pojavu **dvijetisućitih** godina. Bilo bi zanimljivo istražiti umanjuje li činjenica, da je ta informacija **plisirana** u okviru umjetničke izvedbe, njezin učinak odnosno **vjerodostojnost**, u odnosu na činjenice iznesene u okviru teorijskog rada, ali taj podvig prepuštam nekom budućem istraživanju.

sam već istaknula, kasne dvijetisućite uistinu prestaju biti isključivim faktorom za određivanje **pripadnosti** pojedinih radova ovom žanru, ali njihova uloga ipak je značajna zbog vezanosti za društvenu klimu koja je omogućila sam nastanak žanra. Dakle, dvijetisućite ostaju bitne kao moment **uvođenja** žanra, ali ne i više i kao isključivi moment njegova ograničavanja. Umjesto njih, upravo se šezdesete mogu postaviti kao nova **vremenska** odrednica žanra.¹¹²

No, važnija i interesantnija od tog vremenskog preklapanja Filliouovog, Beuysovog, Morrisovog i Cageovog izvedbenog predavanja jest **konceptualna** podudarnost koja postoji između navedenih izvedbi. Dok je Beuys doslovno objašnjavao slike mrtvom zecu kojeg je držao u naručju, lica prekrivenog **medom** i **zlatnim** listićima, pri čemu je publika navedeno zbivanje gledala s druge strane stakla galerijskog prostora (Taylor 2012: 26), Morris je jednostavnom akcijom **lip-syncinga** ponovo izveo spomenuto predavanje Erwina Panofskog, postavljajući svoje tijelo kao zapravo fiktivni medij njegove provedbe (Frank 2013).¹¹³ Filliou (1977a) je pak svoje izvedbeno predavanje odlučio **prošaptati** stvarajući tako šaptom sasvim osobnu, pomalo paradoksalnu kronologiju povijesti umjetnosti, satkanu od **atipičnih** događaja koje nije moguće naći u uobičajenim **udžbenicima**.¹¹⁴ Cageova se izvedba pak, u skladu s njegovom poetikom, fokusirala na ritmički potencijal verbalnog diskursa odnosno istraživanje **temporalne dimenzije** govornih iskaza pri čemu je sam sadržaj izlaganja reduciran na niz autoreferencijalnih, često tautoloških, rečenica (Brown 2011) na što ukazuje i specifični **grafički** prikaz odnosno način na koji je tekstualni predložak oblikovan u tiskanom obliku. U sva četiri slučaja radi se dakle o očitom **subverziji** određenih postavki akademskog formata predavanja odnosno znanstvenog protokola izlaganja i istraživanja jer sva četiri autora kroz manje ili veće modifikacije znanstvenog modusa izlaganja provode vrlo jasnu kritiku njegovih načina funkcioniranja. A, kao što sam prethodno napomenula, taj aspekt prepoznajem kao jedan od dva osnovna motiva funkcioniranja žanra, vezan uz njegovu **ranu** razvojnu fazu, kako ću podrobnije objasniti u narednom poglavlju “Pitanje motiva”.

¹¹² Kao što ćemo vidjeti kasnije, istu operaciju bit će potrebno obaviti i kod determiniranja motiva nastanka žanra izvedbenog predavanja. Razvojem žanra, odnosno procesima **historizacije** koje će uvjetovati potreba za njegovom legitimacijom, doći će i do modifikacije motiva njegova operiranja.

¹¹³ Za detaljni opis Beuysove izvedbe vidi: Ulmer (1985: 255-257), a one Morrisove: Meltzer (2013: 73-77).

¹¹⁴ Filliou kao bitne momente te povijesti spominje naprimjer čovjeka koji je dohvatio **šaku snijega** kako bi ga osluškivao kao i čovjeka koji je brojao **otkucaje** svoga **srca**, prije i poslije trčanja po stepenicama (Filliou 1977a). Više o njegovu radu bit će riječi u poglavlju “Pregovaranje istine” na str. 124 ovog rada.

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
If among you are
those who wish to get somewhere , let them leave at
any moment . What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking .
Give any one thought
a push : it falls down easily .
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion .
Shall we have one later ?
¶
Or , we could simply de-cide not to have a dis-
cussion . What ever you like . But
now there are silences and the
words make help make the
silences .
I have nothing to say
poetry and I am saying it and that is
as I need it .
This space of time is organized
We need not fear these silences, —
¶
LECTURE ON NOTHING / 109

Sl. 1. Isječak iz tiskane verzije Cageova *Lecture on Nothing* (1959)
(preuzeto sa: <https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf>)

No prije toga, vratit ću se kratko argumentaciji koja, za potrebe legitimizacije žanra izvedbenog predavanja odnosno obrazovnog obrata putem njihove **historizacije**, poseže u period prije dvijetisućitih godina kako bih dokazala kako motiv nastanka radova iz tog perioda **ne korespondira** s radovima nastalim u kasnijem periodu te ih se stoga ne može smatrati **originalnim** primjerima žanra. Kao što sam već navela, riječ je **rakursu** iz kojeg se radovi autora poput Josepha Beuysa, Bazona Brocka, Johna Baldessarija, Dana Grahama, Roberta Morissa, Marthe Rosler, Andree Fraser i drugih, predstavljaju kao rani primjeri izvedbenih predavanja odnosno obrazovnog obrata¹¹⁵ i to zbog određenih formalnih karakteristika koje ih vežu uz žanr.¹¹⁶ Kao što je vidljivo iz priloženih imena, riječ je mahom o autorima i autoricama koji su djelovali u domeni **konceptualne umjetnosti**¹¹⁷ i/ili

¹¹⁵ Tek je djelovanje nekolicine navedenih autora istovremeno imenovano pretečama i obrazovnog obrata i izvedbenog predavanja, dok su ostali uglavnom afirmirani kao autori ranih primjera **potonjeg** žanra.

¹¹⁶ Među kojima se naravno, kao primarna, ističe **prisivajanje** predavačkog formata u umjetničke svrhe.

¹¹⁷ Radovi Josepha Beuysa, Dana Grahama, Roberta Morrissa, Johna Baldessarija.

institucionalne kritike.¹¹⁸ Za razliku od obrazovnog obrata i izvedbenog predavanja, navedeni umjetnički periodi nisu nastali kao umjetnička manifestacija procesa **pedagogizacije** već su procesi koji su doveli do njihova nastanka bili nešto drugačiji.

Naravno, **geneza** konceptualne umjetnosti **preširoka** je tema čija kompleksnost definitivno nadilazi okvire ovog rada, pogotovo imajući na umu kako je, “od svojih začetaka, pa do današnjeg dana, konceptualna umjetnost bila upletena u **kontroverze**¹¹⁹ onih koji tvrde da imaju pravo na njezine osnivačke momente” (Alberro 1999: xvi). U tom je smislu njezina pojava bila rezultat **kompleksnog procesa** selekcije, fuzije i odbijanja prethodnih formi i strategija¹²⁰ te stoga “**pretenzije** na jasnoću i čistoću linije [njezinog] porijekla [...] trebaju biti primljene sa **skepsom** jer su ograničene, konfuzne i često eksplicitno **konstruirane** s idejom promoviranja partikularne, **parcijalne** ostavštine” (Alberro 1999: xvi). Međutim, određeni stupanj konsenzusa postignut je u isticanju “kritike **modernističkog nerazumijevanja** konceptualne, teorijske i ideološke determinacije umjetnosti” (Šuvaković 2005a: 310) kao centralne osi njena uspostavljanja što je aspekt koji se manifestira u već spomenutoj težnji za dematerijalizacijom i negacijom estetskog sadržaja koja se ispoljava u konceptualnoj umjetnosti.

Međutim, kao najvažniji topos u ovom se smislu ističe upravo tendencija zaobilaženja tržišnih tokova i **sabotiranja** institucionalnih okosnica umjetničke sfere. Naravno, kako ističe Buchloh (1990), taj navodni **emancipatorski** status konceptualne umjetnosti može također biti poiman kao refleks posljednje **metamorfoze** kapitalističkih uvjeta proizvodnje jer “dok pop art i minimalizam u svojim materijalima i temama slave industrijsku proizvodnju i **masovnu** potrošnju” konceptualna umjetnost nasuprot tome, “kroz svoju **fiksaciju** na nematerijalne značajke jezika i pisane riječi, nehotice replicira način na koji je stvarni rad postao nematerijalan u društvu usluga i tako podiže spomenik estetici **birokracije**” (Verwoert 2005). U tom se smislu i konceptualna umjetnost i izvedbeno predavanje mogu smatrati odjecima snažne tržišne usmjerenosti karakteristične za neoliberalni poredak, ali sa **divergentnim** posljedicama.

“Krunski” dokaz te razlike jasno eksplicira i Simon Sheikh, kada piše kako “postoji direktna veza između dematerijalizacije umjetničkog objekta, njegovog posljedičnog potencijalnog

¹¹⁸ Radovi Andree Fraser i Marthe Rosler.

¹¹⁹ Na isto ukazuje i Buchloh kada piše kako i “**historijska** faza u kojoj je razvijena konceptualna umjetnost sadrži tako **kompleksan** raspon međusobno suprotstavljenih pristupa da se bilo koji pokušaj retrospektivnog istraživanja mora paziti **snažnih glasova** (većinom onih koji dolaze od samih umjetnika) koji traže poštovanje prema čistoći i **ortodoksiji** pokreta” (1990: 107).

¹²⁰ Između ostalog, kao prethodnike konceptualne umjetnosti autori tako navode: **fluxus**, **minimalizam** i **situacionističku internacionalu** (Newman & Bird 1999: 6).

(iako parcijalnog) **egzodusa** iz robnih oblika i nestajanja iz **tržišnog sistema**, te institucionalne **reinskripcije** i validacije takvih praksi kao umjetničkog istraživanja” (2006). Naime, kao jedna od centralnih postavki konceptualne umjetnosti¹²¹ i institucionalne kritike¹²² nada se upravo **dematerijalizacija** umjetničkog **objekta** odnosno pomak **od objekta prema konceptu** koja je u direktnoj sprezi s **negacijom estetskog** sadržaja i **problematiziranjem konteksta** prezentacije kao druge dvije njihove značajke (Alberro 1999: xvi, xvii). Tendencija je dakle, tih perioda u umjetničkoj praksi, bio upravo pokušaj **ispisivanja** umjetničkog polja iz tržišnih tokova. Pa iako radovi nastali kao posljedica obrazovnog obrata ispoljavaju slične formalne karakteristike, te se u tom smislu neminovno **oslanjaju** na određene poetske principe navedenih perioda, njihova je intencija upravo suprotna – validacija umjetničke prakse kao prostora proizvodnje korisnih znanja, usprkos njezinoj **neopipljivosti**. Prema tome, jasno je da se značaj konceptualne umjetnosti i institucionalne kritike za oblikovanje žanra ogleda isključivo u pojedinim **estetskim** aspektima, dok se pozadinski motivi njihova operiranja prilično razlikuju, kao što ću i eksplicirati nešto kasnije u ovom poglavlju.

To dakako ne znači da je utjecaj navedenih autora i radova **zanemariv** niti da ih se **naknadno** ne može smjestiti u okvire žanra, ali važno je ukazati na povijesne okolnosti tog procesa. Naime, nakon konciznije analize navoda koji ishodište izvedbenog predavanja povezuju s konceptualnom umjetnošću i institucionalnom kritikom, postaje očitim kako su se oni ipak uglavnom zadržavali na **uspostavljanju** tih veza na temelju određenih formalnih sličnosti, bez konkretnije povijesne kontekstualizacije i pokušaja **egzaktnijeg** determiniranja specifičnih modusa njihova operiranja, te su u tom smislu često stvarani **naprečac**.

No, bez obzira na tu očitu **neusklađenost**, narativ o vezanosti žanra za konceptualnu umjetnosti i institucionalnu kritiku vrlo je **snažan**, što dokazuju brojni napisi autora koji su u istraživanju povijesnog zaleđa izvedbenog predavanja isticali upravo ta dva mjesta kao

¹²¹ O poteškoćama, pa i izličnosti ishodovanja **definicije** konceptualne umjetnosti najbolje svjedoči često citirana tvrdnja Lucy **Lippard** da “se čini da postoji onoliko definicija konceptualne umjetnosti, koliko postoji konceptualnih umjetnika” (2001: 7). Stoga ne čudi što je i ovaj termin ima kompleksno **terminološko** zaleđe. Tako Bird i Newman navode sljedeće termine koji **opstoje** u blizini konceptualne umjetnosti te se odnose na njoj vrlo bliske fenomene: *konceptualna umjetnost, konceptualizam, post-object art, umjetnost-kao-ideja, teorijska umjetnost, dematerijalizacijska umjetnost* (1999). Usprkos činjenici da svaki od njih sobom nosi specifične afinitete i suptilne specifičnosti u naglasku i interpretaciji fenomena kojima se bave, za potrebe ovog rada ja ću se služiti isključivo terminom *konceptualna umjetnost*. Pri tome je važno naglasiti kako je “izraz ‘**Concept Art**’ prvi put iskrsnuo u američkom kontekstu 1961. U istoimenom eseju, objavljenom 1963., *fluxusovac Henry Flynt* upotrijebio je termin referirajući se na vrstu umjetnosti čija je razlikovna kvaliteta to što se bavi jezikom. Nekoliko godina kasnije termin ‘**Concept Art**’ već je zamijenjen je s ‘konceptualnom umjetnošću’” (Marzona 2005: 6).

¹²² Kako ističe Dević, praksa institucionalne kritike izvorno je inicirana u **okrilju** konceptualne umjetnosti te je bila usmjerena na afirmiranje “*site-specific pristupa* u kojem ključan postaje konkretan **prostor realizacije** viđen kao kompleksno, **heterogeno** kulturno i političko mjesto uokvirano institucijama umjetnosti, **prožeto** kontradikcijama i **potisnutim** tenzijama” (2007). U širem smislu, može je se definirati kao umjetničko “ispitivanje društvenih ili institucionalnih **uslova uokviravanja**” (Čirić 2012: 97).

formativna za nastanak samog žanra. Rainer tako tvrdi da je izvedbeno predavanje “nastalo iz američke i europske **avangarde** ranih šezdesetih” (2017: 85), a njezinu tvrdnju De Vietri generalizira pišući kako se “najčešće navodi da izvedbeno predavanje ima korijene u **šezdesetima**, pojavljujući se kao podžanr umjetnosti performansa, podudarajući se s usponom **konceptualizma**” (2013: 23). Sevova, nadalje, ističe da korijeni izvedbenog predavanja “sežu do konceptualne umjetnosti i **institucionalne kritike**, jednako kao i izvedbenih i plesnih praksi šezdesetih i sedamdesetih” (2013). O važnosti institucionalne kritike za čitav žanr izvedbenog predavanja najbolje svjedoči tvrdnja Patricije Milder da, “iako to nikako nije jedini konceptualni **okvir** za suvremeno izvedbeno predavanje, [...] **najzanimljiviji** radovi te vrste nastali su od umjetnika koji su pomiješali kritiku institucionalnih struktura sa specifičnim i idealističkim pogledom” (2011: 13). Naravno, u takvim tvrdnjama nije usamljena pa tako i de Vietri piše da izvedbeno predavanje “dobiva snagu kroz pokret institucionalne kritike **osamdesetih**” (2013: 23).

Kao što sam već istaknula, razloge za takvo povezivanje moguće je naći u mnogim formalnim značajkama samih radova, pogotovo kada se uzme u obzir kako je sama **esencija** konceptualne umjetnosti bilo “**razaranje distinkcija** između umjetničke prakse, teorije i kritike” (Newman & Bird 1999: 2) te **erozija** “starih granica između činjenja i teoretiziranja, historiziranja i prikazivanja, kritiziranja i afirmiranja” (Rogoff 2007). S obzirom na to da je ova premisa ujedno i jedna od **centralnih premisa** obrazovnog obrata, odnosno izvedbenog predavanja kao žanra koji djeluje na razmeđu umjetničkog i teorijskog, lako je prepoznati razloge zbog kojih su se navedeni fenomeni odlučili referirati upravo na konceptualnu umjetnost kao svoju preteču. Među ostalim značajkama konceptualne umjetnosti, povrh onih već iskazanih, a koje se nadaju kao važne za žanr izvedbenog predavanja moguće je izdvojiti još i povećanu **autorefleksivnost**¹²³, informiranu i **kritički aktivnu publiku** te **privilegiranje jezika** i jezičnih sistema nad čistom vizualnošću (Newman & Bird 1999: 6), što su sve aspekti koji će biti **aktualizirani** u određenim aspektima istaknutih primjera žanra. Međutim, takvo se iščitavanje veza između navedenih fenomena pokazuje prilično **reduktivnim** jer se fokusira isključivo na određene formalne pretpostavke njihova funkcioniranja dok zanemaruje širi **kompleks** njihova funkcioniranja.

¹²³ Brandstetter na zanimljiv način sintetizira ovu postavku tvrdeći kako je “autorefleksivna **dimenzija** gotovo strukturalna odlika izvedbenog predavanja kao konceptualne umjetnosti” (2016: 361). Ladnar pak u detektiranju autoreferencijalnosti žara odlazi toliko daleko da ističe kako je, unutar njegovih okvira, “uvijek riječ o izvedbama koje su o izvedbama, izvedbama koje su o pravljenu izvedbi i izvedbama koje su o gledanju izvedbi” (2013: 116). Iako je to vjerojatno malo **pretjeran** iskaz, određen stupanj autoreferencijalnosti, bilo na razini konkretne izvedbe, samog umjetnika, umjetničkog konteksta ili pak samog žanra izvedbenog predavanja, uistinu je **prominentan** aspekt gotovo svih primjera.

Kao posebno važan odvojak konceptualne umjetnosti koji na neki način utjelovljuje sve **neuralgične** točke, čije je odjeke moguće pronaći u žanru izvedbenog predavanja, nadaje se **teorijski performans** koji “ne postoji kao posebni žanr ili usmerenje u konceptualnoj umetnosti, ali su [u njemu] izvesne aktivnosti **destrukcije** i **teoretizacije** umetničke prakse postavljeni na način *performance arta*” (Šuvaković 2005b). Rike Frank ukazuje na istu liniju kada piše kako se, “uzimajući Morrisovo predavanje kao historijski model, čini logičnim da se izvedbeno predavanje promatra [...] u relaciji prema tradiciji **konceptualnih predavanja**, posebno umjetničkih predavanja, s jedne strane, i povijesti umjetnosti performansa, s druge” (2013), a Jelena Vesić u svojem ga eseju direktno zaziva kao formu koja je značajno utjecala na razvoj izvedbenog predavanja, vezujući ga u nastavku primarno za rad konceptualne skupine **Art & Language**.¹²⁴

Šuvaković teorijski performans prepoznaje kao jedan od tri moguća pristupa **proteorijskih** tendencija u umjetnosti¹²⁵ te ga definira kao situaciju u kojoj “se umetničko delo ili umetnička praksa izvode u okviru **teorijskih intencija**, teorijskih mreža interpretacije, teorijskih objekata kao primera umetnosti ili teorijskih praksi” (2005b). Povrh toga, Šuvaković u istom tekstu ističe još neka bitna mjesta koja se mogu smatrati utjecajnim za žanr izvedbenog predavanja: to su prije svega predavačka poezija (*lecture poetry*) Johna **Cagea**¹²⁶ te predavanja Henryja **Flynta**¹²⁷, Josepha **Beuysa**¹²⁸, Bernara **Veneta**¹²⁹ i francuskih **situacionista**.¹³⁰ S obzirom na to da su upravo u okviru teorijskog performansa akademska predavanja prvi put ušla u sferu umjetničke proizvodnje, ne treba čuditi **frekventnost** navoda koji upravo njega ističu kao jedno od ishodišta izvedbenog predavanja. A na isto ukazuju i već spomenuti elementi: autorefleksivnost, kritički aktivna publika i privilegiranje jezika koji

¹²⁴ Prvi radovi skupine Art & Language bili su izvedeni kao **teorijski objekti** odnosno “umjetnička djela čiji smisao nije ispunjenje estetskog ili umjetničkog dojma nego analiza, rasprava i prikazivanje teorijskih problema svijeta umjetnosti” (Šuvaković 2005a: 78) što je princip koji je afirmiran i u njihovoj kasnijoj praksi. U njihovim ranim radovima tako su “doslovno prenošene rasprave **analitičkih** filozofa i **strukturalističkih** teoretičara” (Šuvaković 2005b).

¹²⁵ To su autorefleksivni, konceptualni i teorijski (Šuvaković 2005b).

¹²⁶ Šuvaković Cagea imenuje inicijatorom teorijskog performansa, tvrdeći kako je upravo on “sa svojim govornim ili predavačkim performansima razradio **prvi** očigledni **model** teorijskog performansa” (2005b), a njegova direktna vezanost za žanr izvedbenog predavanja obrađena je i u poglavlju “Pitanje kronologije” gdje sam navela kako se Cagea imenuje kao autora jednog od njegovih prvih primjera.

¹²⁷ Kako navodi Šuvaković, “Flynt je držao **predavanja-kao-performanse** o umetnosti, politici, matematici i ekonomiji (*Lecture*, 1963)” (2005b) koja su bili usko vezana uz činjenicu da je bio fasciniran mogućnošću ostvarivanja “estetskog uživanja u vrlo različitim pojavama kao što su matematički **teoremi** ili glazba” (2005a: 651).

¹²⁸ Beuys je u povijesti umjetnosti poznat ne samo kao autor već spomenutog izvedbenog predavanja *Kako objasniti slike mrtvom zecu* (1965) već i kao umjetnik koji je čitavu svoju pedagošku praksu smatrao proširenjem one umjetničke. Svoje pedagoško djelovanje Beuys je započeo na Akademiji likovnih umjetnosti u **Düsseldorfu** gdje je radio kao profesor skulpture od 1961. do 1972., a nastavio 1973. putem organizacije *Free International University* kojoj je bio jedan od utemeljitelja, a koja je prestala s radom 1988. Za dublji uvid u Beuysovu pedagošku praksu vidi: Richter (2008).

¹²⁹ Venet je sedamdesetih godina, u kulturnim institucijama, organizirao javna predavanja raznih znanstvenika, **matematičara, fizičara, kemičara i antropologa** kao umjetničke događaje (Šuvaković 2005b).

¹³⁰ Prema Šuvakoviću, “situacionisti su se bavili pisanjem manifesta, izjava i rezolucija, **držali predavanja** i imali utjecaj na sveučilište u Strassbourgu” (2005a: 572).

su karakteristični i za jedan i za drugi fenomen.¹³¹ Međutim, kao što sam istaknula, iako ta dva formata dijele određene **diskurzivne** pretpostavke, njihova su ishodišta prilično divergentna. Dakle, važnija od te podudarnosti konceptualne umjetnosti i izvedbenog predavanja, njihova je **divergencija** u smislu njihovih povijesnih zasada.

Kao što sam prethodno objasnila, zaleđe teorijskog performansa odnosno konceptualne umjetnosti **radikalno** je drugačije od zaleđa izvedbenog predavanja te, čak i kada preuzima obrazovne modele, to **ne čini** radi problematizacije pitanja proizvodnje znanja u kontekstu neoliberalne ekonomije, što se nadaje kao centralna okosnica žanra izvedbenog predavanja¹³² već radi **ispisivanja** umjetničkih praksi iz navedenih tokova. Promatrane iz ovog **rakursa**, prakse teorijskog performansa i žanra izvedbenog predavanja, usprkos tome što ispoljavaju neke slične **poetske** pretpostavke, zapravo predstavljaju prilično različite moduse pristupa proizvodnji umjetnosti, a kao centralna razlikovna nit nadaju se upravo razlike u odgovoru na specifičnosti kapitalističkog **društvenog okružja** unutar kojeg su te prakse nastale.¹³³

Kad se pogled okrene k institucionalnoj kritici, **konceptualnu podudarnost** između nje i obrazovnog obrata eksplicitno ističe Eszter Lázár tvrdeći kako se “obrazovni obrat tiče **nastojanja institucionalne** kritike, s obzirom na to da također pokušava promijeniti obrazovnu ulogu muzeja i izložbenih prostora” pri čemu je “naglasak na samom **procesu**, jednako kao i na korištenju **diskurzivnih**, pedagoških metoda i situacija unutar i izvan izložbe” (2011). To znači da institucionalna kritika “podrazumeva **epistemološki** karakter jer ‘analizira’, otkriva i izlaže svet umetnosti kao objekat svoje kritike” (Ćirić 2012: 97) iz čega je očito i njezino preklapanje s tendencijama izvedbenog predavanja. Važnost institucionalne kritike za žanr izvedbenog predavanja očituje se, osim toga, na diskurzivnoj razini, u činjenici da su u oba fenomena **inkorporirane** procedure istraživanja i kritiziranja institucionalnih tokova moći. Naime, umjetnički radovi nastali u okviru institucionalne kritike “smatraju **ideološke uvjete** institucije umjetnosti¹³⁴ kao fundamentalne u potvrđivanju umjetnosti”

¹³¹ Naravno, širina operiranja konceptualne umjetnosti te njezin posljedični značaj za suvremenu umjetnost iznimno su veliki tako je da je, kako ističe Alberro, njezin utjecaj “moguće pronaći u **gotovo svim** ambicioznim praksama suvremene umjetnosti – od najočitije direktne veze s ‘neo-konceptualizmom’ do opskurnijih veza sa suvremenim videom, **performansom** i javnom umjetnošću [*public art*]” (Alberro 1999: xxx), pa stoga ne treba čuditi da je svoje odjeke pronašla i u žanru izvedbenog predavanja. Međutim, ovaj navod istovremeno ukazuje na problematičnost ishitrenog pronalaska utjecaja koji je konceptualna umjetnost u tom smislu izvršila na žanr izvedbenog predavanja.

¹³² Kako sam prethodno obrazložila u poglavlju “Pitanje obrata” na str. 20 ovog rada.

¹³³ Ponovo, kao što sam **prethodno** istaknula, to ne znači da pojedine radove nastale u okviru konceptualne umjetnosti odnosno teorijskog performansa nije moguće naknadno uključiti u navedeni žanr, kao što ni ne znači da njihov **utjecaj** nije bio bitan za njegov kasniji **razvoj**, ali pri uspostavljanju navedenih veza treba imati na umu ovako ocrtane povijesne okolnosti.

¹³⁴ Pritom je važno naglasiti da kao institucije koje su predmet kritike ponekad figuriraju sasvim **konkretna mjesta**, muzeji ili kazališta “s imenom i prezimenom” odnosno zgradom kao fizičkim, materijalnim mjestom njihova utjelovljenja, koja često tako postaje jedan od ciljeva ispitivanja, ali jednako tako to mogu biti i nešto apstraktniji, nevidljiviji **institucionalni amalgami** koji su rijetko konkretizirani u materijalnom smislu, ali svoj utjecaj ostvaruju drugim kanalima. Tako kao predmet

(Alberro 1999: xxiv), a to je također čest *topos* u žanru izvedbenog predavanja, posebice u radovima koji su, poput *Product of Circumstances* (1999) ili *Véronique Doisneau* (2004) posvećeni problematizaciji umjetničkih **karijera** i biografija.

Međutim, usprkos ovim formalnim usklađenostima, u proklamiranju institucionalne kritike kao rane faze izvedbenog predavanja ponovo je na djelu **zamjena teza** koju sam već opisala, a čija je centralna linija donošenje zaključaka na osnovi određenih formalnih sličnosti pojedinih radova, bez uzimanja u obzir širih **kontekstualnih okolnosti** njihova nastanka. Naime, kao zaleđe institucionalne kritike, ponovo, kao i u slučaju teorijskog performansa, kristaliziraju se potpuno drugačiji procesi u odnosu na one koji su uvjetovali obrazovni obrat odnosno nastanak izvedbenog predavanja.

Kao bitan element u njezinoj **konstituciji**, odnosno kao prva linije njezine **konfrontacije** postavljeno je **prosvjetiteljstvo**, s obzirom na to da je riječ o periodu u kojem je ustanovljena većina umjetničkih institucija kakve danas poznajemo, poglavito muzeja¹³⁵ (Archey 2009). Alberro tako navodi da je institucionalna kritika, iako nastala kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina, “revidirala radikalno obećanje europskog prosvjetiteljstva i to upravo konfrontirajući instituciju umjetnosti s činjenicom da nije bila dovoljno **predana**, a kamo li da je **realizirala** ili ispunila, potragu za **javnošću** zbog koje je prvenstveno nastala” (Alberro 2009: 3). Osim raskida s prosvjetiteljskom logikom, institucionalna kritika predstavlja i raskid s **romantičarskim idejama** o autonomiji umjetnosti¹³⁶ i **umjetniku-geniju** i to na način drugačiji od avangardi koje su bile usmjerene na isto, ali su navedeni prekid postizale drugim sredstvima. Institucionalna kritika, naime, skreće pozornost na činjenicu da je “umjetnička produkcija **predeterminirana** ishodišnim **sistemom** pravila umjetničkih institucija” te u tom smislu “individualnost i kreativnost umjetnika koji je sposoban proizvesti i izložiti djelo [...] postaje **višak**, udaljeni fenomen” (Alberro 1999: xxiv).

I dok prosvjetiteljstvo i romantizam, usprkos svojoj davnoj **datiranosti**, i dalje predstavljaju priličan “**teret**” umjetničkom svijetu, pa tako figuriraju kao relevantna mjesta u formiranju institucionalne kritike, ona se u vrijeme svog nastanka u najvećoj mjeri ipak razvila kao reakcija na rastuću **komodifikaciju** i tržišnu orijentiranost umjetničkog svijeta. Pa iako se u tom smislu dio utjecaja koji su je formirali preklapa s pritiscima koji su doveli do konstitucije

kritike mogu figurirati i više ili manje formalni **lobiji**, **udruženja**, određene scene, ali i političke stranke i slični tipovi povezanosti.

¹³⁵ Zazivanje **muzeja** u kontekstu institucionalne kritike ne treba čuditi, s obzirom na to da je primarno mjesto ustanovljavanja institucionalne kritike, jednako kao i konceptualne umjetnosti, bila **likovna umjetnička scena**. Međutim, brojni autori koji su djelovali u navedenim okvirima realizirali su se i kao izvedbeni umjetnici tako da se navedeni termini ne koriste isključivo za radove iz domene **vizualnih** umjetnosti.

¹³⁶ Dakako, kao što sam prethodno pokazala, riječ je o sasvim iluzornoj autonomiji.

žanra izvedbenog predavanja, institucionalna kritika, kao ni konceptualna umjetnost odnosno teorijski performans, nije primarno bila okupirana **artikulacijom** umjetnosti kao polja proizvodnje znanja. Nasuprot tome, institucionalna je kritika ciljala konstituiranju umjetnosti kao potencijalnog mjesta **kritike** spomenutih tendencija i upravo je ta značajka također udaljava od procesa koji su uvjetovali nastanak izvedbenog predavanja kao žanra.

Iz svega navedenog moguće zaključiti kako je moja teza, da se radovi nastali u okviru konceptualne umjetnosti, teorijskog performansa i institucionalne kritike uistinu **ne** mogu smatrati ranim **simptomima** obrazovnog obrata niti originalnim primjerima žanra izvedbenog predavanja, **valjana** jer je pozadina koja je uvjetovala njihov nastanak **radikalno** drugačija od one koja je uvjetovala nastanak obrazovnog obrata i, **posljedično**, izvedbenog predavanja. U tom smislu, njihovo smještanje u narativ o obrazovnom obratu odnosno izvedbenom predavanju, rezultat je naknadnog **učitavanja**, a ne stvarne historijske utemeljenosti. Jasno, ovim revidiranjem **ne** želim **negirati** utjecaj koji su navedeni autori i radovi imali za razvoj samog žanra, već samo želim ukazati na **pogrešku** do koje često dolazi u detekciji načina na koji je taj utjecaj djelovao.¹³⁷

*I don't know if it makes sense to say this picture originated in 1996 or that it would perhaps be more correct to say that it will originate in 1996?*¹³⁸

Walter Benjamin: Mondrian '63–'69 (1986)

¹³⁷ Drugim riječima, to naravno ne znači da oni nisu **utjecali** na određene aspekte radova nastalih u okviru žanra od **dvijetisućitih** nadalje i da ih se u tom smislu treba **diskreditirati**, već samo da se kontekst njihova nastanka doista razlikuje od konteksta radova nastalih kao posljedica obrazovnog obrata na način na koji ga ja **poimam** u okvirima ovog rada.

¹³⁸ Ne znam ima li smisla reći da je ova slika nastala 1996. ili bi bilo točnije tvrditi da će nastati 1996.?

1.6. PITANJE MOTIVA

Naučio sam da alternativa kapitalizmu može biti kategoričko odbijanje ekonomskog razvoja kao cilja i zamena ciljem maksimalne dekomodifikacije – ono što starosedelačke nacije u Americama zovu buen vivir.

Bojan Đorđev: Što sam naučio o kapitalizmu? (2013)

Kao što je bilo jasno iz prethodnih poglavlja, moja je teza da je za **pojavu** žanra izvedbenog predavanja zaslužan upravo specifičan **neoliberalni *Zeitgeist*** odnosno pritisci koje je formirao u odnosu na obrazovno polje, a koji su potom, posredstvom pedagogizacije odnosno obrazovnog obrata, **transferirani** i na ono umjetničko.¹³⁹ Zbog navedenih procesa bilo je potrebno formirati **novi diskurs** za legitimizaciju egzistiranja umjetničkog polja u suvremenom društvu, prema kojemu je ono, **analogno** onom **znanstvenom**, sposobno za proizvodnju znanja. Tendencija je to koja se ogledava u prethodno opisanim nastojanjima za **kvantificiranjem** svih društvenih sfera, pa tako i one umjetničke, te zahtjevima za njihovom **instrumentalizacijom** u smjeru postizanja korisnosti i učinkovitosti. Međutim, kako sam već najavila, spomenuti pritisci rijetko rezultiraju umjetničkim **pokoravanjem** modusima znanstvene proizvodnje te usmjeravanjem na proizvodnju znanja koje je korisno u neoliberalnom smislu već su, upravo suprotno, usmjereni na subverziju znanstvenih metoda i afirmaciju onih umjetničkih.

Kao posebno značajno “**zaleđe**” žanra u tom smislu prepoznajem “**borbu**” između prirodnih i humanističkih znanosti koja je nastala radi navodnog **primata** takozvanih “tvrdih” znanosti u proizvodnji znanja, a koja se posljednjih godina posebno razbukovala (Rorty 1998, Herrnstein Smith 2006, Bourdieu 2014). Riječ je, dakako, o **ratovima znanosti**. Iako njihov **izravni** topos nije uopće bilo umjetničko polje, moja je teza kako su njihove kontekstualne posljedice umjetnosti ponudile alternativu koja joj je bila prijeko **potrebna** u svjetlu prethodno opisanih zahtjeva. Upravo ratove znanosti, naime, smatram nužnim povijesnim okvirom koji je omogućio **inzistiranje** na legitimaciji umjetničkih istraživačkih i izlagačkih modusa te njihovoj ravnopravnosti s onim znanstvenim. S obzirom na to da je, za daljnju analizu funkcioniranja žanra nužno njegov nastanak smjestiti u širi **kontekst** navedenih ratova, u nastavku ću se kratko posvetiti njihovom opisu.

¹³⁹ Kao odvojeni, ali jednako indikativan pravac ovih pritisaka možemo prepoznati i činjenicu koju navodi Buden (2010) kada piše kako “poučavanje, za umjetnika danas, nije samo pedagoški **dodatak** njegovoj ili njenoj umjetničkoj ‘**misiji**’. Radije, ono je postalo, zajedno sa pisanjem, istraživanjem, kuriranjem, uspinjanjem akademske ljestvice, lansiranjem poduzetničkih pothvata [...] pitanje **preživljavanja**, prisilna aktivnost koja se riješila sve svoje **idealističke teleologije** te ukratko [postala] samo rad za nadnicu”.

Ratove je znanosti, prema Baringeru (2005), s jedne strane, inaugurirao C.P. **Snow** (2012) [1959] svojim utjecajnim esejom *The Two Cultures*¹⁴⁰ u kojem je naznačio raskol koji će navedeni ratovi dodatno afirmirati, a s druge Thomas **Kuhn** svojom studijom *Struktura znanstvenih revolucija* (2002) [1962] “otvorivši vrata novom polju – **sociologiji znanja**” odnosno ukazavši kako je znanost “kao i bilo koji drugi ljudski podvig, oblikovana društvenim silama” (Baringer 2005: 6)¹⁴¹. Matić (2001: 10) Kuhnu i Snowu pridružuje i teoretičare poput Quinea (1959), Hansona (1965) te Feyerabenda (1984) [1975] koji su svojim radom osigurali pretpostavke za specifičan način na koji će se, u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, **sukobiti** prirodne i humanističke znanosti, a upravo će se njihov sukob pokazati kao odlučujući za način na koji će izvedbeno predavanje zaživjeti kao žanr. Sam termin, pak, prvi je upotrijebio Andrew **Ross** pišući kako su “ratovi znanosti drugi front koji su konzervativci otvorili, ohrabreni uspjesima svojih **legija** u svetim ratovima kultura [zbog čega su se] u potrazi za objašnjenjima vlastitog srozavanja u očima javnosti i padu financiranja iz javnog budžeta, udružili u snažnom napadu protiv (novih) **uobičajenih sumnjivaca**” (1996: 7), a to su, jasno je, upravo humanističke znanosti.¹⁴²

Iako se Snowu obično pripisuje primat u definiranju **dviju kultura** među kojima postoji duboko nerazumijevanje i sumnjičavost, kako navodi Collini, ishodišta tog raskola moguće je pronaći već u devetnaestom stoljeću kada je nastala specifična **kulturna anksioznost** zbog razdvojenosti literarnih intelektualaca i prirodnih znanstvenika, kako ih imenuje Snow (1959).¹⁴³ Naime, usprkos činjenici da je ljudsko znanje i prije **romantizma** bilo podložno disciplinarnom odjeljivanju, Collini upravo taj period vidi kao odlučujuću točku u kojoj je moguće pronaći prve znakove spomenutog raskola (2012: x). Jer, dok se tijekom srednjeg vijeka i renesanse istraživanje prirodnih zakonitosti i dalje odvijalo pod okriljem filozofije, sa **znanstvenom revolucijom** u sedamnaestom stoljeću postignuća na tom polju polako počinju preuzimati **primat**, a metode prirodnih naučnika počinju zadobivati posebnu vrstu kulturnog autoriteta (Collini 2012: x) koja će, do današnjeg dana, sustavno **napredovati** jačajući status prirodnih znanosti odnosno oslabljujući one humanističke. Zanimljivo je ovdje spomenuti

¹⁴⁰ Knjiga je u nas objavljena 1971. pod nazivom *Dve kulture i ponovo o njima* u izdanju beogradske biblioteke **XX vek** te prijevodu i s predgovorom Aleksandra I. Spasića, međutim ja referiram na **najrecentnije**, petnaesto englesko izdanje (2012) koje uključuje ekstenzivan predgovor Stefana Collinija.

¹⁴¹ U Baringerovu čitanju Kuhnov koncept **paradigmatske prirode** znanstvenih revolucija ostaje zasjenjen njegovom implikacijom da “**sociološke sile** imaju uloge u odluci o tome hoće li i kako nova paradigma biti prihvaćena” (2005: 2) jer će se upravo ta ideja pokazati odlučujućom za epistemološku i sociološku kritiku znanosti koja će biti u samoj srži ratova znanosti.

¹⁴² U svojem kasnijem radu Ross (1999: 302, 303) nešto konciznije ispisuje konkretnu **genealogiju** navedenog sukoba.

¹⁴³ Baringer kao **alternativne parove** naziva nudi opreku između postmodernista i modernista odnosno onu između romantičara i racionalista (2005: 4) koje su vjerojatno prikladnije ako imamo na umu kako je kritičare isključivog racionalnog znanstvenog poretka moguće pronaći i među samim prirodnim znanstvenicima. Matić tako, između ostalih, navodi primjere Erwina **Schrödingera**, Evelyn Fox **Keller**, Ruth Hubbard i Helen **Lambert** (2001: 26).

relaciju koju u ovom kontekstu uspostavlja Elizabeth Grosz (1994). Grosz, naime, za **rascjepljivanje** prirodnih od društvenih znanosti, za odvajanje psihologije od fiziologije, kvantitativne od kvalitativne analize, jednako kao i za privilegiranje matematike i fizike kao idealnih **modela** za ostale vrste znanja, eksplicitno “krivi” **dualizam**¹⁴⁴ koji definira kao “pretpostavku da postoje dvije odvojene, međusobno isključive i međusobno **iscrpljujuće** supstance, um i tijelo, svaka od kojih nastanjuje vlastitu **samostalnu sferu**” (1994: 6).

Postepeno odvajanje tih dviju sfera dovelo je do toga da danas, “na pragu dvadesetprvog stoljeća prirodna znanost zauzima poziciju **neprikosnovenog kognitivnog autoriteta** [...] [koji se] očituje u njezinoj sposobnosti da sebi svojstvene načine postupanja i mišljenja proglasi **normom racionalnosti i objektivnosti**¹⁴⁵, a svoje zaključke predstavi kao **spoznajno superiorne**, nužne i univerzalno važeće” (Matić 2001: 7). Kao jednu od posljedica takvog stanja moguće je navesti i **metonimijski** karakter riječi *znanost* koja se, ne samo u engleskom jeziku, najčešće koristi kao označitelj isključivo prirodnih, a ne i humanističkih znanosti (Collini 2012: xi). Nadalje, tu je i činjenica da je “intelektualni autoritet prirodne znanosti za generalnu javnost rijetko pod **znakom sumnje**” (Herrnstein Smith 2006: 120) već, upravo suprotno, prirodni znanstvenici imaju privilegiju sumnjanja, a njihova je **lupa** pritom primarno usmjerena ka humanističkim znanostima. I Lau na primjeru izostanka *mainstream* izvještavanja o Gouldovoj studiji *Čovjek po mjeri: kvocijent inteligencije i druge zablude* (2003) [1981] ukazuje na to u kojoj mjeri “popularni mediji privilegiraju ‘**tvrde**’ znanosti naspram onih ‘mekih’ usmjerenih na povijesne interpretacije” (2017).

Iako su u javnom polju najviše odjeka imali poznati ekscesi poput **afere Sokal**¹⁴⁶ ili pak njene inverzije, **afere Bogdanov**¹⁴⁷ koje su pokazale ovisnost jednog odnosno drugog područja o

¹⁴⁴ Kao što ću obrazložiti u drugom dijelu rada, posebice u poglavlju “Pregovaranje tijela”, uvođenje dualizma kao **relevantnog** aspekta u ovoj raspravi pokazat će se, u pojedinim primjerima izvedbenog predavanja, posebno značajnim elementom s obzirom na to da je upravo dualizam postavljen i u samoj **srži** načina na koji je oblikovan format akademskog predavanja, kao što ću eksplicirati u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

¹⁴⁵ Kako će biti jasno u drugom dijelu rada, neki će se od ovih aspekata pokazati krucijalnim u formiranju strategija koje prepoznajem kao osnovne za funkcioniranje žanra izvedbenog predavanja što će se očitovati i u njihovim nazivima – pregovaranje autoriteta, pregovaranje istine, pregovaranje racionalnosti.

¹⁴⁶ Američki matematičari fizičar Alan Sokal 1996. u časopisu *Social Text* objavio je članak *Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of quantum gravity* (Sokal 1996a) čija je centralna teza bila da je kvantna gravitacija socijalni i lingvistički konstrukt. Sokal je kasnije iste godine, u časopisu *Lingua Franca*, razotkrio svoj članak kao podvalu odnosno **parodiju** kojom je želio razotkriti površnost kulturalnih studija te ondašnji nedostatak znanstvene rigoroznosti ukazavši kako je, prema suvremenim intelektualnim standardima, za objavu članka u uglednom časopisu iz polja kulturalnih studija dovoljno da članak (a) zvuči dobro i (b) laska ideološkim idejama urednika, bez obzira na to što je u suštini potpuno **bесmисlen** (Sokal 1996b). Pigliucci (2017) piše o recentnim pokušajima reinscenacije Sokalove podvale.

¹⁴⁷ Francuski fizičari Igor i Grichka Bogdanov 2002. godine objavili su šest povezanih teorijskih radova u nizu uglednih znanstvenih časopisa poput *Annals of Physics* i *Classics of Quantum Gravity* koje je njemački fizičar Max **Niedermaier** uskoro razotkrio kao **pseudoznanstvene** (Polšek 2009: 1024-1025). Braća Bogdanov, za razliku od Sokala, nikada nisu priznali **intencionalnost** vlastitog podviga već i dalje brane legitimnost i točnost svojih istraživanja. Međutim određene stavke njihove biografije, kao što je naprimjer optužba za plagiranje i kreiranje **virtualnog**, a zapravo fikcionalnog instituta, dodatno potpiruju **sumnje** u točnost njihovih navoda (Polšek 2009: 1026). Pigliucci (2017) navodi još niz sličnih **propusta** znanstvene zajednice.

specifičnom tipu žargona kao sredstva vlastite legitimizacije, puno je važnije naslijeđe navedenih ratova činjenica da je, upravo njihovim posredstvom, danas:

“**idealiziranu predstavu** znanstvenika kao racionalnog aktera, koji potpuno nezainteresiran za sve osim otkriće istine slijedi pravila znanstvene metode i dobrovoljno se podvrgava univerzalnim normama znanosti, **zamijenila** slika znanstvenika kao praktičnog mislioca čijim radom upravljaju naslijeđeni obrasci mišljenja i često posve **profane težnje**, interesi i predrasude” (Matić 2001: 14, 15).

Dakle, upravo propitivanjem institucionalnog autoriteta i autonomije znanstvene zajednice, razotkrivanjem uloge koju moralnost i etika imaju u znanstvenim istraživanjima, sociologija znanosti, povijest znanosti i kulturološki studiji, demistificirajući i **kontekstualizirajući** znanost, doprinose njezinom **humaniziranju** i “omogućuju razmjenu pristupa i iskustva između znanstvenika i laičke javnosti koja je ključna za postizanje istinske komunikacije i usmjeravanje znanstvenih istraživanja prema svrhama koje su od općedruštvene koristi” (Matić 2001: 66). Drugim riječima, upravo posredstvom znanstvenih ratova znanost je definirana kao “‘javna’ delatnost [...] [što] znači da je uvek **politički konstituisana** i u funkcionalnom smislu **institucionalizovana**” (Šuvaković 2006: 223). U tom smislu, “recentne sukobe oko znanosti treba razumjeti kao sukobe oko toga tko ima **pravo govoriti o znanosti**” (Matić 2001: 58), pri čemu je naglasak stavljen na nastojanje za **demokratizacijom** znanosti koja bi je, između ostalog, otvorila i prema drugim tipovima znanja što je točno mjesto na kojemu se otvara prostor i za specifičnost umjetničke proizvodnje znanja, odnosno za žanrove poput izvedbenog predavanja.

Važno je pritom naglasiti kako navedena “epistemološka i sociološka kritika tradicionalnog shvaćanja znanosti nije imala za cilj **negiranje** kognitivnih i praktičnih vrijednosti znanstvene spoznaje” (Matić 2001: 15), kako joj se često predbacuje. Naime, kako navodi Lelas, iako je **demistifikacija** znanosti prirodna reakcija na **pozitivistički utopizam**, ona nije argument za **deracionalizaciju** znanosti (1990: 24). Dakle, kritika znanosti u tom je smislu primarno usmjerena na dokazivanje kako nema neutralne znanosti, “da se ona ne odvija u **socijalnom vakuumu** i da je u svojim aktivnostima i zaključcima omeđena i određena općim socio-kulturnim kontekstom” (Matić 2001: 9), što su elementi koji su sve do prošlog stoljeća bili prikrivani.¹⁴⁸ Drugim riječima, ona ne implicira da “znanstvenici trebaju **odustati** od

¹⁴⁸ Kao radikalni primjer problematičnosti koncepta neutralnosti Matić navodi **eugeniku** koja je svojevremeno postala legitimna, institucionalizirana znanstvena praksa što je za posljedicu imalo da se “koncepti slobodne volje, jednakosti, autonomije i moralne odgovornosti povlače pred moćnim diskursom **biološkog determinizma**” (2001: 51), pri čemu je u

intrinzičnih vrijednosti i metodoloških normi znanosti” (Matić 2001: 65) jer ta kritika ne smjera na znanost *en général* već samo na **specifične** primjene i uporabe njezinih dostignuća, dakle samo one prakse koje omogućuju “ekskluzivno pravo znanstvenika, često povezanih s centrima ekonomske i **političke moći**, da donose odluke koje se tiču svih članova društvene zajednice” (Matić 2001: 66).

Kao što je moguće zaključiti iz prethodnog citata, posebno se bitnim segmentom ovih rasprava pokazuje njihova povezanost s **kapitalističkim poretkom** na koju jasno ukazuje Matić pišući kako je “autoritet znanosti, zasnovan na **scijentističkoj** vjeri u temeljno **nepristran** karakter znanstvenog poduhvata i stavu da je znanost ključ rješenja svih društvenih problema” uzdrman kritikama koje su na adresu znanosti stizale iz pokreta koji su “znanost prepoznali kao produženu ruku kapitalističkog poretka i **sredstvo eksploatacije**” (Matić 2001: 7, 8). Na isto smjera i Adamson tvrdeći kako je znanstveni napredak “**savršeno komplementaran** s potrebama kapitalističkog proizvodnog procesa” (2002: 2). Ovo **kooptiranje** znanstvenog polja s logikom kapitalizma nadaje se, dakle, kao još jedno bitno mjesto razgraničenja između prirodnih i društvenih znanosti koje su uobičajeno “s druge strane” u poziciji kritike neoliberalnog poretka.

Završno, valja imati na umu kako je, od početka znanstvenih ratova šezdesetih do danas, u svim poljima zahvaćenim ovom debatom došlo do **dubinskih** promjena te kako “danas postoji značajan broj istraživača koji djeluju u raznim društvenim, primijenjenim, profesionalnim i strukovnim disciplinama koje se ne mogu klasificirati kao bilo ‘društvene’ bilo ‘znanstvene’” te za koje koncept dviju kultura predstavlja “**irelevantni anahronizam**” (Collini 2012: liv). Suvremeno se izvedbeno predavanje također može smatrati upravo primjerom navedenih mijena jer je riječ, kako sam već napomenula, o “hibridnoj formi koja spaja intelektualne i kritičke prakse” (de Vietri 2013: 1) te u tom smislu, iako je primarno umjetnički fenomen, cilja na afirmaciju umjetničkih istraživačkih i izlagačkih procedura. Zato se ustrajavanje na ovom tipu **binarnog** označavanja i održavanje takvog tipa opozicije može smatrati vrlo **simplističkim** pogledom koji bi, kako navodi Barigner, bilo prikladnije zamijeniti svojevrsnim **spektrom** (2005: 5), dok Collini odlazi korak dalje tvrdeći kako dvodimenzionalnost spektra nije dostatna za zahvaćanje kompleksnosti polja već nam je za takav podvig potreban **multidimenzionalni graf** (2012: lv), koji bi mogao zahvatiti svu raznorodnost suvremenog stanja akademskog istraživanja. Međutim, s obzirom na to da je cilj

potpunosti zaboravljen sociološki i **kulturni kontekst** koji oblikuje pitanja kojima se eugenika bavila s ciljem demonstracije nadmoći **bijelog heteroseksualnog muškarca** nad ostalim identitetarnim formacijama. Lau (2017) pruža vrlo precizan pregled debata koje su vođene nakon **Gouldovih** pokušaja diskreditiranja raznih teorija o nadmoći bijele rase.

ovog rada izvršavanje **ishodišnog** mapiranja terena žanrovskog operiranja izvedbenog predavanja, navedena binarnost predstavlja redukciju koja je nužna za takvu ranu fazu istraživačkog pothvata. Drugim riječima, iako je propitivanje i nadilaženje spomenute binarnosti upravo jedan od ciljeva samog žanra, njegov je nastanak neminovna posljedica njezina postojanja te je stoga nemoguće **ignorirati** važnost njezine uloge u njegovu formiranju.

Kao posebno **indikativan** po ovom pitanju nadaje se način na koji Borislav **Mikulić** “razrješava” suvremenu krizu humanistike¹⁴⁹ koja je nastala kao nusprodukt spomenutih ratova. Mikulić (2014), naime, tvrdi kako je “suprotstavljanje vrijednosti ‘znanja radi samog znanja’ i pragmatične vrijednosti humanistike **lažna dilema**” referirajući pritom na Jaya koji ističe da “tražena praktična vrijednost i upotrebljivost humanističkih studija leži u **njima samima**” (2017: 10). Iako se ona u prvi mah može učiniti tautološkom kvalifikacijom, Mikulić je kasnije raščišćava ukazujući na procese “ponovnog formuliranja i izoštravanja problema kao i pročišćavanja pojmovnika [kao] jedini put i ujedno jedino svjedočanstvo o **napredovanju mišljenja**” (2017: 11). Drugim riječima, sama činjenica da je humanističko polje kadro artikulirati vlastitu krizu, kao i krize drugih polja, ukazuje na njegovu važnost, vrijednost i nužnost. Kako Jay precizno **dijagnosticira**, “ako postoji kriza u humanistici, ona ima manje veze s inherentnim **izostankom** praktične korisnosti, a više s otporom humanista da tu **korisnost** naglase i upotrijebe u svoju korist” (2014: 17), donoseći nekoliko redaka kasnije krunski dokaz paradoksalnosti tendencija humanistike da se odrekne svoje praktične uporabne vrijednosti: “sam argument da humanistika pomaže studentima da se odupru kulturalnom ulaganju u praktičnu vrijednost **argument** je za praktičnu korisnost humanistike” (2014: 17). I upravo se navedeni aspekt nedvosmisleno postavlja u srži funkcioniranja samog žanra izvedbenog predavanja, kao što ću obrazložiti u nastavku ovog poglavlja. Proširujući navedenu ulogu humanistike na umjetnost, naime, moguće je pronaći i obrazloženje funkcioniranja suvremenog umjetničkog polja koje, analogno humanistici, radi na afirmaciji vlastitih istraživačkih i izlagačkih protokola, u **nezavisnosti** od onih znanstvenih, inzistirajući na njihovoj **legitimnosti** i važnosti upravo zahvaljujući njihovoj divergenciji od *modus operandija* koji prevladava u znanstvenom polju.

¹⁴⁹ Skrećem pozornost na suvremeni aspekt navedene krize jer je dio autorove argumentacije usmjeren na uspostavljanje krize kao **permamentnog** stanja humanističkih znanosti, kao inherentnog aspekta njezine pozicioniranosti koji se “manifestira kroz metodološku **autorefleksiju**, autokritiku i konceptualno samoobnavljanje” (2017: 9), što je koncept koji nasljeđuje od **Jaya** (2014) čija je jedna od centralnih teza kako se “**debate** o praktičnoj vrijednosti humanistike čine starima barem jednako kao i sama humanistika” (2014: 8). Mikulićev stav prema spomenutom kriznom stanju najbolje ilustrira naslov predgovora njegove studije *Diskursi znanja* (2017) u kojoj se bavi navedenom problematikom: “**Krize humanistike**” – što ima **bolje** od toga? (2017: 7-17).

Iako se, dakle, primarni lokus ratova znanosti odvija na **osovini** prirodne – humanističke znanosti, u navedenu je sliku, posredstvom pedagogizacije odnosno obrazovnog obrata, počelo ulaziti i umjetničko polje koje se, naravno, s obzirom na svoje karakteristike, priklonilo humanističkoj strani navedenog sukoba. Tako se danas, i u umjetničkoj praksi, sve češće pojavljuje **imperativ** proizvodnje znanja, međutim to znanje ne uspijeva udovoljiti zahtjevima koji su mu nametnuti. U tom je smislu suvremena umjetnost usmjerena na proizvodnju znanja smještena u prilično paradoksalnu poziciju jer u samom startu **iznevjerava** tu svrhu. Upravo na toj liniji nastaje i žanr izvedbenog predavanja koji operira protokolima koji, umjesto da su usmjereni na dosezanje mehanizama koji dirigiraju istraživanjem u prirodnim znanostima, ciljaju na **miniranje** te usporedne logike, kao što će biti jasno i iz analize njegovih najistaknutijih strategija.

Prema tome, umjesto da se usmjeri na potvrdu navedene analogije između znanosti i umjetnosti, žanr izvedbenog predavanja od svojeg je nastanka usmjeren upravo na afirmaciju **specifičnosti** umjetničke sfere i njene sposobnosti da proizvede znanje na načine koji **nisu istovjetni** onim znanstvenima, odnosno da proizvede znanje koje **nije analogno** onome znanju proizvedenom u okvirima znanstvene discipline. Upravo se taj moment nadaje kao ishodišni motiv nastanka samog žanra, a kao njegov inherentni dio nadaje se **paralelna** subverzija znanstvenih istraživačkih protokola koja je posebice aktualna u ranoj fazi žanra odnosno radovima koji su u njega uključeni naknadnim **dijakronijskim** proširenjem.¹⁵⁰ Tako **afirmacija umjetničkih istraživačkih i izlagačkih modusa te subverzija znanstvenih protokola izlaganja i istraživanja**¹⁵¹ postaju centralni motivi operiranja ovog žanra koji se, kako ću pokazati u narednom poglavlju, manifestiraju kroz njegove četiri osnovne strategije. Analizi tih strategija posvetit ću drugi dio rada na temelju analize konkretnih primjera žanra.

Kao što sam već napomenula, u debatama oko ratova znanosti umjetnička se praksa rijetko spominje izrijeком, međutim, na polju umjetničke teorije tendencije **komparacije** umjetnosti i znanosti česta su tema, najčešće posredstvom problematike umjetničkog istraživanja odnosno **proizvodnje znanja** u polju umjetnosti. Pritom se, kao centralna nit argumentacije

¹⁵⁰ Drugim riječima, dok je za tu prvu fazu žanra karakterističan **fokus** na subverziji znanstvenog polja, u njegovoj drugoj fazi dolazi do **ispreplitanja** oba aspekta. Naime, afirmacija umjetničkih protokola uvijek **nužno** implicira subverziju onih znanstvenih. Pa iako u obrnutom slučaju ne vrijedi isto jer subverzija znanstvenih protokola izlaganja ne mora značiti istovremenu afirmaciju onih umjetničkih, ona **definitivno** funkcionira kao njezina nužna pretpostavka kada se uzme u obzir totalitet žanra. Drugim riječima, dok su umjetnici u njegovoj ranoj fazi bili primarno **okupirani** kritikom znanstvenih modusa izlaganja, njegovim razvojem počeli su raditi i na afirmaciji onih neznanstvenih. Shodno tome, moguće je zaključiti kako je subverzija znanstvenih modusa bila nekom vrstom **preduvjeta** za početak afirmacije onih neznanstvenih.

¹⁵¹ Radi ekonomičnosti u nastavku ovog poglavlja ove motive neću navoditi u **integralnoj** verziji, ističući svaki put prilikom njihova navođenja i **istraživačke i izlagačke protokole** već ću navedene termine (*istraživački* i *izlagački*) koristiti **naizmjenično** no ovdje napominjem da prilikom spominjanja samo jedne polovice navedenog para referiram na cijeli kompleks njihova funkcioniranja koji je, kako sam prethodno istaknula, moguće i obuhvatiti sintagmom **proizvodnja znanja**.

umjetničke autonomije nadaje teza koju implicira Kathrin Busch, njemačka teoretičarka i predavačica na berlinskom sveučilištu *UdK*, pitajući se “zašto bi pretpostavka da je umjetnost **oblik znanja** odmah značila njeno **pretvaranje u znanost**?” (2011: 4). Navedena se pretpostavka (umjetnost = proizvodnja znanja = znanost), naime, pukim **automatizmom** često nekritički preuzima i postavlja u središte rasprava o proizvodnji znanja u umjetnosti. Autoričina je teza u tom smislu radikalno **suprotna**. Ona, naime, tvrdi da je “umjetničko istraživanje kao istraživačka praksa zavrijedila pravo da je se uzima dovoljno **ozbiljno**, bez da je se podvrgava normama znanstvenog istraživanja” te da umjetnička praksa “vrijedi kao nezavisni oblik znanja **bez povinovanja** kriterijima znanstvenih metoda¹⁵²” (2011: 4). Iako temi pristupa iz potpuno drugog rakursa, istražujući kapacitete književnosti za proizvodnju znanja¹⁵³, Rita Felski (2008) također se pridružuje ovoj argumentacijskoj logici. Pišući da bi fiktionalna i estetska dimenzija književnih djela, “daleko od toga da svjedoči o propasti znanja, trebala biti **pozdravljena** kao izvor njihove **kognitivne snage**” (2008: 84), Felski upravo u toj dimenziji pronalazi prednost književnosti nad “tvrdim” znanostima što nedvojbeno vrijedi i za druge umjetničke oblike, pa tako i format izvedbenog predavanja.

Nije, dakle, pritom riječ o pukom **suprotstavljanju** znanstvenim modusima funkcioniranja nego upravo o legitimaciji onih umjetničkih kao jednakovrijednih i važnih, jer se u njihovu zaleđu nalazi ideja prema kojoj “umjetnička praksa može o umjetničkoj **teoriji**¹⁵⁴ pokazati nešto što sama teorija ‘po sebi’ nije u stanju” (Lahey Dronsfield 2009: 2). Dakle, umjesto da nedvosmisleno **pristane** uz potražnju produktivnosti i efikasnosti znanja na način na koji se to postiže u znanosti, naglašavajući principe objektivnosti, logike i racionalnosti, umjetničko polje navedene zahtjeve dovodi u pitanje ukazujući na činjenicu da, “dok različiti [znanstveni] registri znanja nužno proizvode isključivanja i ograničavaju opseg **spoznatljivog**, umjetnost je, čini se, sposobna odnositi se na ono što **ne može** biti artikulirano unutar pojedinih polja znanja” (Busch 2011: 4). Naravno, to specifično “umjetničko” znanje **izmiče** postulatima koje mu nameće suvremeno društveno uređenje te se, najčešće, pokazuje kao nekorisno odnosno **neproduktivno** u smislu u kojem se to “očekuje” od znanja u vrijeme neoliberalnog kapitalizma te u tom smislu **iznevjerava** nametnute mu pritiske.

Umjetničko polje, suočeno sa zahtjevima tog tipa, **zaobilazi** znanstvene metode istraživanja i izlaganja, umjesto da ih nedvosmisleno prisvaja, te afirmira vlastite metodološke procedure te

¹⁵² Specifičnostima znanstvenih istraživačkih metoda posvetit ću se u narednom poglavlju.

¹⁵³ Felski (2008), u pokušaju da “pomiri” laičke i profesionalne pristupe čitanju književnosti, znanje vidi kao jedan od četiri “**razloga**” zbog kojih se upuštamo u proces njena “**konzumiranja**”. Ostala tri su: prepoznavanje, očaranost i šok.

¹⁵⁴ Autor se referira samo na umjetničku teoriju međutim jasno je kako isto vrijedi za teoriju *en général*.

u tom smislu, “kao drugačiji oblik znanja, dozvoljava, dakle, **subverziju znanosti** [...] i tako može otkriti ono **skriveno**, drugu stranu znanja” (Busch 2011: 4). Na navedeni aspekt, naime, ukazuju i **Georgelou** i **Žmak** kada, pišući upravo o praksi izvedbenog predavanja, zaključuju:

“možda bi upravo to trebala biti točka **prednosti** umjetničke prakse kao istraživanja u usporedbi sa znanostima – pokazivanje novih, pokazivanje **drugih** načina prezentiranja znanja, a ne samo njegova proizvodnja. Istraživanje, kao intenzivna i pomna **potraga** za nečim, može tako biti prakticirana ne samo s idejom proizvodnje inovativnog znanja, kako ju se danas poima, već kako bi kreirala prostor i vrijeme za **neočekivane** obrate i smjerove” (2015: 274).

U tom je smislu lako uočiti **ambigvitet** inherentan formi izvedbenog predavanja koji se tiče “činjenice da je izvedbeno predavanje moguće čitati i kao **primjer** i kao **kritiku** uloge koju **proizvodnja** i predstavljanje **znanja** imaju u današnjem društvu” (Ladnar 2013: 28). Drugim riječima, iako je sam žanr nastao kao odgovor umjetničkog polja, specifičnije izvedbenih umjetnosti, na navedene neoliberalne pritiske, on nikada nije usmjeren na **nekritičko** podržavanje zahtjeva koji su uvjetovali njegov nastanak već se, upravo suprotno, formira kao njihova jasna **kritika**. Kako ističe Petrešin-Bachelez, “u suprotnosti s akademskim dispozitivom, izvedbeno predavanje testira gledateljeve **sumnje** o oblikovanju i prenošenju znanja na akademski način. **Polu-znanje**, **invencija** i **fikcija** tako postaju najproduktivniji elementi izvedbenog predavanja” (2011) jer upravo kroz njih žanr “otvara prostor za polu-znanje, čak i laž, invenciju, **devijaciju**, alternaciju, **kontingenciju**, arbitrarnost, perverziju, **spontanost** i mutaciju” (de Vietri 2013: 39). Navedeni aspekti postaju tako **alati** za kojima žanr izvedbenog predavanja poseže prilikom artikuliranja vlastite metodologije, diferencirajući je tako u odnosu na onu znanstvenu. I upravo tako **afirmacija neznanstvenih** odnosno **umjetničkih protokola istraživanja** i **subverzija** onih **znanstvenih** postaju osnovni modus funkcioniranja žanra u suvremenom smislu.

Kao poseban dio ratova znanosti koji se pokazuje važnim prilikom analize izvedbenog predavanja nadaje se njihov **epistemološki odvojak**. Naime, kao dio te javne debate tradicionalnim se, pozitivističkim pogledima, kako navodi Barbara Herrnstein Smith, suprotstavljaju **konstruktivistička epistemologija** i **društveni studiji znanosti** koji zagovaraju radikalno drugačiji pristup nastajanju, stabilizaciji i transformaciji znanstvenog

znanja, nasuprot onog **racionalističkog** odnosno **normativnog**.¹⁵⁵ Herrnstein Smith te nove teorijske škole opisuje kao “deskriptivne i objašnjavačke”, njihove metode kao “arhivske i opservacijske” (2006: 3), a kao najvažnije predstavnike, između ostalog, ističe Ludwiga **Flecka**, Thomasa S. **Kuhna**, Michela **Foucaulta**, Davida **Bloora**, Bruna **Latoura** i Paula **Feyerabenda**. Kao ishodišnu misao svih navedenih autora moguće je navesti Fleckovu tvrdnju kako je “svaka epistemološka teorija koja, na detaljan i temeljan način, ne uzima obzir **sociološku** ovisnost svih oblika kognicije u obzir, **trivijalna**” (1981: 43).

I dok su se gore spomenuti autori uglavnom zadržavali u domeni teorije, Andrew **Ross** (1999: 296) navodi drugu skupinu autora i konkretnijih studija koji su radili na prepoznavanju uloge koju društveni interesi imaju u oblikovanju istraživanja, odnosno demonstrirali da znanstveno znanje nije prirodno dano već je proizvedeno i konstruirano kroz društvenu interakciju između znanstvenika i njihovih instrumenata te da su te interakcije nužno **medijalizirane** konceptualnim aparatima koji su stvoreni kako bi uokvirili i interpretirali rezultate.¹⁵⁶ Kombinirajući ideje navedenih autora artikulirat ću u nastavku osnovne postavke žanra izvedbenog predavanja. Jasno, s obzirom na **opsežnost** njihovih pojedinačnih teorija, ovdje ću se zadržati samo na onim aspektima koji su im u nekoj mjeri zajednički te bitni za ovaj konkretni žanr, zanemarujući pri tome suptilnosti i eventualne kontradikcije njihovih teorija.

Za početak, kao najznačajniji elementi ovog polja nadaju se Kuhnov koncept **paradigme** i Foucaultov koncept **episteme**. Kako sam već napomenula, Thomas **Kuhn** i njegova teorija o paradigmatškoj prirodi znanstvenih revolucija iznijeta u knjizi *Struktura znanstvenih revolucija* (2002) [1962] ustoličila se kao jedna od najvažnijih kritika znanstvene misli u dvadesetom stoljeću. Kuhn u navedenoj studiji kritizira koncept prema kojemu znanstvene spoznaje imaju tendenciju **kumulativnog** rasta i širenja te ga zamjenjuje idejom prema kojoj se pojedine paradigme, ponekad potpuno **kontradiktorne**, smjenjuju u određenim vremenskim razmacima. Foucaultov pojam *episteme* donekle je blizak Kuhnovom¹⁵⁷, ali se primarno odnosi na diskurzivne **preduvjete** karakteristične za pojedine povijesne periode čija je primarna uloga formiranje distinkcija između mogućih i nemogućih iskaza i/ili ideja (2002) [1966]. Dakle, usprkos specifičnostima ova dva pogleda, između njih postoje i brojne dodirne

¹⁵⁵ Herrnstein Smith (2006: 3-11) na jednostavan, ali efikasan način artikulira razliku između racionalističkog pogleda koji znanje promatra u opiziciji prema **vjeronanju**, kao set čvrstih, pouzdanih, **objektivnih** istina koje je moguće ostvariti putem logičkog rasuđivanja, na temelju strogog analitičkog pristupa, za razliku od spomenutih postmodernih pravaca koji na znanje gledaju kao na spregu tri sile: individualnih **perceptivno-bihevioralnih** aktivnosti i iskustava, **generalnih kognitivnih** procesa i pojedinačnih **društveno-kolektivnih** sistema misli i prakse.

¹⁵⁶ Između ostalih, to su, *The Manufacture of Knowledge* (1981) Karen Knorr-Cetine te *Art and Artifact in Laboratory Science* (1985) Michaela Lyncha.

¹⁵⁷ Jean **Piaget** u poglavlju svoje studije *Strukturalizam* (1978) [1968] naslovljenom *Strukturalizam bez struktura* izvodi kratku, ali konciznu usporedbu ova dva koncepta.

točne koje je **Fleck** efikasno sažeo pišući kako se “**činjenice** uvijek događaju u kontekstu povijesti misli i uvijek su rezultat određenog stila misli” (1981: 95).

Direktna je posljedica gore spomenutih pravaca **nemogućnost** izvođenja egzaktnog i konciznog objašnjenja povijesnog razvoja pojedine znanstvene discipline. Za oprimjerenje tog podviga Fleck koristi vrlo interesantnu metaforu opisujući kako takvi pokušaji nalikuju situaciji u kojoj bismo “pismeno željeli zabilježiti prirodni tijek živahne **konverzacije** između više osoba koje međusobno razgovaraju istovremeno pri čemu svaka od njih više kako bi je se bolje čulo” (1981: 15, 16). O takvoj, prilično **kaotičnoj**, slici povijesnog razvoja znanosti piše i Feyerabend ističući kako su neki elementi tog procesa “dostupni u obliku uredno napisanih iskaza, dok su drugi **zatumljeni** i postaju poznati samo pomoću opreke, usporedbe s novim i **neobičnim gledištima**” (1987: 137). Drugim riječima, s obzirom na to da, “sve što znamo o dinamici **intelektualne povijesti** ukazuje na to da je igra razlikovnih – i **konfliktnih** – perspektiva nužan **preduvjet** za nastanak novih ideja i praksi u bilo kojem polju” (Herrnstein Smith 2006: 124), jasno je kako razvoj znanosti nije nipošto tako pravocrtan i jednosmjernan kako se to često predstavlja.¹⁵⁸

Na isto ukazuje i Feyerabend pišući kako se “povijest znanosti ne sastoji samo od činjenica i zaključaka izvedenih iz činjenica [već] ona također sadrži i ideje, **tumačenja činjenica**, problema stvorenih na temelju **konfliktnih** tumačenja, pogrešaka i tako dalje” (1987: 11). Ponovo, ovakav pristup povijesti znanosti u skladu je s **Kuhnovim** konceptom smjene paradigmi te ne negira dosege znanstvene spoznaje već ukazuje na određene sukobe, *glitcheve* i nekoherentnosti koje se zaboravlja ili **zataškava** prilikom ispisivanja službenih narativa povijesti. I Foucault jasno eksplicira taj aspekt znanstvenog napretka ističući kako su “botanika i medicina sačinjene od **pogrešaka**, jednako kao i od istina, kao i bilo koja druga disciplina” pišući nadalje kako te greške nisu “ostaci niti rezidualna tijela već imaju **pozitivne** funkcije, povijesnu učinkovitost i ulogu koja je često neodvojiva od uloge istina” (1986: 60), a “budući da je tako, povijest znanosti bit će isto tako **kompleksna**, kaotična, puna **pogrešaka** i zabavna kao i ideje koje sadrži, a ove ideje opet bit će isto tako kompleksne, kaotične, pune pogrešaka i zabavne kao i umovi ljudi koji su ih stvorili” (Feyerabend 1987: 11).

Iz te perspektive, pogreške, **stranputice**, slučajnosti i ostala **skliznuća** postaju ne samo popratni efekti povijesnog razvoja znanosti, već nužni preduvjeti za znanstveni napredak. Riječ je, dakle, o pogledu koji u povijesnom narativu svake znanosti prepoznaje ona mjesta

¹⁵⁸ Kao konkretan “dokaz” ovih postavki nadaje se Latourova analiza jednog **muzejskog** postava u njujorškom *Natural History Museum* (2007) u kojoj su one na vrlo praktičan način **upogonjene**.

koja u onom “službenom” ostaju zaboravljena i zanemarena.¹⁵⁹ A upravo taj pravac mišljenja otvara prostor za zagovaranje **alternativnih** modusa znanstvenog promišljanja jer, kako navodi O’Hear, “živimo li u svijetu gdje nam je mnogo toga **nepoznato**, nije vjerojatno da ćemo u njegove **dublje tajne** prodrijeti tako što ćemo gomilati sve više i više **informacija** one vrste kakvu već posjedujemo” (1977: 28), čime istovremeno i implicitno kritizira **tvrdoglavost** suvremene znanstvene metodologije koja je usmjerena na stjecanje isključivo konkretnih, korisnih, produktivnih podataka. Sve navedene ideje, dakle, neminovno otvaraju prostor za umjetničko tretiranje problematike znanja te, konkretnije, za sam žanr izvedbenog predavanja u čijem se središtu navedena problematika i nalazi.

Važno je ponovo naglasiti kako takav pogled ne implicira **negiranje znanosti** i njezinih metoda, već samo otvaranje prostora za druge vrste pristupa proizvodnji znanja. Istražujući potencijal književnosti kao kontingenta specifičnih znanja Michael **Wood**, profesor na katedri komparativne književnosti na američkom Sveučilištu Princeton, pruža sljedeću **metaforu**¹⁶⁰, koja se može primijeniti i na logiku opravdanja žanra izvedbenog predavanja. Wood piše da nam je “uistinu potrebno mjesto na kojemu je znanje prisutno, ali ne i na djelu [*present, but not working*], kao **doktor** koji provodi **popodne u kinu**” (2005: 41). Ta slika prilično dobro dočarava odnos između dvaju polja ljudske spoznaje, prirodnih znanosti i humanistike odnosno znanosti i umjetnosti jer ukazuje na “**prtajenu**” prisutnost znanja u polju umjetnosti koja ne podrazumijeva njegovo isticanje u prvi plan, ali definitivno implicira nešto suptilnije operiranje njime.

U širem smislu, kako navodi i američka epistemologinja Linda Zagzebski, to znači kako “nema **ničega pogrešnog** u postojanju niza različitih definicija različitih vrsta spoznaje” te kako je “korisno imati njihove različite svrhe i metode na umu kada se jedna uspoređuje s drugom” (2004: 123). Naime, imajući sve navedeno na umu, postaje očito kako “ne postoji neka **uniformna** koncepcija znanja” jer se “velika raznolikost riječi koristi za izražavanje onog što mi danas smatramo za različite forme spoznaje ili različite načine stjecanja znanja” (Feyerabend 1987: 241). U tom smislu, umjesto pokušaja istjerivanja operativne definicije znanja i pokušaja determiniranja konkretne tipologije znanja koje žanr izvedbenog predavanja proizvodi, fokusirat ću se na načine na koje on participira u suvremenim **debatama** o prirodi

¹⁵⁹ Kao što će biti jasno u poglavlju “Pitanje istine” ovaj će se aspekt na poseban način afirmirati u pojedinim primjerima izvedbenih predavanja.

¹⁶⁰ Indikativno je da je Wood, u formuliranju ovog odnosa i sam posegnuo za **metaforom** opisujući njome specifičan način na koje je znanje upregnuto, ne samo u književnosti, već i ostalim umjetničkim formama, pa tako i u žanru izvedbenog predavanja. Metaforičko će se mišljenje pokazati vrlo važnim elementom u jednoj od strategija žanra koje ću obraditi u drugom dijelu rada.

znanja i to kroz analizu načina na koje se upušta u **pregovaranje** pojedinih uvjeta vlastitog operiranja. **Postavljajući** u centar istraživanja akademski format predavanja kao osnovno referentno mjesto operiranja žanra, u poglavlju “Pitanje predavanja” četiri će se elementa iskristalizirati kao konstitutivni aspekti proizvodnje znanja: autoritet, istina, racionalnost i tijelo. Navedena četiri međusobno isprepletena elementa tako predstavljaju četiri osnovna **plana** kroz koje žanr izvedbenog predavanja radi na afirmaciji umjetničkih odnosno subverziji znanstvenih modusa proizvodnje znanja. Drugi dio rada posvetit ću upravo analizi navedenih mehanizama, a u narednom ću poglavlju pobliže istražiti **situaciju** u kojoj izvedbeno predavanje nastaje kao njegovu treću žanrovsku odrednicu.

*It is thus that the liar believes in his lies by dint of repeating them. Education, superstition, eloquence, and poetry also work in this way.*¹⁶¹

Ralph Lemon: Making Time (2012)

¹⁶¹ Tako lažljivac povjeruje u svoju laž ponavljajući je. Obrazovanje, praznovjerje, elokvencija i poezija također funkcioniraju na takav način.

1.7. PITANJE SITUACIJE

*The fact that we came to consider a lecture a performance is a result of a reconsideration of the status of constative utterances.*¹⁶²

Vera Knolle: I Didn't Mean to Hurt You (2006)

Nakon identifikacije skupine i motiva žanra izvedbenog predavanja, preostaje još odrediti **situaciju** kao njegovu treću determinantu. Za razliku od motiva i skupine, **status** situacije, barem iz perspektive retoričkih žanrovskih studija, nešto je drugačiji jer, za razliku od skupine i motiva koje je moguće odvojiti od samog žanra i definirati ih kao zasebne **entitete**, situacija i žanr neprestano su u **recipročnom** odnosu u kojemu se međusobno izgrađuju, modificiraju i razvijaju (Devitt 2004: 22). To znači da “ljudi **konstruiraju** situacije **kroz** žanrove, ali isto tako **konstruiraju** i žanrove **kroz** situacije” (Devitt 2004: 21, 22). Drugim riječima, konstituiranje žanra i situacije teče **paralelno**, tako da se neprestano referiraju jedno na drugo, i u tom su smislu zapravo neodvojivi. Možemo stoga reći da su “situacije socijalni konstrukti koji su rezultat ne ‘percepcije’ nego ‘**definicije**’” (Miller 1983: 156) jer nastaju **odlukom** članova skupine koja ustoličuje žanr. Dakle, uloga skupina u definiranju kako žanrova, tako i situacija, **krucijalna** je. Stoga Devitt drži da je tradicionalni pogled na odnos situacije i žanra, prema kojemu žanr nastaje kao odgovor na prethodno postojeće situacije, “ne samo **deterministički** već i odviše **pojednostavljuje** njihov recipročni odnos” (2004: 23) jer pretpostavlja određeni **primat** situacije u odnosu na žanr kojeg, iz perspektive retoričkih žanrovskih studija, **nema**.

Naravno, jednako kao i kod prethodnih determinantni, ni opis situacije ne valja shvatiti u usko materijalnom smislu jer njena **kompleksnost** odgovara kompleksnosti samih žanrova te ona u tom smislu nije **svodiva** na jednostavne, formalne opise. Istovremeno, kao što navodi Devitt, pri definiranju situacije “nisu svi **elementi** okolnog **ambijenta** relevantni [...], dok su neke stvari koje se nalaze **izvan** njega (potencijalni čitatelji, prethodni tekstovi)¹⁶³ **relevantne**” (2004: 19), a **autoritet** za donošenje odluka o relevantnosti nalazi se, ponovo, u skupini koja formira sâm žanr. Osim toga, prilikom definicije situacije, valja imati na umu kako “**više** žanrova može odgovarati na istu situaciju” (Devitt 2004: 15), pa se kao važan dodatni element diferencijacije u tom smislu nadaje motiv njihova postojanja, jednako kao i skupina unutar koje stasa, čime se još jednom dokazuje **međuovisnost** sva tri elementa koji su postavljeni

¹⁶² Činjenica da smo predavanja počeli smatrati izvedbama rezultat je revidiranja statusa konstativnih iskaza.

¹⁶³ Glavnina autoričine analize usmjerena je na **tekstualne** forme, međutim isto je primenjivo na druge retoričke oblike poput izvedbi.

kao osnovne determinante za definiranje pojedinog žanra.

Još jedan bitan aspekt tiče se **ponovljivosti** situacija. Naime, da bi žanrovi mogli biti formirani, situacije u kojima se pojavljuju ne mogu biti **jedinstvene** već se moraju ponavljati tijekom vremena¹⁶⁴ jer je za oblikovanje žanra krucijalno upravo uspostavljanje određenog nivoa **sličnosti** između pojava koje se pojavljuju u **različitim** vremenskim i prostornim¹⁶⁵ formacijama. Kako ističe Devitt, pogled koji implicira poimanje situacija kao statičnih kategorija, koje karakterizira visok stupanj **jednakosti**, stoga je vrlo **simplificiran** (2004: 20). Imajući na umu **dinamičnost** žanrova karakterističnu za retoričke žanrovske studije i upravo ekspliciranu **analogiju** između žanrova i situacija, može se zaključiti kako, iz te perspektive, između situacija uvijek postoji određen stupanj sličnosti, ali je on, jednako tako, uvijek praćen sitnim **varijacijama**. I dok sličnost među njima osigurava temelje za uspostavljanje žanra, varijacije demonstriraju dinamičnost inherentnu svakom retoričkom fenomenu.¹⁶⁶

Uzimajući sve navedeno u obzir, kao situacija konstitutivna za žanr izvedbenog predavanja kristalizira se **situacija izvedbe umjetničkih projekata koji, ili afirmiraju umjetničke moduse proizvodnje znanja ili subvertiraju one znanstvene**¹⁶⁷, a **putem referiranja na format akademskog predavanja**¹⁶⁸, te koji su vezani za prethodno ocrtani *milieu* koji oblikuje odnosno **skupinu** koja održava žanr. Iz same definicije jasno je kako je **motiv** operiranja žanra, utjelovljen u bavljenju modusima proizvodnje znanja, njezin **neminovan** dio, jednako kao i skupina koja ga podržava. Treći element definicije, o kojem dosad nije bilo riječi, tiče se formata akademskog predavanja čija je važnost očita već iz **imenovanja** žanra koje objedinjuje jedan umjetnički i jedan obrazovni, odnosno znanstveni, format, a na nju nedvosmisleno ukazuje i Wagner kada izvedbeno predavanje definira kao “točku u kojoj

¹⁶⁴ **Razmaci** u kojima se pojavljuje mogu biti vrlo dugi, kao što je naprimjer četiri godine u slučaju situacije **inauguracije** predsjednika ili pak vrlo kratki kao što je u slučaju situacije izdavanja sudskog naloga za pretres stana koja se pojavljuje više puta dnevno.

¹⁶⁵ **Prostorne determinante** situacija mogu u nekim slučajevima biti usko vezane uz specifični, **konkretni** prostor kao što je recimo slučaj u već spomenutoj situaciji predsjedničke inauguracije, dok se u drugim slučajevima vežu uz **generičke** tipove prostora, kao što je recimo slučaj sa **sudskim** institucijama, u slučaju situacije izdavanja sudskih naloga ili pak sudskih parnica.

¹⁶⁶ Zanimljivo je da Devitt poseže upravo za **izvedbenim umjetnostima** kao poljem koje može ponuditi rješenje za jasnije definiranje specifičnosti statusa koju situacije u tom smislu imaju. Naime, po njoj, upravo opis odnosa između pojedinih izvedbi istog predloška može poslužiti za “opisivanje **singularnosti** i **istovremene generične istovjetnosti** svakog simboličnog čina, svake diskurzivne izvedbe” jer “svaka izvedba zadržava mnogo zajedničkog s drugim izvedbama istog predloška, ali se glumci i publika razlikuju, jednako kao i scenografija, rekvizita, kostimi, zvuk i svjetlo [...] i **interpretacija** značenja drame” (2004: 20).

¹⁶⁷ Kao što sam prethodno naglasila, **proizvodnju znanja** promatram kao sastavljenu od ova dva segmenta – istraživačkog i izlagačkog.

¹⁶⁸ Svjesna sam da zazivanje akademskog predavanja kao referentne točke nalaže određen stupanj **formalne distinkcije** no, kako sam već napomenula u poglavlju “Pitanje žanra”, retorički žanrovski studiji ne isključuju formalne odrednice iz svoje analize, samo ih ne **pozicioniraju** na prvo mjesto. Više o samom formatu akademskog predavanja izložit ću u narednom poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

konvergiraju **referencijalni** sistemi performativnog čina i akademskog predavanja¹⁶⁹” (2010: 17). To preklapanje dva inače odvojena referencijalna sistema jedna je od **distinktivnih** značajki žanra odnosno situacije unutar koje se pojavljuje.¹⁷⁰ Što se tiče vezanosti situacije za prethodno opisan *milieu* i njegove vremenske odnosno kontekstualne odrednice¹⁷¹, valja podsjetiti na to kako je skupina koja stoji iza žanra izvedbenog predavanja navedeni termin odlučila proširiti i na neke radove koji su nastali prije “**službenog**” ustanovljavanja žanra, o čemu je više riječi bilo u poglavlju “Pitanje kronologije” na str. 32 ovog rada.

Navedenu činjenicu spominjem stoga što je, kao što sam već napomenula, navedeno **dijakronijsko proširenje** dovelo i do povećanja **sinkronijske primjene** termina, koja je rezultirala čestom **aplikacijom** termina *izvedbeno predavanje* na brojne druge povijesne i suvremene radove koji **egzistiraju** u njegovoj blizini, ali iz moje perspektive dijele s njim tek određene formalne postavke, ali ne i značajke koje smatram ključnima za njegovo operiranje, a koje uključuju motiv, skupinu i situaciju kao osnovne determinante. Takvo se stanje vjerojatno može objasniti njegovom **popularnošću** odnosno rasprostranjenošću, pogotovo s obzirom na to da je broj radova koji navodno pripadaju ovom žanru znatno porastao nakon njegova terminološkog **etabliranja** dvijetisućitih godina. Važno je pritom naglasiti da se pogrešna uporaba termina u ovom smislu ne manifestira samo prilikom **autorskog smještanja** vlastitog rada unutar tog konteksta, već se jednako često pojavljuje i kod teoretičara i kritičara koji se navedenim fenomenom bave iz teorijske odnosno kritičke perspektive što potom, naravno, lako postaje podlogom za daljnje **nepreciznosti**.

Detekcija takvih “**krivih**” mjesta primjene ovog termina bit će svrha nastavka ovog poglavlja, a kao centralni moment u njihovoj **diferencijaciji** u odnosu na radove iz domene izvedbenog predavanja istaknut će se upravo **situacija** unutar koje se pojavljuje, s obzirom na to da u sebi objedinjuje i skupinu i motiv operiranja žanra. Navedeno ću **ispitivanje** obaviti na temelju popisa koji sam inicijalno sakupila za potrebe ovog rada, a koji donosim u prilogu ovom radu,

¹⁶⁹ Naravno, s obzirom na to da je svako predavanje ujedno i **izvedbeni** čin, ova se tvrdnja može učiniti **pleonastičnom**, međutim očito je iz ostatka teksta da je autorica spominjući performativni čin na umu imala primarno umjetničke izvedbene oblike. I ja preuzimam isti **rezon** u daljnjoj elaboraciji, stoga neću na njega naknadno ponovo svraćati pažnju.

¹⁷⁰ Rainer njihov susret definira na djelomice sličan, ali ipak supstancijalno drugačiji način navodeći kao se izvedbeno predavanje “**uvijek** nalazi između predavanja i izvedbe i akademije i umjetnosti [...] bez da do kraja pripada bilo kojem od tih okvira” (2017: 76). Dakle, dok je u okviru ovog rada izvedbeno predavanje definirano kao umjetnička praksa, Rainer ga primarno poima kao **hibridan** fenomen koji je u neprestanom stanju **redefiniranja** te u tom smislu nije svodiv isključivo na umjetničko polje. Iako je navedeni pristup sasvim **legitiman**, on izvire iz radikalno drugačije interpretacije fenomena u kojoj se on shvaća kao točka konvergencije određenih znanstvenih i umjetničkih tendencija. Međutim, valja napomenuti kako i sama autorica, usprkos ovim navodima, čak i u naslovima pojedinih poglavlja zadržava **distinkciju** između akademskih i umjetničkih predavanja dokazujući tako **upornost** navedenih kategorija.

¹⁷¹ Mislim ovdje na festivale izvedbenih umjetnosti, kazališta, centre za kulturu, izvedbene centre, galerijske prostore, diskurzivne i istraživačke programe, izložbe i razne umjetničke prostore koje sam u poglavlju “Pitanje **skupine**” navela kao okoliš unutar kojega je kasnih devedesetih **stasao** žanr i nakon toga nastavio operirati unutar njega.

istražujući konkretne motive **svrstavanja** pojedinih radova unutar okvira samog žanra, dokazujući, u velikom broju slučajeva, **neutemeljenost** takvog pothvata. Na osnovu tako obavljenog preispitivanja osnovnog popisa nastao je puno **rigorozniji** popis radova koje u okviru ovog rada smatram **legitimnim** primjerima žanra. Upravo sam taj, skraćeni popis koristila u nastavku istraživanja i rada.

Za početak, kratko ću se zadržati na specifičnostima samog **konteksta** unutar kojega žanr operira, odnosno institucija unutar kojih se pojavljuje jer i ovdje dolazi do određenih **nesuglasica** na temelju kojih se termin *izvedbeno predavanje* krivo koristi. Kako piše Ladnar: “**konteksti** u kojima je izvedbeno predavanje nastalo i u kojima sudjeluje, a koji su **mногоstruki**, često se ne mogu jasno definirati bilo kao umjetnički bilo akademski; umjesto toga, mnogi od tih događaja imali su kao cilj ponovno **pregovaranje** odnosa između umjetnosti, s jedne, i znanosti odnosno teorije, s druge strane” (2013: 3, 4). Kao “**školske**” primjere takvih konteksta autor navodi ljetne škole i konferencije, kao i popratne programe izvedbenih ili kazališnih festivala¹⁷², dakle dominantno **diskurzivne programe** na razmeđu umjetničkog i akademskog (2013: 17). Na istom je tragu i Husemann koja nastanak žanra dovodi u vezu sa “zamjenom više ili manje gotovih kreacija dugog formata sa [...] **(polu)službenim** formatima između znanosti i kazališta, teorije i prakse kao naprimjer **laboratorijima**, radionicama, **simpozijima**, predavanjima” (2005: 2). Jasno je, dakle, da je za opstanak žanra od ključne važnosti i održavanje tog specifičnog **okoliša** u kojem on često nastaje, a koji izmiče standardnom umjetničkom konotiranju. Tome najbolje svjedoči Rainer (2017) koja ustraje u tvrdnjama da je specifičnost izvedbenog predavanja upravo operiranje između navedenih okvira odnosno njegova **nesvodivost** bilo na umjetničko bilo na znanstveno polje¹⁷³ (2017: 20).

Međutim, dok takvo stanje stvari možda vrijedi za **dio** suvremenih primjera¹⁷⁴, jednom kada se u obzir uzme punina žanrovske **raznolikosti**, postaje jasno da je većina projekata, pogotovo njegovih istaknutih primjera, ipak predstavljena u “čistim” **umjetničkim kontekstima**. Dakle, pojavnost žanra unutar diskurzivnih formata ne podrazumijeva potpuno isključenje umjetničkih konteksta jer velik broj izvedbenih predavanja nastaje upravo kao **dio umjetničkog programa** umjetničkih institucija. Osim toga, i kada se radovi pojavljuju kao

¹⁷² Konkretna spisak navedenih **konteksta** navela sam u prethodnom poglavlju “Pitanje žanra” na str. 11 ovog rada.

¹⁷³ Istovremeno, ona inzistira na tome da, bez obzira na kontekste unutar kojih su predstavljeni, izvedbena predavanja zapravo rade na ekspliciranju sličnosti između **praksi** karakterističnih za navedena polja (Rainer 2017: 20). Ta je postavka u očiglednoj koliziji s tezama iznesenim u okviru ovoga rada, a isto vrijedi i za ostatak ove studije, kao što sam podbroniše eksplicirala u poglavlju “Pitanje situacije” na str. 60 ovog rada.

¹⁷⁴ Kao što je naprimjer slučaj s radovima nastalim isključivo za potrebe prezentacije u okvirima **konferencija** organiziranih na temu izvedbenog predavanja u organizaciji kolektiva *unfriendly takeover*.

dio diskurzivnih programa, tek u manjem broju slučajeva predstavljeni su kao dio njihovog službenog programa, a u nešto većem kao dio onog umjetničkog.¹⁷⁵

Kao što sam već istaknula, ova specifična **pozicioniranost** žanra često je temeljem njegove pogrešne upotrebe pa se tako nastupi umjetnika u okviru diskurzivnih programa, koji su prethodno bili kvalificirani kao *razgovori umjetnika* [*artist talks*] ili jednostavno *predavanja umjetnika*, često isuviše olako kvalificiraju kao izvedbena predavanja. Do takvog označavanja vjerojatno dolazi zbog toga što ta dva formata dijele **umjetničko autorstvo** te određene **izlagačke procedure**.¹⁷⁶ Povijesno, tu je moguće uključiti i nastupe poput dadaističkih i nadrealističkih javnih čitanja **manifesta**¹⁷⁷, jednako kao i **zenitističke događaje**¹⁷⁸, ili pak predavanje *The Creative Act* (1957) Marcela **Duchampa** na konvenciji *American Federation of Arts*, kao i Cageovo *The Future of Music: Credo* (1937) pred *Seattle Arts Society* (de Vietri 2013: 24). Recentni primjeri takvih slučajeva su pak nastupi Marine **Abramović** u okviru programa *Live Culture: Performance and the Contemporary* u londonskom Tateu (2003), *This Filthy World* (2007) Johna **Watersa**, *Making time* (2012) Ralpa Lemona, *Raum, Körper, Sprache* (2012) Yvonne **Rainer** u muzeju Ludwig u Kölnu i *Sista Docta* (2012) Omi Osun Joni Jones koji su svi u određenim kontekstima bili nazivani izvedbenim predavanjima, dok se kao nešto stariji primjer u tom smislu nadaje i predavanje Williama S. **Burroughsa** *Lecture on Public Discourse* (1980).¹⁷⁹ Međutim, takve projekte u okviru ovog rada neću kvalificirati kao primjere žanra s obzirom na to da navedeni nastupi u sebi ne **inkorporiraju** motive koje sam prethodno ocrtala kao konstitutivne za funkcioniranje žanra, već se ili **oslanjaju** na uobičajene protokole akademskog izlaganja, ili ih karakterizira više **prezentacijski** nego predavački karakter.

Posebno je indikativan u tom smislu nastup Ralpa Lemona koji je pri samom početku svoje izvedbe odlučio **adresirati** pitanje njezine **kategorizacije**, ustvrdivši kako “ovo zapravo nije izvedba, a nije niti predavanje. Ovo bih definirao kao *vlastita razmišljanja uz pratnju vizuala*” (2012). Navedena kvalifikacija, bez obzira na vlastitu **kolokvijalnost**, zapravo vrlo dobro **karakterizira** čitav niz drugih nastupa umjetnika, nazvanih izvedbenih predavanjima, koji

¹⁷⁵ Naravno, ovakva vrsta stroge podjele između navedenih domena može se činiti u **suprotnosti** sa samom logikom žanra, ali uvid u stanje na “**terenu**” neminovno potvrđuje da takve vrste distinkcija ondje i dalje prevladavaju.

¹⁷⁶ Ovdje primarno mislim na **posezanje** za vizualnim materijalima u svrhu ilustriranja određenih teza.

¹⁷⁷ Tristan Tzara 1918. u Zürichu je pročitao *Manifeste Dada 1918*, a André Breton *What is Surrealism?* 1934. u Bruxellesu.

¹⁷⁸ Riječ je o nizu večernjih, matineja, hepeninga organiziranih u gradovima poput Siska, Topuskog, Petrinje i Osijeka od strane istaknutih zenitista Ljubomira **Micića** i Marijana **Mikca** koje Suzana Marjanić proglašava prvim hrvatskim teorijskim performansima (2014a: 110-17).

¹⁷⁹ Tu su još i manje poznati nastupi: *I ♥ PowerPoint* (2005) Davida **Byrnea**, *Silent Screams: The Dolls of Michel Nedjar* (2015) Allen S. Weissa, *Die Ausgelagerten* (2016) Moritza Riesewiecka, *Ancient “Greek” Hymns in Kyiv and Archaic musical harmonies as a political model for Europe today* (2015) Joulie Strauss.

zapravo predstavljaju prezentaciju njihovih istraživanja ili prethodnog rada, uz pomoć određenih vizualnih materijala ili izvedbenih aspekata. Čak i kada posežu za nešto “**radikalnijim**” izvedbenim momentima, kao što je slučaj s radom *Lecture Theatre 1700 - 2000: index of persons (incomplete)* (2013) Sibylle **Peters**¹⁸⁰ ili pak izlaganjem Guillerma **Gómez-Peñe** na simpoziju *Live Culture: Performance and the Contemporary* 2003. godine¹⁸¹ te *Sve nekako počinje* (2016) Ivana Marušića **Klifa**, oni služe samo za **ilustraciju** određenih teza iznesenih u okviru samoga predavanja te ne predstavljaju istinsku subverziju znanstvenih protokola izlaganja niti afirmaciju neznanstvenih protokola istraživanja, koje identificiram kao dva osnovna motiva funkcioniranja žanra.

U istom se smislu, u opasnosti od poistovjećivanja s formatom izvedbenog predavanja, nalaze i predavanja **teoretičara** koja nemaju umjetničkih pretenzija, ali sadrže određene elemente koji izlaze iz uobičajenog akademskog okvira. Miško Šuvaković takav tip **postpedagoškog**¹⁸² djelovanja opisuje kao “postavljanje čina teorijskog izlaganja kao scenskog događaja ili na način scenskog događaja s razradom posebnih retoričko-verbalnih, bihevioralnih (telesno-gestualnih) i medijskih (upotreba reproduktivnih medija oprimerenja stavova) primera ili artikulacija-i-atrakcija na sceni izlaganja” (2007: 54) te kao eklatantne i svjesno **provokativne** primjere takve prakse navodi **Heideggerovo pjevanje** i **Wittgensteinovo ležanje na podu učionice** za vrijeme predavanja.¹⁸³ Međutim, kao što sam već istaknula, navedene izvedbe ipak ne pretendiraju na podrivanje znanstvenih protokola izlaganja niti afirmaciju umjetničkih protokola istraživanja već se drže uobičajenih, znanstvenih protokola izlaganja i istraživanja te ih stoga **isključujem** iz daljnje analize.

Posebno zanimljiv, i visoko **polemičan** slučaj u ovom smislu tiče se francuskog konceptualnog umjetnika Bernara **Veneta** koji je, kako piše Šuvaković (2005) sedamdesetih godina, u kulturnim institucijama organizirao javna predavanja **niza znanstvenika**, matematičara, fizičara, kemičara i antropologa predstavivši ih kao umjetnička djela. Pritom “ovi javni performansi nisu bili sinteza nauke i umetnosti ili **estetizacija nauke**, već prava naučna predavanja koja su premeštena i izvedena u institucionalnom sistemu umetnosti” (Šuvaković 2005). Dakle, očito je da je autor ovim činom posegnuo za konceptom **ready**

¹⁸⁰ Autorica u ovom radu odluku o **tijeku** svojeg predavanja prepušta **odlukama publike**.

¹⁸¹ Autor dio predavanja izvodi na **jezicima urođeničkih** naroda obiju Amerika.

¹⁸² Termin **postpedagogije** razvio je američki deridijanac Gregory L. **Ulmer** u svojoj knjizi *Applied Grammatology* iz 1985. u kojoj trasira relacije između Derride, s jedne, i Lacana, Beuysa i Eisensteina, s druge strane.

¹⁸³ Jasno, i mimo tih zabavnih primjera, moguće je zamisliti “**svjesno performativna**” odnosno “**povišeno performativna**” akademska predavanja koja bi mogla “konkurirati” za “titulu” izvedbenog predavanja.

madea koji je **Duchamp** afirmirao početkom dvadesetog stoljeća¹⁸⁴ primijenivši ga, ne na materijalni objekt, već na nematerijalni čin znanstvenog izlaganja. S obzirom na to da se ova umjetnička djela temelje upravo na konceptualnoj, doslovnoj aplikaciji navedene **premise** te su primarno orijentirana na ispitivanje uvjeta konstituiranja umjetničkog polja, a ne na problematiziranje modusa proizvodnje znanja, ni njih neću u okviru ovog rada razmatrati kao pripadne žanru izvedbenog predavanja.

Daljnje bitno mjesto **diferencijacije** izvedbenog predavanja u odnosu na radove koji s njim dijele određene pretpostavke, ali ne i konkretne elemente istaknute prilikom definiranja situacije koje se nadaje kao **konstitutivna** za njegovo ustanovljavanje, može se povezati s tvrdnjama pojedinih autorica da se “izvedbeno predavanje može labavo opisati kao **performativni način javnog govorenja**” (Wagner 2010: 17) ili pak kao “hibridna forma koja spaja intelektualne i kritičke prakse [...] s performativnim modusima involviranja publika i institucija” (de Vietri 2013: 1). Na sličnu tendenciju ukazuje i Martinis Roe kada navodi kako se “korištenje formata [izvedbenog predavanja] u suvremenoj umjetnosti može za početak proučavati na temelju dva aspekta: povećane vrijednosti **razgovora kao medija** za proizvodnju znanja unutar hiper komunikativnog svijeta i uloge suvremenih umjetnika (koji se oslanjaju na **teoriju**) unutar obrazovanja” (2012).

Zbog navedenih i sličnih tvrdnji lako se zaboravlja na to da je specifična govorna situacija na koju se izvedbeno predavanje referira upravo ona **akademskog predavanja**¹⁸⁵ zbog čega su, posljedično, pojedini autori prilikom teorijske obrade žanra skloni u njega uključiti i radove koji se referiraju na razne druge situacije javnog govora koji s predavačkim formatom nemaju veze. Svjesna sam da ova tvrdnja zaziva određenu razinu **formalnog** definiranja žanra kojeg sam se prethodno **odrekla**, međutim, kao što sam istaknula u poglavlju “Pitanje žanra”, retorički žanrovski studiji formalne karakteristike ne **odbacuju** u potpunosti već ih samo smještaju u kontekstualni okvir te tako njihova važnost prestaje biti od primarnog značaja i postaje dio šireg **kompleksa**. Drugim riječima, iako je referiranje na predavački format uvjet pripadnosti rada žanru, on istovremeno nije **dovoljan** da bi se djelo proglasilo izvedbenim predavanjem.

Tako neki autori u ovaj žanr svrstavaju radove koji se temelje na prisvajanju **političkih govora**, kao što je desetosatni rad Sharon Hayes *My Fellow Americans, 1981–1988* (2004),

¹⁸⁴ Marcel Duchamp početkom je prošlog stoljeća realizirao **dvadesetak ready madeova**. Riječ je o materijalnim, svakodnevnim objektima koje je autor minimalno modificirao te potom **izložio** u umjetničkim prostorima. Među njima se *Fontana* (1917) nadaje kao najpoznatiji povijesni primjer (Šuvaković 2005a: 534).

¹⁸⁵ Ovom ću se aspektu žanra više posvetiti u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

koji se sastoji od svih **Reaganovih** govora održanih za vrijeme njegova predsjedništva (Bryan-Wilson 2006), iako tu očito nije riječ o estetizaciji predavačkog formata već o estetizaciji formata političkog govora. A isto vrijedi i za projekt Tima **Etchellsa** *Although We Fell Short* (2011) u **izvedbi Kate McIntosh**, u kojem je autor satkao iskaze niza političkih figura poput Nikite Hruščova, Baracka Obame, Margaret Thatcher, Tonyja Blaira, Pol Pota i drugih. Iako **govor** figurira kao centralni medij izvedbe u oba slučaja, eklatantna je razlika između sadržaja izvedenog materijala, stoga vrlo začuđuje **nekritičko** posezanje nekih autora za analizom navedenih radova kao izvedbenih predavanja.

To nadalje vrijedi i za aproprijaciju **korporativnih** prezentacijskih modela, **turističkih** tura ili televizijskih **reporterskih** izvještaja. Prvi model vidljiv je u radu Carey **Young** *Everything You've Heard is Wrong* (1999) u kojemu autorica, odjevena u poslovno odijelo, na londonskom **Speakers's Corneru** govori o tome kako održati uspješnu poslovnu prezentaciju (Manchester 2006) ili pak u nizu nastupa kolektiva **The Yes Men** (Tylicki 2008). Drugi je model moguće pronaći u radovima Marcie **Farquhar** *To The Shelter* (2010) i *A live art tour* (2012) u kojima preuzima ulogu **turističke** vodičice u gradiću Margate odnosno londonskom Southbanku te u predstavi **Sloboda je najskuplja kapitalistička reč** (2016) Maje Pelević i Olge Dimitrijević u kojoj autorice upriličuju prezentaciju vlastitog putovanja u **Sjevernu Koreju**, a treći kod Joshue **Sofaera** i njegova rada *What is Live Art?* (2002) u kojemu preuzima diskurs tipičan za *live* javljanje **televizijskih** reportera.

David Berridge ukazuje na još jedno potencijalno mjesto spoticanja kada, prilično neutemeljeno, navodi da je “akademsko predavanje danas manje važna paradigma nego **stand up** komičar” (Berridge 2011), ukazujući na učestalost prisvajanja navedene forme u suvremenoj umjetničkoj praksi. Kao primjere radova koji su nastali pod očitim utjecajem **stand up** formata moguće je navesti *Simon Amstell's Do Nothing* (2011) Willa Holdera i *Hallo Welcome To Keith Street* (2011) Sue Tompkins. Ovdje valja zabilježiti i slučaj jednog visoko produktivnog suvremenog umjetnika, Olofa **Olssona**, koji se gotovo “specijalizirao” za format izvedbenog predavanja pa u svojoj biografiji navodi autorstvo njih preko **pedeset** (Olsson s.a.). Međutim, ponovno, osim **podudarnosti** koja se očituje u pojavi umjetnika koji govori pred publikom, ovi radovi zapravo nemaju ostale potrebne značajke izvedbenog predavanja kao žanra na način na koji ga ja definiram u okvirima ovog rada.

Naredni primjer ovakve vrste pogrešne upotrebe termina *izvedbeno predavanje* tiče se u

prvom redu radova već spomenute Andree **Fraser**.¹⁸⁶ Fraser je, kao što je dobro poznato, jedna od središnjih figura drugog vala **institucionalne kritike** te je njezino ime tako postalo gotovo **sinonimom** za čitavu tu praksu. Imajući na umu kako velik broj autora ističe da upravo institucionalna kritika ima veliku **težinu** u većini **iteracija** ovog formata (Archey 2010, Milder 2011, Ladnar 2013) te da upravo Fraser u tom narativu figurira kao osnovna **spojnica** institucionalne kritike i izvedbenog predavanja, kao što sam već elaborirala u poglavlju “Pitanje kronologije”, isključivanje njenog rada iz daljnjeg razmatranja može se učiniti posebno **problematičnim**. Međutim, kao što je jasno iz inicijalnih opisa njenih radova, Fraser ne preuzima format akademskog predavanja kao **predmet** svoje subverzije, već format **muzejskog vodstva**, a razlike između ta dva izvedbena oblika i više su nego **očite** te se manifestiraju na nekoliko razina – od lokacije njihove izvedbe, vrste institucionalnog zaleđa koje govornice zauzimaju, objekta njihova izlaganja, i tako dalje. Osim Fraser, tu je i rad *Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie* (1986) Christiana Philippa Müllera koji, iako, zaobilazi direktni **ironizirajući** pristup tipičan za Fraser, te se fokusira na pružanje novih interpretacija ustaljenog galerijskog postava, također izmiče osnovnim odrednicama koje u okviru ovog rada prepoznajem kao **krucijalne** za determiniranje žanra izvedbenog predavanja.

Daljnji primjer ovakve vrste pogrešnog smještanja jest reinscenacija **epistolarnih** formi odnosno postavljanje pismene **korespondencije** u izvedbene forme, kako što je slučaj s izvedbom Ruth **Beale Lindgren & Langlois: The Archive Paradox** (2011) u kojoj autorica dramatičira dopisivanje između Ernesta **Lindgrena**, prvog kustosa arhiva Britanskog filmskog instituta i Henrija **Langloisa**, jednog od osnivača Cinémathèque Française. Daljnji primjer ovog oblika “zabuna” predstavljaju rad *Just in Time – Letters to Dance* (2016) grupe autora (**deufert&plischke**, Miriam **Jakob**, Lea **Méir** & Kareth **Schaffer**) koju su autori temeljili na nizu vlastitih pisama **plesu** ili pak *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* (2007) **Sharon Hayes** u kojemu autorica u javnom prostoru¹⁸⁷ preko **megafona** recitira ljubavno pismo fiktivnoj partnerici.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Fraser je značajan dio **karijere** izgradila na kreiranju **fiktivnog** lika muzejske vodičice Jane **Castelton** i njezinih **osebujnih** muzejskih tura. Kao prvi njezin projekt, koji se obično etiketira kao izvedbeno predavanje, ističe se *Damaged Goods Gallery Talk Starts Here* (1986) održan u *Philadelphia Museum of Art*. Tijekom navedene muzejske ture autorica “razotkriva političke i **financijske** podatke o muzejskom podzemlju, obično nepoznate **patronima** [...] [tako da] muzej prestaje biti **neutralnim** mjestom unutar kojega se ostvaruje ‘**kulturno iskustvo**’” (Archey 2009). Nakon spomenute izvedbe uslijedili su još i radovi *Museum Highlights* (1989), *May I Help You?* (1991) te *Welcome to the Wadsworth* (1991) koji su svi utemeljeni na sličnim **principima** (Martin 2014).

¹⁸⁷ Projekt je izvođen na raznim **lokacijama** poput *Union Squarea* u San Franciscu i *Christopher Street* parka, trgova *Tompkins* i *Confucius* u New Yorku (Hayes 2007/2008).

¹⁸⁸ Daljnji primjeri uključuju radove: *Holding them in front of you* (2009) Adriana **Heathfielda** i Jonathana **Burrowsa** te *Conversation With An Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi* (2010) Akrama **Zaatarija**.

Naredni primjer krivog posezanja za terminom *izvedbeno predavanje* tiče se postavljanja **dijaloških** diskurzivnih formata na scenu koje se potom proglašavaju pripadnim žanru. Slučaj je to s radom *Pichet Klunchun and Myself* (2005) Jérômea Bela u kojemu si dva plesna umjetnika postavljaju pitanja o vlastitim praksama i kontekstima (Gržinić 2006) ili pak s radom *Dalibor Martinis 1978 talks to Dalibor Martinis 2010* (2010) Dalibora Martinisa u kojemu umjetnik sam sebi uživo odgovara na pitanja koja si je postavio prije trideset godina. Nadalje, u ovu je kategoriju moguće svrstati i rad *The Frequently Asked* (2007) Tima **Etchellsa** i Adriana Heathfielda u kojemu si “pozvana međunarodna grupa sastavljena od **16** umjetnika, pisaca, kuratorica i mislilaca postavlja pitanja o suvremenoj umjetnosti, vlastitoj praksi i njenom mjestu u širom kulturnom, filozofskom i socijalnom okolišu” (Etchells 2007).¹⁸⁹ Posebnu “**pomutnju**” u raspravu u ovom smislu unose i tvrdnje autora poput naprimjer spomenutog Heathfielda koji je izvedbu *LAX* (2004), koju supotpisuje s Hugom Glendinningom, opisao kao “izvedbeno predavanje u obliku dijaloga” (Heathfield u Glendinning et al. 2012: 603). Međutim, bez obzira na te tvrdnje, jednom kada ih se detaljnije analizira, postaje očito da i taj i ostali spomenuti projekti u izvedbenu sferu prenose model diskusije, razgovora ili pak **okruglog stola**, ali definitivno ne i predavanja, što ih također isključuje iz domene izvedbenog predavanja i daljnjeg razmatranja u okviru ovog rada.

Ovoj kategoriji pripadaju i projekti u kojima dolazi do **inscenacije poezije** na sceni. Tu su u tom smislu i već spomenuta izvedbena poezija [*lecture poetry*] Johna Cagea, govorne pjesme [*talk poems*] Davida **Antina**¹⁹⁰ ili neki radovi Balza Islera i Trisa Vonne-Michella, poput njegove izvedbe *Finding Chopin* (2009) u kojima je temeljna izvedbena procedura očito **poetsko**, a ne akademsko, izlaganje.

Kao što sam istaknula, primarni razlog za **pogreške** ovakvog tipa nalazi se u činjenici da se, redovito, kao **kvalifikatorni** “uvjet” za smještanje pojedinog rada pod okrilje izvedbenog predavanja uzima uloga umjetnika koji govori. I dok je u upravo opisanim slučajevima postojao očigledni **model** govorne situacije (politički govor, turistička tura, TV reportaža, epistolarna forma, dijalog, poezija...) koja je postala temeljem za pojedinu izvedbu, postoje i radovi koji ne referiraju na konkretnu govornu situaciju, ali uključuju **govorne činove** te ih se stoga, ponovo, često proglašava izvedbenim predavanjima.

¹⁸⁹ Tu su još i radovi *In Dialogue* (2009) Sarah Pierce i Kevina Athertona te *Indirect Language* (2011) Cally **Spooner**.

¹⁹⁰ Kako navodi Frank (2013), Antin javno nastupa od **sedamdesetih** i njegovi *talk pieces* obično traju jedan do dva sata te su predstavljeni u raznovrsnim kontekstima poput muzeja, galerija, umjetničkih škola ili poetskih klubova. Održavaju se pritom bez ikakvih **audiovizualnih** pomoćnih sredstava i temelje se na **činu govora** inzistirajući na živosti vlastite fizičke, situacijske i društvene smještenosti pred publikom.

Tako su izvedbenim predavanjima prozivani i naprimjer radovi Johna **Baldessarija** *Baldessari sings LeWitt* (1972) u kojemu umjetnik “pjeva svaki od 35 konceptualnih iskaza Sola LeWitta na drugačiju **pop** melodiju” (Winer 1973) ili pak rad *Performer/Audience/Mirror* (1977) Dana Grahama u kojemu se autor “kretao dok je [istovremeno] **verbalno artikulirao** pozicije koje je zauzimao, pokrete i ekspresije publike te elemente vlastite pojavnosti koje je uočavao u ogledalu” (Swenson 2009). Daljnji primjer predstavlja i filmski esej Lutza Beckera *Kino beleške* (1975) koji se “sastoji od **verbalnih iskaza i performativnih gesti** brojnih protagonista nove umjetničke prakse u bivšoj **Jugoslaviji**, referirajući se na ulogu umjetnosti u društvu i ponovo promišljajući koncepte forme, autonomije, ekonomije, političnosti i institucionalizacije suvremene umjetnosti” (Becker 2012). Kao još jedan primjer moguće je ovdje navesti projekt *Kunst muß hängen* (2001) već spomenute Andree Fraser u kojemu je autorica ponovo **inscenirala** “riječ po riječ, gestu po gestu, **govor** preminulog, provokativnog njemačkog umjetnika Martina **Kippenbergera**¹⁹¹” (Armitage s.a.), a koji su pojedini autori također svrstali pod okrilje izvedbenog predavanja. Međutim, kao što je očito, jedina **odrednica** koju ovaj projekt dijeli sa žanrom izvedbenog predavanja tiče se verbalne artikulacije, što iz argumentacije koju ovdje slijedim nipošto nije dovoljno za njegovo svrstavanje unutar domene samog žanra. Isto vrijedi i za **performans** *Christus ist euch Wurst* (1918) Johannes Baadera koji je autor izveo u berlinskoj katedrali nakon čega je zatvoren zbog **blasfemije** (de Vietri 2013: 24). Autor je, naime, pred **kongregacijom** iznio čitav niz uvreda¹⁹², ismijavajući pritom političare i svećenstvo (de Vietri 2013: 24). Međutim, ponovo, njegov je nastup održan u formi **provokativnog** javnog govora i nije mišljen kao inscenacija predavanja te se utoliko ne može smatrati pripadnikom žanra izvedbenog predavanja, usprkos tome što ga de Vietri (2013) navodi u tom kontekstu. Jasno je, dakle, kako je jedina poveznica između spomenutih radova¹⁹³ i izvedbenog predavanja činjenica da ih izvodi umjetnik **koji govori** te je u tom smislu više nego očito kako ni oni ne referiraju na format akademskog predavanja pa u tom smislu ne mogu niti posezati za strategijama koje sam prethodno iznijela kao osnovne za operiranje žanra.

Završno, isti **faux pas** prisutan je i u slučajevima u kojima, umjesto prisvajanja modela akademskog predavanja, dolazi do preuzimanja modela **škole** ili pak **konferencije**. Riječ je, dakle, o **šire koncipiranim** diskurzivnim programima koji se nadaju kao puno **kompleksniji**

¹⁹¹ Kippenbergerov je originalni govor bio **impregniran** homofobijom, mizoginijom i ksenofobijom, za koje sama autorica tvrdi da ostaje **nejasno** koristi li ih kao objekte kritike ili je pak i sam zagovornik nekih od navedenih stavova (Fraser 2003).

¹⁹² Kao najeklatantnija ističe se ona sadržana u samom naslovu djela – *Krist je vaša kobasica*.

¹⁹³ Tu su nadalje i radovi *Stationen* (2003) Thomasa Lehmena, *Talk* (2011) Krisa Verdoncka & A **Two Dogs** Company, *One Hour* (2012) Edit Kaldor, *22 Placards* (2013) Jacquesa Rebotiera i *Say Something* (2016) skupine umjetnika (Antonia Baehr, Agata Siniarska, Jeremy Wade, Siegmara Zacharias).

formati, a koji se u mnogočemu razlikuju od užeg formata akademskog predavanja. Kao povijesni primjer u tom smislu ističe se Bazon **Brock** koji je, počevši 1968. godine, na kaselskoj *documenti* pokrenuo *Školu za posjetitelje* [*Besucherschule*] čiji su integralni dio bila njegova višesatna izvedbena predavanja (Brock 2016). Kao daljnji takvih projekata nadaju se radovi umjetničke skupine The **V-Girls**, čija je istaknuta članica bila već spominjana Andrea **Fraser**. The V-Girls su kasnih osamdesetih ostvarile niz projekata, među kojima se najviše ističu *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Miss(s)* (1988) i *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted* (1989). Riječ je zapravo o **lažnim** konferencijama na kojima su predstavljana jednako lažna izlaganja i koje se može smatrati svojevrsnom **pretečom** sličnih diskurzivnih programa nastalih tridesetak godina kasnije, a čiju se pojavu može povezati s obrazovnim **obratom**. I dok su radovi The V-Girls **nedvosmisleno** koristili strategije subverzije znanstvenih protokola izlaganja te se u tom smislu motiv njihova operiranja preklapa s onim izvedbenog predavanja, kao što sam istaknula, oni ipak nadmašuju okvire žanra jer uključuju aproprijaciju puno kompleksnijih obrazovnih modela nego što su to individualna predavanja.

Recentni primjeri ovakvih umjetničkih projekata uključuju čitav niz skupina i autora koji u svojem djelovanju “**žongliraju**” između panel diskusija, umjetničkih i teorijskih predavanja, izvedbi, izložbi te konferencija s ciljem formiranja hibridnih situacija za diseminaciju znanja, ali pritom tim formatima pristupaju uglavnom bez ironijskog odmaka. Kao najistaknutiji primjeri takvog pristupa ističu se projekti skupina *Our Literal Speed* i *Machete Group*, projekt *Blackmarket for Useful Knowledge and Non-Knowledge*¹⁹⁴ Hanne **Hurtzig** i *Herd Instinct 360°* (2007) Fie **Backström**. Zanimljivo je pritom primijetiti širinu termina koje njihove autorice koriste za njihovo imenovanje: *lecture symposia*, *media pop opera*, **administrativni gesamtkunstwerk**, performativni simpozij, a među ostalima tu je upravo i izvedbeno predavanje. Međutim, jednako kao i kod Brocka i V-Girls, i ovdje je riječ o formatima koji nadmašuju uske okvire **singularnog** predavanja koje, unutar okvira ovog rada, postavljam kao jednu od temeljnih odrednica žanra. U tom smislu, ovi se projekti neminovno mogu promatrati kao manifestacije fenomena obrazovnog obrata, ali tu ujedno i staje njihova vezanost za žanr izvedbenog predavanja.

Kao druga zamka prilikom korištenja termina *izvedbeno predavanje* pojavljuje se fenomen koji Irit Rogoff naziva **pedagoškom estetikom**, a koja uključuje upravo posezanje za određenim **materijalnim** značajkama učionice ili druge predavačke situacije (stol, police,

¹⁹⁴ Riječ je o formatu koji je počevši od 2005. godine doživio preko petnaest inscenacija.

dijaloška situacija...) (2008) kao izvedbenim elementima što, posljedično, pojedinim autorima postaje dovoljno da se navedeni radovi proglase izvedbenim predavanjem, iako je zapravo riječ o **inscenaciji** drugog tipa materijala unutar navedenog postava. Milohnić istovjetni postav naziva **mašinom** izvedbenog predavanja [*the performing lecture machine*] i u njegovoj interpretaciji ona uključuje: predavaonicu, **podijum** ili predavački **stalak**, **mikrofon**, **podjelu** između govornika i publike, *slide* **projekcije**, *bullet-point* sažetke i **pitanja** iz publike¹⁹⁵ (2009). Njihova važnost za žanr izvedbenog predavanja izvire iz činjenice da, “dok ti **rekviziti** uobičajeno, i **nekritički**, prate ili nadomještaju akademsko predavanje, za umjetnika-izvođača [...] [u okviru izvedbenog predavanja] njihovo uključivanje formira okvir očekivanja s kojim se može **poigravati**, kojega se može **testirati** i, u nekim slučajevima, **subvertirati**” (de Vietri 2013: 11). Međutim, istovremeno, njihovo uključivanje ne podrazumijeva definitivnu pripadnost rada domeni izvedbenog predavanja.

Neki od prethodno obrađenih primjera također se mogu svrstati i u ovu kategoriju jer osim što uključuju **prisvajanje** govornih situacija koje nisu predavačke, od predavačkog formata preuzimaju određene materijalne elemente.¹⁹⁶ Daljnji primjer ovog nesporazuma predstavljaju radovi *Oni žive* (2012) Milana **Markovića** i Maje **Pelević**, *Gottheit oder Mythos Claus* (2007) Michaela **Lentza** te *Bitka na Neretvi* (2016) izvedbene skupine **Bacači sjenki** koji unutar predavačkog okvira prezentiraju izvedbene tekstove koji u nijednom drugom aspektu, osim onom **scenografskom**, ne referiraju na format akademskog predavanja. Od domaćih primjera ovdje je moguće navesti još i predavačke performanse Ivana Ladislava **Galete** u čijem se središtu nalazila performativnost “staromodnih” školskih pomagala poput **spužve**, **krede** i **ploče**¹⁹⁷ (Marjanić 2014a: 381). Međutim, kako je jasno iz opisa navedenih izvedbi (Pfeifer 2013, Marjanić 2014a), one su uglavnom bile predstavljane u okviru institucionalnog obrazovnog programa, a ne kao **autonomne** umjetničke izvedbe te u tom smislu, iako neminovno predstavljaju značajan dio umjetnikove prakse, ovdje neće biti razmatrane kao pripadne žanru izvedbenog predavanja.

¹⁹⁵ Popisu koji nude autori mogli bi se pridodati još i sljedeći elementi: čaša **vode**, projekcijsko **platno** itd.

¹⁹⁶ To je naprimjer slučaj s radovima: *The Frequently Asked* (2007) Tima Etchellsa i Adriana Heathfielda, *Lindgren & Langlois: The Archive Paradox* (2011) Ruth Beale i *Sloboda je najskuplja kapitalistička reč* (2016) Maje Pelević i Olge Dimitrijević.

¹⁹⁷ Zanimljivo je da su pojedine ploče sačuvane kao **originali**, da su, dakle, zadobile status samostalnih umjetničkih artefakata (Marjanić 2014a: 381).



Sl. 2. Ivan Ladislav Galeta pred jednom od svojih ploča
(preuzeto sa: http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3040#.WSWTnxOGNE6)

Na ovom mjestu želim realizirati još jednu vrstu **razgraničenja**, koja se također dotiče Galetine prakse, a odnosi se na činjenicu da su “karijere mnogih umjetnika, od Josepha **Kosutha** do Jannisa **Kounellisa** i Rebecce **Horn**, sazrijevale prema podučavanju bez da je ikada došlo do odvajanja te prakse od one ‘proizvođačke’” (Vettese 2013: 12). Autorica u nastavku svog eseja nadopunjuje ovaj popis još nekim imenima: Joseph **Beuys**, Adrian **Piper**, Thomas **Hirschhorn**, Tim **Rollins**, *Kids of Survival*, Michelangelo **Pistoletto**, Olafur **Eliasson**, Marina **Abramović** (Vettese 2013: 12), a moguće mu je dodati i već spomenuto ime Bazona **Brocka** te, kao važan domaći primjer, ono Ivana Ladislava Galeta.

Kao najznačajniji među njima definitivno se ističe Beuys koji je čitavu svoju umjetničku karijeru posvetio svojim **pedagoškim naporima**, **višeputno** ih proglasivši ujedno svojim najvećim umjetničkim djelom, što je tema kojom su se, pa i iz kritičke perspektive, bavili mnogi autori (Verwoert 2008a, Higgins 2002). Iako je, iz određene perspektive, legitimno tvrditi kako su pojedini navedeni autori u tom smislu redovito izvodili izvedbena predavanja s obzirom na to da su kao dio svoje prakse redovito i **predavali**, ja ovaj oblik **kombinirane** umjetničko-pedagoške prakse isključujem iz daljnje analize jer, uz Beuysovu iznimku, nitko od navedenih autora nije realizirao i radove koji se **autonomno** mogu smatrati primjerom žanra već je čitava njihova praksa, ili dio nje, bila zamišljena kao edukativni proces. Iako Ladnar tvrdi da “izvedbeno predavanje izaziva ideju izvedbe kao **singularnog**, izoliranog događaja” jer je dio “manifestacije šireg kreativnog i/ili istraživačkog procesa” (2013: 234),

ne želeći nijekati vezanost pojedinog izvedbenog predavanja uz istraživački proces koji mu prethodi, ovdje ipak držim da je vezanost pojedinih radova za **konkretne izvedbene događaje** njihova bitna odrednica, kao što sam već istaknula i na početku ovog poglavlja.

Završno, želim istaknuti kako ću iz daljnje analize isključiti i primjere koji uključuju **kombinaciju** predavanja i izvedbe kao dio svojeg **izričaja**, ali strategije izvedbenog predavanja koriste tek u jednom segmentu, dok su u ostalim segmentima prisutni elementi nekih drugih medija, poput suvremenog plesa, *body arta* i slično. Stoga se ti radovi uistinu ne mogu smatrati izvedbenim predavanjima već izvedbenim projektima koji u sebe **inkorporiraju** dio metodologije izvedbenog predavanja te neće biti predmet daljnjeg razmatranja. Među takvim radovima su *Crotch: All the Joseph Beuys References in the World Cannot Heal the Pain, Confusion, Regret, Cruelty, Betrayal, or Trauma* (2009) Keitha **Hennesyija** te *Chautauqua!* (2010) skupine The National Theater of the United States of America.

*What I do when I perform is to speak. Like a talk show host. Or a politician. Or a scientist. Or like someone who has not quite discovered how one is supposed to speak.*¹⁹⁸

Olof Olsson: Cutting Onions (2012)

¹⁹⁸ Ono što činim kad izvodim je da govorim. Kao voditelj *talk showa*. Ili političar. Ili znanstvenik. Ili netko tko nije još baš otkrio kako bi trebalo govoriti.

1.8. PITANJE PREDAVANJA

*The term panel discussion first appeared in 1938, only one year after the development of the panel truck but lagging ten years behind the invention of panel heating.*¹⁹⁹

The V-Girls: Academia in the Alps: In Search of the Swiss Miss(s) (1991) [1987]

Kao što je evidentno već iz samog imenovanja žanra i kao što se pokazalo u prethodnim poglavljima, posebice prilikom definiranja situacije kao treće žanrovske odrednice izvedbenog predavanja, format **akademskog predavanja** nadaje se kao jedno od centralnih pitanja prilikom analize ovog žanra. Stoga ću ovo poglavlje posvetiti upravo detaljnijem istraživanju njegovih karakteristika jer će se baš one pokazati kritičnima prilikom definiranja pojedinih **strategija** funkcioniranja žanra koje ću izložiti u drugom dijelu rada.

Imajući na umu važnost akademskog predavanja kao referentnog mjesta u odnosu na koje se razvio žanr izvedbenog predavanja i u odnosu na koje se nastavlja razvijati, ono je neminovno mjesto koje je potrebno **rasvijetliti** radi boljeg razumijevanja funkcioniranja žanra, pogotovo ako se ima na umu prilična **zanemarenost** istraživanja tog formata na koju upozoravaju pojedini autori (Peters 2005, Ladnar 2013), a koja postaje **očita** i prilikom pregleda eseja pisanih na temu izvedbenog predavanja, u kojima se posebno manifestira rijetkost referiranja na historijske značajke i specifičnosti razvoja predavačkog formata. No, ta **podzastupljenost** detaljnijeg istraživanja predavačkog formata samo je odjek njegove generalne **zanemarenosti** u istraživačkom smislu. Ladnar tako navodi da, “kada se uzme u obzir važnost koju on ima za akademski diskurs, izostanak akademskog istraživanja [formata] predavanja je **zapanjujuć**” (2013: 17). Peters potvrđuje isto pišući kako je “predavanje, kao akademski format i događaj, bez obzira na njegovu očitu važnost za akademsku praksu, u velikoj mjeri ostalo **anatema** u povijesti znanosti” (2005: 311). Stoga ne čudi što se tako mali broj autora upustio u detaljnije ispitivanje evolucije samog formata predavanja i potencijalnih reperkusija koje je ona imala za suvremeno izvedbeno predavanje.²⁰⁰

Kada je riječ o ustanovljavanju relacije između žanra izvedbenog predavanja i prakse akademskog predavanja, među autorima ne postoji jasan **konsenzus** o njezinoj kvalitativnoj specifičnosti. Dok pojedini od njih, poput Ernsta, izvedbeno predavanje definiraju upravo kao “**hibridno** predavanje u kojemu se predavanje presijeca s umjetničkom izvedbom” (2004: 192

¹⁹⁹ Termin panel diskusija prvi se put pojavio 1938., samo godinu dana nakon razvoja panel kamiona, ali čak deset godina nakon izuma panel grijanja.

²⁰⁰ Kao rijetka iznimka pritom se ističu publikacije *Der Vortrag als Performance* (2011) Sibylle Peters koja se međutim primarno, kao što i sâm **naslov** kaže, bavi predavanjem kao izvedbom, a žanru izvedbenog predavanja posvećuje tek jedno poglavlje.

prema Ladnar 2013: 11) drugi, poput Ladnara (2013: 11), tvrde da je takav pogled vrlo **reduktivan** jer uvodi format predavanja kao “mjeru” u odnosu na koju se sam žanr treba konstantno **potvrđivati**. Peters se također nadovezuje na njega, tvrdeći kako se “ne može automatski pretpostaviti da **motivacija** umjetnika za bavljenje formatom izvedbenog predavanja izvire iz interesa za performativnost akademskog predavanja” (2011: 122-123). Međutim, kao što je bilo vidljivo i u prethodnom poglavlju, u mojoj **interpretaciji** akademsko predavanje ima **presudan** značaj za formiranje čitavog žanra, pa tako i njegovih pojedinih **iteracija**, o čemu će svjedočiti i **tipologija** njegovih strategija koju ću predložiti u okviru ovog poglavlja, a koja se u potpunosti oslanja na određene značajke predavačkog formata. U tom smislu interes pojedinih autorica za bavljenje ovim formatom **ne figurira** kao relevantan element interpretacije žanra, a pažnja je, umjesto toga, primarno posvećena analizi načina na koje njihovi radovi **korespondiraju** sa samim predavačkim formatom. Osim toga, kao drugu bitnu **korekciju** definicije koju Peters (2011: 122-123) izlaže moguće je navesti činjenicu da se autori, prisvajajući format predavanja, ne bave nužno samo njegovim performativnim kvalitetama, kao što ona navodi, već i puno širim **kompleksom** tema koje se tiču pitanja proizvodnje znanja u **suvremenosti**, a koje se, između ostalog, manifestiraju i kroz akademski predavački format. Predavanje u tom smislu postaje mjestom na kojemu se **prelamaju** neki od osnovnih toposa navedene problematike, a to su, kao što sam već najavila, pitanja autoriteta, istine, racionalnosti i tijela. U nastavku ovog poglavlja izložit ću argumentaciju na temelju koje upravo ta **četiri** aspekta izdvajam kao osnovu za definiranje osnovnih strategija čitavog žanra.

Usprkos suvremenoj **proliferaciji** predavačkih formata, s obzirom na to da se upravo domena **akademskog** oblika predavanja²⁰¹ ističe kao dominantna i prilikom formiranja samog žanra izvedbenog predavanja, kao i njegova kasnijeg funkcioniranja, tom ću formatu pristupiti upravo iz **obrazovne** perspektive.²⁰² Na važnost akademske domene za format predavanja ukazuje i činjenica da su predavanja ne samo nastala unutar akademskog okvira²⁰³, već je upravo obrazovanje gotovo sve do 20. stoljeća bilo i **isključiva domena** njihova egzistiranja. U tom smislu i njihov je suvremeni oblik u drugim poljima neodvojiv od ovako ocrtanog **porijekla**. Dakle, iako neki autori ističu kako danas “**dominacija** predavanja nije ograničena na **obrazovni establišment**, već isto vrijedi za trgovinu i industriju” (Bligh 2000: 3) odnosno

²⁰¹ Za razliku od onih **poslovnih** ili **prodajnih** na primjer.

²⁰² Kao što će biti jasnije nešto kasnije, obrazovna je domena također usko vezana uz onu znanstvenu.

²⁰³ Kako ističe Apel, naime “već više od 200 godina uobičajeno predavanje na **novovjekovnom** sveučilištu svoje **korijene** ima u antičkoj filozofiji i retorici” te se, u tom smislu, “uobičajeno poučno izlaganje u **grčkim filozofskim školama** može smatrati temeljnim oblikom akademskog predavanja” (2003: 17).

korporativni svijet, **akademski** kontekst i dalje ostaje dominantom njegova pojavljivanja, ali i istraživanja.

U tom se smislu predavanje “općenito promatra kao **sveučilišna situacija** poučavanja i učenja, čija je svrha prenošenja informacija o nekoj **znanstvenoj disciplini** i doprinos razvitku ‘**kritičkog mišljenja**’²⁰⁴” (Entwistle 1981: 264 prema Apel 2003: 33), što je definicija koja unekoliko podsjeća na način na koji Čale Feldman opisuje proizvodnju znanja vezanu uz predavačku situaciju opisujući je kao “tvorbu ‘posebnog **područja bivanja**’ u kojem će se i predavač i njegova publika osjećati **opskrbljeni znanjem**” (2012: 265, 266). Upravo je vezanost obrazovnog predavačkog formata za razvoj kritičkog mišljenja, jednako kao i njegova uloga u **destiliranju** kompleksnih znanstvenih spoznaja odnosno **posredovanju znanja**, razlog zbog kojeg ga valja razlikovati od **poslovnog modela predavanja** čiji je cilj nešto drugačiji i tiče se primarno uvjeravanja, prezentacije i/ili prodaje ili pak onog prisutnog na počecima filmske umjetnosti koji je imao zadatak kontekstualizacije samog filma.²⁰⁵ I Tokumitsu ukazuje upravo na taj aspekt predavanja kao ključan argument za njihovo očuvanje, zajedno s njihovom ulogom u formiranju i održavanju **komunalnosti** sveučilišne zajednice, razarajući usput mit o studentskoj **neaktivnosti** za vrijeme predavanja (Tokumitsu 2017). Nešto opširniju vrstu definicije moguće je pronaći kod Ervinga **Goffmana** koji je u svojoj knjizi *Forms of Talk* (1981) pružio vrlo rijetku i vrlo korisnu analizu **predavanja kao medija** definirajući ga kao:

“institucionalizirano dugotrajno **zauzimanje podija** u kojemu jedan **govornik** priopćava vlastite poglede na određenu temu, a njegove se misli sastoje od onoga što se može nazvati ‘**tekstom**’. Stil je tipično **ozbiljan** i neznatno **impersonalan**, a osnovna mu je namjera generiranje **razumijevanja**, ne puke **zabave**, emocionalnog utiska ili neposredne akcije” (1981: 165).

Goffman prethodno uspostavljenim značajkama (*razumijevanje, a ne emocionalni utisak*) tako dodaje i određene formalne pretpostavke **stila** tipičnog za predavački diskurs (*ozbiljnost, impersonalnost*) te na taj način zaokružuje gore ocrtanu sliku. I ovdje je, posredstvom **diferencijacije** stila i sadržaja te postavljanjem racionalnog utiska povrh onog emocionalnog, moguće pronaći odjeke **dualizma** koji se, kao što ću obrazložiti u nastavku poglavlja,

²⁰⁴ Naravno, ne valja pritom zaboraviti na **disciplinarnu** ulogu koju predavanja kao dio šireg obrazovnog establišmenta imaju s obzirom na to da “je jedna od prvih stvari koje djeca uče u školi to koja su ponašanja i aktivnosti **primjerena** u različitim situacijama” (Devine-Eller 2004: 4), tako da navedenu tvrdnju valja primiti imajući na umu spomenutu napomenu koja ukazuje na određenu **paradoksalnost** inherentnu samom formatu.

²⁰⁵ Za vezu između filmskog medija i predavanja vidi: **Slugan** (2016: 117-167).

pojavljuje kao odlučujući faktor u formaciji još nekih postavki predavačkog formata. Kao druga dva posebno važna elementa Goffmanove definicije nadaju se još i **prostorna smještenost** odnosno uzvišenost predavača (*podij*) jednako kao i njegovo **institucionalno zaleđe**. Kao što ćemo vidjeti u nastavku, i ti aspekti figuriraju kao posebno bitne teme i u žanru izvedbenog predavanja. No, da bih navedene teme mogla istražiti u odnosu na navedeni umjetnički žanr, potrebno je prvo ispitati povijesne okolnosti nastanka i funkcioniranja predavačkog formata.

Povijesno, centralnu su ulogu u inicijalnom formiranju predavačkog formata imali **platonisti** koji su “običavali raspravljati o filozofskim temama u **debatama** koje su se pretvarale u akademska **predavanja** i seminare²⁰⁶” (Marzillo 2012: 183). Kao posebno važan moment u tom procesu ističe se činjenica da su Platonovi sljedbenici, “s jedne strane, radili **bilješke** s predavanja vlastitih nastavnika; s druge, **proširivali** vlastite govore u pisanim tekstovima” (Marzillo 2012: 183). Iz navedenog se, dakle, zaključuje kako su antička predavanja nastala iz **filozofskih** rasprava koje su postepeno bivale bilježene u tekstualnom obliku s ciljem njihova **prenošenja** budućim generacijama odnosno s idejom **akumulacije** određenog korpusa znanja.

Međutim, odlučujuću ulogu u formiranju predavanja “kakva poznajemo **danas**”, a samim time i onoga na temelju kojeg se razvila praksa izvedbenog predavanja, imao je period **srednjeg vijeka** (Lawton & Gordon 2002: 54) kada je došlo i do nekih važnih **inovacija** u samom formatu u odnosu na antičke predavačke prakse. Naravno, to je ujedno bio i period nastanka prvih europskih **sveučilišta**, a s obzirom na to da su “predavanje i rasprava bile centralne akademske **aktivnosti** srednjovjekovnih sveučilišta” (Clark 2006: 91) jasno je da se predavanje upravo u tom periodu konstituiralo kao jedan od najznačajnijih obrazovnih formata²⁰⁷ zbog čega se “predavanja još uvijek smatraju **tipičnim** oblikom sveučilišne nastave” (Apel 2003: 7), usprkos raznim pokušajima njegova **diskreditiranja**.²⁰⁸ Tako je tek

²⁰⁶ Kako navodi Marzillo, iako “prema Platonovom originalnom učenju, ti govori nisu trebali biti ‘**fiksirani**’ u pisane strukture, i sam je Platon većinu svoje **doktrine** smjestio u fiktivne ‘**pisane dijaloge**’” (2012: 183).

²⁰⁷ O specifičnostima **rasprava** kao akademskog modela, kao i povijesnom nestanku formata vidi: Clark (2006).

²⁰⁸ S obzirom da su “predavanja samo **jedan** oblik akademskog poučavanja²⁰⁸” (Apel 2003: 15), njihova **neekskluzivnost** u tom je smislu temeljem brojnih suvremenih studija i komparativnih analiza o njihovoj (ne)**učinkovitosti** naspram drugih obrazovnih modaliteta (Entwistle 1998, Bligh 2000, Ramsden 2003), jednako i **didaktičkih** priručnika koji za cilj imaju povećanje predavačke **umješnosti**, ali i **učinkovitosti** (Race 2000, Nikolić 2001, Apel 2003) u svjetlu brojnih **kritika** i napada kojima je predavački format bio izložen, kako u suvremenosti, tako i kroz **povijest** (Laurillard 2002, Gibbs 2013, Pickles 2016). Naravno, navedene suvremene studije, jednako kao i kritike, **neraskidivo** su vezane i uz prethodno obrađeno stanje suvremenosti u kojemu su “znanost i kapitalizam napredovali do te mjere da dominiraju i **strukturiraju** gotovo čitavo postojanje” (Adamson 2002: 1) te u tom smislu **diktiraju** i pojavnost obrazovnih modela, što za posljedicu ima da se **nastava**, pa tako i predavanja kao njezin inherentni dio, trenutačno **evaluira** ponajprije s gledišta **korisnosti** (Apel 2003: 17) pa se iz istog rakursa često prilazi i samoj analizi predavačkog formata. Tokumitsu (2017) na efikasan način raskrinkava **kooptiranost** navedenih kritika s neoliberalnim poretkom eksplicirajući njihovu vezanost uz **just in time** logiku proizvodnje.

u kasnom srednjem vijeku predavački stil prestao biti **peripatetički**²⁰⁹ te je usvojen novi predavački model u kojemu je “gospodar²¹⁰ ostao **nepomičan** da bi, na kraju, zauzeo povišenu poziciju za **katedrom** (Clark 2006: 71, 72). Kako ističe Clark, upravo to mjesto, “katedra ili **stolica**²¹¹ opimjeruje, označava i sprovodi **karizmu** u pravno-crkvenom akademskom režimu” jer “ne samo da **podsjeca** na biskupsku, **episkopalnu** stolicu [*chair*], već i ukazuje na vezanost svojeg **porijekla**” za taj entitet²¹² (2006: 72).

Naime, predavačko je mjesto upravo od **crkvenih** institucija naslijedilo “sposobnost da **zakonito** zaposjedne to mjesto [*chair*] [koje] podrazumijeva sposobnost da se o ortodoksnim i kanonskim **doktrinama** govori s autoritetom²¹³” zbog čega “predavanje, kao i misa, zadobiva **liturgijski** oblik i auru” (Clark 2006: 72). Fizička **uzvišenost** predavača²¹⁴, na koju je u svojoj definiciji ukazao i Goffman, njegova naglašena **odvojenost** od slušatelja, tako snažno sugerira i **duhovnu** uzvišenost osobe koja predaje, a koja “mora biti autorizirana za izvedbu rituala i mora to učiniti na autorizirani način. Samo tada stolica uistinu isporučuje originalnu **karizmu** predavaču” (Clark 2006: 72). Katedra tako postaje simbol te **dvostruke autoriziranosti** koja egzistira u **zaleđu** predavačke figure odnosno njegova autoriteta, na što je Goffman također ukazao u sklopu svoje definicije, te služi i kao potvrda i kao podsjetnik da “sveučilišni profesori ne predstavljaju samo sami sebe već su **reprezentacije** autoriteta kulturnih institucija unutar kojih provode svoju djelatnost” (Giroux 2005: 132).

Jasno je, dakle, da je Clarkov termin **karizme** zapravo sinonim pojmu autoriteta koji upravo u srednjem vijeku u polju akademskog obrazovanja biva **dvostruko** utemeljen – kao prvo u obliku propisa koji reguliraju moduse **autorizacije** samog predavača odnosno zahtjeve koje mora ispuniti da bi **zauzeo** tu ulogu, a kao drugo u obliku pravila koja propisuju **moduse odvijanja** same nastave odnosno zahtjeve koje mora ispuniti da bi tu ulogu **zadržao**, dok fizičko oblikovanje samog **prostora** u kojemu se odvija predavanje, s katedrom kao

²⁰⁹ Prema tradiciji, naime, Aristotel je tijekom svojim predavanja **hodao** naprijed-natrag (Clark 2006: 71).

²¹⁰ **Gospodar** je, naravno, metafora za predavača.

²¹¹ Termin koji autor koristi u **izvorniku** jest **chair** čime je istovremeno označen fizički objekt, doslovni komad **namještaja** koji govornik zaposjeda, ali i njegovo mjesto odnosno funkciju u institucionalnom smislu.

²¹² Kao što će biti jasno i iz kasnije analize, **nesekulariziranost** akademskog svijeta odražavala se i u mnogim drugim značajkama predavanja te je u tom smislu snažno obilježila njegova ishodišta.

²¹³ Jasno, valja imati na umu kako kroz tu autoriziranost ujedno **emanira** i odgovornost obrazovnog polja u širem smislu. Kako navodi Devine-Eller, “škole određuju što pripada različitim dijelovima znanja; dijele znanje u komade prilagodene za određenu dob odnosno razred i, nadalje, te komade dijele u **disciplinirane** predmete. Školama pripada **autorizirana** pozicija kao prikladne institucije kroz koju se znanje može prenositi i podržana je od strane značajnih društvenih priznanja i rituala” (Devine-Eller 2004: 17).

²¹⁴ Inzistiranjem na uporabi **muške inačice** imenice *predavač* želim ukazati na povijesnu **podreprezentiranost** žena na pozicijama u akademskom svijetu, koja je u suvremenosti tek djelomično smanjena. Zanimljivo je pritom kako se, “usprkos brojnim akademskim rasprava o **rodnoj politici**, malo istraživanja provodi o situaciji **žena** unutar same akademije” (Monroe et al. 2008: 215). Kao indikativne studije u tom smislu vidi: Acker (1983), Martin (2000), Morley (1999).

njegovom centralnom okosnicom, funkcionira kao materijalna **potvrda** ta dva oblika.²¹⁵ Pa iako su danas sami procesi ostvarivanja i provođenja odnosno potvrđivanja i zadržavanja autorizacije znatno promijenjeni u odnosu na one iz srednjovjekovnog doba, te su postali znatno **kompleksniji**, u skladu s usložnjavanjem samih obrazovnih institucija i šireg društvenog polja, istovjetna vrsta zahtjeva koja je u srednjem vijeku uokvirivala **autoritet** predavača u domeni akademskog svijeta **opstoji** i danas kada su uobličeni u vidu visoko formaliziranih, **pravno obvezujućih** zakona i pravilnika.²¹⁶

Što se tiče katedre kao “**posvećenog**” mjesta s kojeg se predavanje plasira, njezina uzvišenost više nije *conditio sine qua non* te je danas češće u jednakoj razini s **auditorijumom**. Međutim, iako je prestala biti nužno uzvišena, katedra i dalje predstavlja neku vrstu **simboličkog** prostora koji je **dirigiran** specifičnim setom pravila te je utoliko analogan prostoru **pozornice** u kazalištu, jer je i tu također riječ o “simboličkom prostoru, u koji publika ne može dirnuti i čije **granice** ne može prijeći²¹⁷” (Pavis 2004: 301). Specifični **odjevni stil** predavača, koji se u srednjovjekovlju nadaje kao drugi materijalni element dokazivanja **posvećenosti** predavača, njegove vezanosti za crkvenu instituciju i **razlikovnosti** u odnosu na učenike, bit će pak već u osamnaestom stoljeću zamijenjen uobičajenom **građanskom** odjećom (Clark 2000: 18). Dakako, kao još jedan neizbježan element predavačkog nastupa ističe se **discipliniranje tjelesnosti** koje se može interpretirati kao još jedan odjek **dualizma** zbog nastojanja da se negiraju i sakriju bilo kakve spontane ili namjerne tjelesne manifestacije odnosno zbog potvrđivanja ideje prema kojoj je tijelo samo **nužna okolnost** prenošenja racionalnih ideja. Zanimljivo je da se autori koji se bave povijesnim istraživanjem predavanja uopće ni ne dotiču ove teme što ukazuje na visok stupanj njena **samopodrazumijevanja**, a ona će se, kao što ću izložiti kasnije, pokazati kao posebno bitan aspekt izvedbenog predavanja.

Što se tiče prvog aspekta autoriziranosti, valja ukazati kako taj proces apriorne legitimizacije predavačke figure “oblikuje beskonačno **komplificirane** mreže podugovora, implicitnih evaluacija, pristupnih kodova, manje ili više virtualnih protokola, ukratko, uspostavu

²¹⁵ Clark ovako opisuje ostatak prostora, na temelju jedne srednjovjekovne **ilustracije** na kojoj je prikazana **tipična** situacija predavanja: “prostor ima više **duhovne** nego sekularne konotacije [...] Profesor sjedi na stolici [*chair*] koja simbolizira njegovu poziciju [*chair*]. Samo njegova stolica ima **naslon**. Studenti sjede na običnim **klupama**” (2000: 4, 5), a nešto kasnije donosi i **parafrazu** originalnih srednjovjekovnih uputa o tome kako bi predavaonica trebala izgledati (Clark 2000: 69).

²¹⁶ Konkretno, u Hrvatskoj su to npr. **Zakon o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju** (2003), niz pravilnika i statuta pojedinih sveučilišta odnosno visokoškolskih ustanova poput onih na Sveučilištu u Zagrebu (Pravilnici Sveučilišta u Zagrebu s.a.). Naravno, navedeni protokoli dirigiraju i usmjeravaju formiranje i funkcioniranje autoriteta promatranog iz uske perspektive akademskog predavanja koje je pak neizbježno upleteno u puno širu mrežu konstitucije akademskog simboličkog kapitala i s njim povezanog **habitusa** što je tema koju je podrobno u svojoj studiji *Homo Academicus* analizirao Bourdieu (1984).

²¹⁷ Kao što ćemo vidjeti kasnije, to je tek jedna u nizu analogija između predavanja i izvedbenih umjetničkih formi.

ansambla titula” (Derrida 1981: 6 prema Ladnar 2013: 31). Unutar pojedinog obrazovnog sustava postupak stjecanja prava na održavanje predavanja strogo je definiran i strukturiran te ne ostavlja puno mjesta improvizaciji. Potonju je regulaciju, u tom smislu, moguće povezati sa **Škiljanovom** elaboracijom suvremenih modusa javne komunikacije u kojoj ističe kako se upravo “pojedine socijalne **uloge i statusi**²¹⁸ pojavljuju kao nužni **preduvjeti** za zauzimanje nekog mjesta u javnom saobraćaju” (2000: 27), pa tako i onog predavačkog, pri čemu su statusi i uloge “kolektivno, eksplicitno ili implicitno, **verificirani** kao javni statusi i javne uloge” (2000: 22). Drugim riječima, kada te navode primijenimo na polje akademskog predavanja, postaje očitim kako čitav niz pravila **osigurava** da predavati ne može **bilo tko** već za to mora imati neku vrstu institucionalne **potvrde**.²¹⁹

No, povrh toga, “da bi uloga koju netko želi preuzeti bila potvrđena i kao status, ona mora biti i adekvatno ‘odigrana’, i čini se da je prostor slobode ostavljene pojedinačnom ‘**glumcu**’ u području javne komunikacije nerijetko uvelike **smanjen**, tako da je neophodno da on poštuje čitav niz ‘**didaskalija**’ koje određuju modalitete njegove ‘**glume**’” (Škiljan 2000: 29). Zanimljivo je zamijetiti kako i Clark, istim **povodom**, pišući o modusima provedbe autoriteta predavačke figure, također zaziva istovjetnu **metaforu** kazališnog **nastupa** te tako ističe da “predavanje podsjeća na glumu” jer se “od profesora na određenoj poziciji zahtijeva da **utjelovi personu u kazališnom prostoru**” (2006: 83). Važno je dakle naglasiti kako zazivanje glumačke prakse u ovom smislu nadilazi puko ukazivanje na izvedbene aspekte predavanja, i tiče se samih **osnova** njegova funkcioniranja koje je normirano čitavim nizom što eksplicitnih, što implicitnih, regulacija koje predavač mora **sljediti** da bi ostao **vjerodostojan** svojem statusu, svojoj ulozi. Drugim riječima, ta ista pravila osiguravaju da se predavati ne može ni **bilo što** niti **bilo kako** jer se prilikom predavanja mora poštivati čitav niz institucionaliziranih **normi** koje propisuju i *što se* i *kako se* predaje.²²⁰ Zanimljivo je kako Škiljan, za **ilustraciju** navedenih procesa, navodi upravo primjer iz obrazovne oblasti pišući kako:

²¹⁸ Prema Škiljanu, “**status** neke osobe definira se kao skup svih ponašanja prema njoj što ih ona može s pravom očekivati od drugih osoba. Što se tiče njezine **uloge**, ona se sastoji u skupu svih ponašanja što ih druge osobe s pravom očekuju od nje” (2000: 22).

²¹⁹ Na isto ukazuje i Foucault pišući kako “nitko ne može ući u red diskursa ako ne zadovoljava određene **uvjete** ili ako od samog početka nije **kvalificiran** za to” (1986: 155). Protokole koji diriraju navedene uvjete Foucault naziva **ritualima** te ističe kako se oni odnose na razne aspekte govornikova ponašanja, njegove geste, okolnosti nastupa, itd.

²²⁰ Foucault navodi kako “u svakom društvu proizvodnja diskursa **kontrolirana**, selektirana, organizirana i redistribuirana određenim brojem **procedura** čija je uloga da odagnaju njegovu moć i opasnost, da ovladaju njegovim slučajnostima, da izbjegnu njegovu nezgrapnu, začudnu materijalnost” (1986: 149). Iako je njegov esej **apstraktnije** usmjeren, moguće ga je konkretizirati upravo na primjeru predavačke situacije. Naime, autor nadalje navodi zabranu govora, podjelu ludila i volju za znanjem kao tri osnova **režima** kontrole diskursa ističući kako je potonji, ujedno i najrelevantiji za predavačku situaciju, zapravo prevladao, upio druga dva u sebe.

“uloga nastavnika, na primjer, zadobiva i svoju punu **statusnu realizaciju** u principu unutar određenog (školskog ili univerzitetskog) **prostora**, i to pod **uvjetima** da se nastavnik obraća učenicima ili studentima, da odabire ‘**edukacijski potkod**’ iz svoje komunikacijske matrice, te da se sadržaj njegovih poruka odnosi na sasvim determinirane ‘**pedagoške**’ izvanjezične fenomene” (2000: 29, 30).

Nadalje, i povrh tih institucionaliziranih propisa, postoje i oni **neinstitucionalizirani** na koje se referira Goffman kada ukazuje kako je stil predavanja “tipično **ozbiljan** i neznatno **impersonalan**, a osnovna mu je namjera generiranje **razumijevanja**, ne puke **zabave**, emocionalnog utiska ili neposredne akcije” (1981: 165). I Apel (2003) skreće pozornost na istovjetne **elemente** predavanja kao njegove bitne odrednice, dodajući im, u skladu s retoričko-didaktičkom usmjerenošću vlastite studije, još i suverenost, **uvjerljivost** te **argumentiranost**. Naravno, kako sam već istaknula, sastavni dio tog specifičnog komunikacijskog kôda jest i **disciplinirano tijelo** koje svojim stavom sugerira navedene postavke predavačkog diskursa. **Suzdržanost** i **strogoća** nastupa mogli bi se iskristalizirati kao dva osnova aspekta takvog pristupa tjelesnosti, kojima se zapravo želi postići čim veći stupanj **poništavanja** vidljivosti tjelesnih manifestacija koje dolaze do izražaja u drugim tipovima izvedbenih situacija. S obzirom na važnost ovog aspekta za funkcioniranje čitavog žanra koje će biti **evidentirano** i u posvećivanju zasebne strategije upravo ovom problemu, detaljnije ću mu se posvetiti pri samom kraju ovog poglavlja.

I dok su protokoli izvedbe predavanja u okviru obrazovnog sustava u tom smislu strogo propisani i **kontrolirani**, a u skladu s pravilima koja regulira sâm **obrazovni diskurs**, žanr izvedbenog predavanja, s obzirom na svoju pripadnost drugom tipu diskurzivnog polja, onom **poetskom**²²¹, podliježe radikalno drugačijem tipu regulacije.²²² U skladu s tim, u okviru tog žanra moguće je “kritičko **pregovaranje autoritativnih** aspekata predavanja” (Ladnar 2013:

²²¹ Vezano za poetski diskurs Škiljan ističe kako je upravo on “u našoj tradiciji bio **najstariji** potvrđen i jasno u pismu **fiksiran** oblik jezika javne komunikacije” što je djelomično bio razlog zbog kojeg je bio “visoko smješten u vrijednosnoj **hijerarhiji** javnih idioma” (2000: 88). Ta visoka pozicioniranost bila je rezultat ugleda koji je, “bar jednim dijelom, gradio na činjenici da je snažno sudjelovao u **formiranju zajednice** i kolektivnih spoznaja i da su ga **primaoci** poetskih poruka prepoznavali kao **simboličku vezu** s drugim članovima zajednice” (2000: 89). Naravno, i ostalim je diskursima zajedničko **kohezijsko povezivanje** članova pojedinih zajednica, međutim specifičnost poetskog diskursa tiče se toga da “svaka **zajednica** u principu, na osnovi kriterija koji su ugrađeni u njezino **kolektivno iskustvo**, razaznaje poetski iskaz kao skup poruka koje **doista** prenose neke (u čovjekovu životu ponekad vrlo bitne) oblike **ljudske spoznaje**” (2000: 87). Upravo je to mjesto na kojem se on dodiruje sa znanstvenim diskursom jer je i njemu inherentna istovjetna **spoznajna** funkcija te je, osim toga, i u jednom i u drugom uvijek prisutan element **kritičkog** promišljanja društvene zbilje (2000: 93).

²²² To, dakako, ne znači da je umjetnička sfera u potpunosti lišena mehanizama autorizacije – upravo suprotno, kako podsjeća Rosenberg, “da bi se kvalificirala kao **član umjetničke javne sfere**, individua mora biti podešena na prikladne verbalne odjeke objekata u umjetničkim galerijama i njezini receptivni mehanizmi moraju konstantno biti prilagođavani da **osciliraju** između novih vokabulara” (prema Ward 1997: 37).

31) što će se, kako sam već istaknula, pokazati kao jedna od osnovnih strategija prilikom umjetničkog pristupa prisvajanju predavačkog formata u okviru ovog žanra. Naime, upravo ti “**strogi**” **protokoli** normiranja i kontrole autoriteta predavačkog formata pokazat će se, u okviru žanra izvedbenog predavanja, vrlo **krhkima**.

Kao posebno indikativna u tom se smislu nadaje Škiljanova smjernica, koju iznosi *apropos* vjerodostojnosti cjelokupnog komunikacijskog procesa, tvrdeći da “**odstupanje** bilo kojeg od ovih uvjeta (obraćanje neadekvatnoj publici, podučavanje na ulici, izbor *argota* ili razgovor o **privatnim** problemima, na primjer) slabi njegov [predavačev] status, a situaciju u kojoj veći broj takvih uvjeta nije zadovoljen može ga i sasvim **poništiti**²²³” (2000: 30). Naime, upravo će to – **neadekvatna** publika, **neadekvatna** lokacija²²⁴, **neadekvatan** jezik odnosno **neadekvatan** diskurs – biti neke od osnovnih linija kojima će autori pojedinih izvedbenih predavanja pristupiti **podrivanju** predavačkog autoriteta, kao što će biti jasno iz drugog dijela rada. Njegova druga opaska, koja je u ovom smislu također znakovita, tiče se situacije u kojoj “neki od sudionika (najčešće je to govornik) svojom porukom pokušava stvoriti ‘**lažnu**’ **ulogu** i očekuje da će ona biti potvrđena i kao status” (2000: 24). Kao najjednostavniji primjer takvih ponašanja Škiljan (2000: 24) navodi **lažna predstavljanja** govornika što će, kako ćemo vidjeti u drugom dijelu rada, također biti čest *topos* u žanru izvedbenog predavanja.

Iako de Vietri navodi kako se izvedbeno predavanje “**nužno** suprotstavlja **rezolutnom autoritetu forme fragilnošću** izgovorene riječi, **subjektivnim** ispovijestima i **nesigurnošću** kontingentnog i propozicionalnog [sadržaja]” (2013: 39), njezin opis ne iscrpljuje širinu taktika koje umjetnici koriste u svojim radovima. Ipak, ono na što njezin navod ukazuje jest da se zapravo većina radova iz ove domene, čak i kada im to nije eksplicitan cilj, na neki način bavi pregovaranjem autoriteta koje tako postaje **temeljna** strategija žanra jer egzistira u osnovi svih ostalih. Pregovaranje autoriteta tako se uspostavlja kao prva žanrovska strategija koja je primarno usmjerena na **problematizaciju** procesa legitimizacije predavačke figure te u tom smislu nedvosmisleno radi na subvertiranju znanstvenih protokola izlaganja, što sam prethodno ustanovila kao jedan od motiva funkcioniranja žanra. Kao što sam upravo navela, ona će se međutim pojavljivati i kao “**pozadinska**” strategija i u primjerima narednih strategija jer i ostale tri strategije, koje uspostavljam u okviru ovog rada (pregovaranje istine,

²²³ Naravno, u pojedinim situacijama upravo **zaobilaženje** ovih oblika službenosti u pojedinim situacijama može postati osnovnom za ostvarivanje autoriteta. Međutim, kako je riječ o tek rijetkim prilikama one se zbilja mogu smatrati **iznimkama** u odnosu na gore opisano pravilo.

²²⁴ Lokacija se u ovom smislu može smatrati **proširenom funkcijom** katedre.

racionalnosti i tijela), također posredno zapravo rade na **podrivanju** predavačkog autoriteta, ali i autoriteta znanstvenog diskursa općenito. Naime, predavački autoritet predstavljen u pojedinoj izvedbenoj situaciji pojedinog predavanja postaje **paradigmatskim** primjerom generalnog autoriteta prirodnih znanosti.

Prije nego što nastavim s analizom srednjovjekovnog modela predavanja, želim se još kratko zadržati na Škiljanovoj podjeli **diskurzivnih oblika** s obzirom na to da je upravo na temelju nje moguće trasirati odnos između znanstvenog i akademskog formata predavanja. Osim toga, ona se nadaje kao vrlo korisna i značajna u analizi žanra izvedbenog predavanja, njegovu **razlikovanju** u odnosu na “običan” format predavanja i prilikom detekcije strategija korištenih u okviru žanra.

Za početak, Škiljan ističe kako “treba biti svjestan činjenice da se pojam diskursa u **lingvistici** pojavljuje u većem broju različitih značenja” da bi potom sam ponudio vlastitu operativnu definiciju pojma kao “**idioma** karakterističnih za pojedine **tipove komunikacije** u sferi javnog komuniciranja” (2000: 38). Škiljan u tom smislu diskurs vezuje uz potkodove pripadajuće specifičnim područjima javnosti odnosno **komunikacijskim kolektivima**²²⁵ koji su raspoznatljivi po svojim **jezičnim upotrebama**, ali to nije isključivi faktor njihova definiranja²²⁶, tako da ga on temelji na **sociološkom** modelu društvenih grupa (2000: 41, 42). Diskursi koje Škiljan u tom smislu prepoznaje usko su dakle povezani s društvenim skupinama koje ih koriste i to su, redom: *medijski, politički, administrativni, znanstveni, obrazovni, pravni, religijski i poetski* pri čemu oni ujedno i **korespondiraju** s pojedinim istoimenim domenama javne komunikacije.²²⁷ Na njegove se tvrdnje savršeno nadovezuje i Reeves koja u svojoj studiji *The Language of Science* (2005) jasno diferencira znanstveni jezik u odnosu na one koji su karakteristični za naprimjer religijsku ili političku ili osobnu sferu (2005: 2), a kao njegov **antipod** navodi upravo poetski jezik koji teži onom singularnom, subjektivnom, dvoznačnom i promjenjivom, za razliku od onog znanstvenog kojem je cilj utvrđivanje onoga što je objektivno, istinito i konstantno (2005: 7). Iako su ove razlike u velikoj mjeri općenite iz njih je moguće deducirati daljnje, konkretnije **specifičnosti** tih polja čemu se posvetio upravo Škiljan.

²²⁵ Naravno, “**broj** komunikacijskih kolektiva i njihovi **položaji** u socijalnoj strukturi uvjetovani su općim karakteristikama društva i njegovom **tradicijom**, što, dakako, znači da se razlikuju od jednog društva do drugog” (Škiljan 2000: 41).

²²⁶ S obzirom na to da su, kao prvo, sastavljeni od pojedinaca koji vladaju raznim potkodovima, i na to da, kao drugo, upotreba određenog potkoda nije **garancija** pripadnosti nekoj grupi (Škiljan 2000: 41).

²²⁷ Kao što je jasno, fokus Škiljanova istraživanja diskurzivnih formacija tiče se isključivo jezične upotrebe. Međutim, način upotrebe **jezika** u pojedinim diskurzivnim formacijama **indikativan** je za ostale karakteristike tih polja te se, u tom smislu, i njegovi navodi mogu **poopćiti** odnosno iskoristiti za ukazivanje njihovih generalnijih kvaliteta.

Kao što sam već istaknula, kao relevantne diskurzivne formacije na ovom se mjestu nadaju **obrazovni** odnosno **poetski** diskurs, ali, posredstvom obrazovnog, i onaj **znanstveni**. Naime, kako navodi Škiljan, znanstveni se diskurs:

“danas formira kao **visoko specijalizirani žargon** (s nizom ‘podžargona’ koji odgovaraju pojedinim znanstvenim disciplinama), pa je stoga neprimjeren komunikaciji o **općim nespecijalnim** temama. Zbog toga u oblikovanu javnosti i u stvaranju njezinih mnijenja i stavova, pa i u procesima njezina ideološkog konstituiranja, mnogo važniju izravnu ulogu ima iz znanstvenog diskursa izveden **obrazovni diskurs**” (2000: 92, 93).

Škiljan dakle jasno eksplicira znanstveni diskurs²²⁸ kao ishodišni za onaj obrazovni koji bi tako, “s jedne strane, morao sačuvati tip **potpune logične argumentacije i istinosnu kvalitetu** koju posjeduje (ili pretendira da posjeduje) **iskaz nauke**, a s druge bi trebalo da bude na planu jezičnog izraza blizak jeziku **svakodnevnog komunikacije**” (2000: 93). Posljedica takvog oblikovanja obrazovnog diskursa jest i specifičan zahtjev koji se postavlja pred njemu pripadan predavački format koji bi, kako ističe Apel, također “trebao slijediti **logičke zakonitosti** [...] [i] biti jasno **raščlanjen i pregledan**” (2003: 66). Odjeke ovih zahtjeva moguće je pronaći u prethodno ekspliciranim karakteristikama predavačkog stila na koje upozorava i Goffman (1981) kada navodi težnju za razumijevanjem kao njegovu distinktivnu karakteristiku.

Imajući na umu da se “**naukom** uobičajeno i primarno naziva svaki ‘**racionalno**’ pretpostavljeni i **teorijski** ili **iskustveno** provjerljivi **sistem** ili **praksa** institucionalnog istraživanja, sticanja i prezentovanja ‘verovanja’ [te da je] racionalno jedan od bitnih uslova definisanja nauke” (Šuvaković 2006: 223) lako je zaključiti kako se isti **imperativ racionalnosti** prenosi i u sferu obrazovanja odnosno na predavački format kao jedno od njegovih sredstava. Elementi koje obrazovni diskurs nasljeđuje od onog znanstvenog tiču se primarno uske povezanosti između **znanosti** i **racionalnosti**, a njihova osnovna **razlika** sadržana je u tipu jezika za kojim posežu, a koji je u slučaju znanstvenog diskursa znatno kompleksniji odnosno stručniji. Posljedica je to i zajednice u kojoj su situirani odnosno,

²²⁸ Jasno je kako Škiljan, iako piše 2000. godine, dakle u **jeku** ratova znanosti, ipak govoreći o znanosti i pripadnom diskursu, referira na prirodne znanosti i njihove značajke koje sam prethodno istaknula kao predmet spora navedenih **ratova** u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada.

konkretizirano na formatu predavanja, razlike između **stručne** publike pred kojom se znanstvena predavanja mahom odvijaju i one **laičke**²²⁹ pred kojom se odvijaju ona obrazovna.

Naravno, “u modernim vremenima [kada je] **racionalna znanstvena spoznaja**, kao filozofski odgovor na potrebe građanskog i industrijskog društva u nastajanju, proglašena jedinim stvarnim putem do **istine** o univerzumu i **garantom društvenog progresa**” (Škiljan 2000: 92) upravo pitanje **istine** “postaje problem naučnog diskursa i moći institucija koje ga proizvode i situiraju u društvu kao javnu **naučnu istinu**” (Šuvaković 2006: 224). Upravo su pretenzije znanosti na status **čuvara istine** razlog zbog kojeg brojni autori tvrde kako je, u modernom dobu, znanost zapravo zamijenila **religiju** kao posrednika više, kanonske istine (Feyerabend 1991, Adamson 2002, Šuvaković 2006) zbog čega je znanost postala i predmetom kritike²³⁰.

Dakle, imajući na umu da u zaleđu definicije prema kojoj je “nauka društvena praksa predočavanja **javnog i objektivnog znanja**” (Šuvaković 2006: 223) zapravo činjenica da je “svaka nauka **učenje o ideologiji**, odnosno, o načinima konstituisanja *društvene realnosti* i njene prihvatljivosti” (Šuvaković 2006: 224) jer **objektivnost** “nije samo **društveni imperativ**, već je **proizvod** same znanosti” (Adamson 2002: 8), obrazovni diskurs, pa tako i predavački format kao njegov **inherentni** dio, postaje prepoznat kao vrlo bitno mjesto **implementacije** tih “objektivnih znanstvenih istina” odnosno njihova konstruiranja i perpetuiranja.²³¹ Upravo se taj element može pronaći i u definiciji predavanja koju nudi Sybille Peters kada tvrdi kako predavati znači “**govoriti u ime znanja**” (2011: 135). Predavački je format, dakle, kao pripadan obrazovnom diskursu, a posredstvom njegove vezanosti za onaj znanstveni, vezan i uz **reprezentiranje znanja**.

Prikladno je na ovom mjestu spomenuti i Bourdieuvu studiju *Homo Academicus* (1984) u kojoj autor uspostavlja relaciju između navedene objektivnosti akademskog svijeta te sveučilišnih **hijerarhija** upozoravajući u kojoj je mjeri ta objektivnost **konstrukt** prethodno spomenute mreže koja tvori akademski establišment te koju ulogu u njezinom formiranju imaju protokoli **sankcioniranja** “nepoželjnog” ponašanja pojedinih predavača. U tom smislu Bourdieu (1984: 19-24) izmješta razinu analiziranja ovog fenomena s **individualne** razine te je postavlja na strukturalni nivo, opredmećujući mjeru do koje je pozicija pojedinog člana akademske zajednice **dirigirana** generalnim zakonitostima akademskog polja odnosno

²²⁹ Jasno, stupanj **laicizma** pritom varira ovisno od razine obrazovanja na kojoj se dana publika nalazi. Međutim, ovdje ga se poima u relativnom smislu te se primarno misli na činjenicu da publika u trenutku konkretnog predavanja nije upoznata sa tom specifičnom **materijom**, iako njezin stupanj saznanja može generalno biti i nešto viši od onog što se inače podrazumijeva pod laičkim.

²³⁰ Kao što sam prethodno i pokazala u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada.

²³¹ Feyerabend, dosljedan vlastitoj **provokativnosti**, ovako artikulira taj aspekt: “metod obrazovanja često se sastoji od propovedanja nekog **osnovnog mita**” (1987: 359).

strukturirana njegovim apriornim postavkama. Bourdieuovo istraživanje tako otvara jedan od mogućih smjerova **kritike** na taj način oblikovane ideje objektivnosti.

Istom temom bavi se i Peller kada upozorava da je, “ono što je u našim socijalno-političkim i intelektualnim **tradicijama** predstavljeno kao znanje, istina, objektivnost i razum, zapravo samo učinak partikularnog oblika **društvene moći** [odnosno] pobjeda određenog **načina reprezentacije** svijeta koja potom samu sebe predstavlja kao nešto onkraj interpretacije, kao **istinu samu**” (Peller 1987: 30 prema Giroux 2005: 46). I upravo je to mjesto na kojemu “umjetnost kao drugačiji oblik znanja dozvoljava **subverziju znanosti**” (Busch 2011: 4). Naime, zbog svoje pripadnosti drugačijoj vrsti diskursa, onom poetskom, umjetnička proizvodnja nije **obvezana** istim tipom zahtjeva i pretenzija koje su karakteristične za znanstveni odnosno obrazovni diskurs zbog čega “umjetnička praksa može o umjetničkoj **teoriji** pokazati nešto što sama teorija ‘po sebi’ nije u stanju” (Lahey Dronsfield 2009: 2) i to upravo destabilizacijom ili rekontekstualizacijom pojmova koji se nalaze u samoj srži istraživačkih i izlagačkih protokola prirodnih znanosti. Škiljan to jasno eksplicira pišući kako je, “u načelu samo poetskom diskursu **dopušteno**, najčešće u ograničenoj mjeri, nadići **ograničenja** zadana [...] **pravilima**” (2000: 150) u čemu se jasno vidi bitno mjesto razlikovanja znanstvenog odnosno obrazovnog i poetskog diskursa. Pravila na koja Škiljan referira tiču se primarno upotrebe književnog jezika²³², međutim njegov je navod **znakovit** jer ukazuje na općeniti **transgresivni** potencijal koji poetski diskurs posjeduje, što je ujedno i njegova temeljna **razlikovna** kvaliteta u odnosu na ostale diskurzivne formacije, pa tako i one obrazovne odnosno znanstvene, koje su omeđene znatno **strožim** setom pravila, kao što je bilo jasno iz analize funkcioniranja predavačkog autoriteta.

Upravo je to i prostor koji će iskoristiti i žanr izvedbenog predavanja preuzimajući dio značajki akademskog formata predavanja, ali istovremeno ih **transferirajući** u domenu umjetnosti. U tom smislu, upravo **istina** i **racionalnost** postaju druge dvije “mete” pregovaranja unutar ovog žanra na temelju kojih ustanovljavam dvije daljnje strategije njegova funkcioniranja, uz prethodno ustanovljeno pregovaranje autoriteta. Kao što ću pobliže elaborirati u drugom dijelu rada, autori će se na različite načine hvatati **ukoštac** s ovom problematikom, a kroz nju će, s jedne strane, afirmirati umjetničke protokole

²³² Kako navodi Škiljan, u poetski diskurs su ubrojene sve upotrebe jezika u umjetnosti (2000: 86). Naravno, kako sam već istaknula, njegova se analiza primarno temelji na **jezičnoj komunikaciji** i u tom se smislu njegovi navodi primarno odnose na **pisanu književnost**. Međutim, njegova je argumentacija primjenjiva i na ostale aspekte poetske domene **javne komunikacije** što Škiljan i sam eksplicitno iskazuje kada navodi kako se u manifestacije poetskog diskursa ne ubrajaju isključivo grane umjetnosti temeljene na pisanoj riječi, već se u njega ubrajaju i “iskazi koji se manifestiraju u onim umjetnostima u kojima se, kao u **kazalištu** ili na **filmu**, na primjer, osim jezika pojavljuju i drugi **znakovni sistemi**” (2000: 86, 87).

istraživanja, a s druge dekonstruirati one znanstvene što sam prethodno ustanovila kao osnovne motive funkcioniranja žanra. Kako sam već obrazložila, mehanizmi putem kojih dolazi do navedenih procesa nisu međusobno isključivi već često i međusobno **isprepleteni** te ih ni sama neću u tom smislu u nastavku rada **diferencirati** već ću se fokusirati na načine na koje se pojedini autori “obračunavaju” s ovim temama. No, prije analize pojedinih strategija, u nastavku ovog poglavlja posvetit ću se analizi još nekih značajki **srednjovjekovnog** predavačkog modela koje će se također pokazati korisnima za analizu suvremenog akademskog predavanja, a slijedom toga i suvremenog žanra izvedbenog predavanja.

I uspostavljanje specifične relacije koju suvremeno akademsko predavanje ima prema **instituciji istine** može se također trasirati u vrijeme srednjeg vijeka kada je formiran i specifičan odnos akademskog predavanja prema pisanom tekstu. Kako ističe Clark, u početku su sva sveučilišna predavanja bila temeljena na **pisanom kanonu**, a to je oslanjanje na kanonske tekstove kao **izvor znanja** zrcalilo dominantnu srednjovjekovnu **logiku** u kojoj je “potraga za istinom bila mišljena kao **očuvanje** onoga što je upisano u **tradiciju** [...] prije nego otkriće novoga²³³” (Harbison 1956: 5 prema Eisenstein 2005: 96). Pritom je, naravno, ta tradicija bila usko vezana uz **religijske** istine, s obzirom na to da su i sveučilišne institucije bile usko vezane uz **teološke** ideje i spoznaje.²³⁴ Predavanja su u tom periodu prvenstveno bila zamišljena kao sredstvo **propagiranja** dogmatskih znanja.

Bitno je, u tom smislu, kratko skrenuti pozornost na **etimološko** porijeklo termina *lecture* koje ima ulogu veću od pukog lingvističkog **kurioziteta**. Naime, “srednjovjekovno značenje riječi *lecture* jest **čitati** ili čitati na glas [...], i to je ono što je predavanje bilo: čitanje ili diktiranje odabranih fragmenata iz **autoritativnih tekstova**, najčešće iz Biblije ili drugih antičkih autoriteta” (Friesen 2011: 96). Moglo bi se reći da je čin čitanja tipično bio čin predavanja (‘čitanja naglas’) te da je predavanje gotovo uvijek bilo pitanje čitanja. Te su dvije aktivnosti bile funkcionalno jednake” (Friesen 2011: 96). Međutim, s vremenom je došlo do pomaka od kanonskih tekstova do **kanonskih tema** (Clark 2006: 72), a sastavni je dio predavanja, osim čitanja, polako postalo i **komentiranje** čitanih tekstova²³⁵ odnosno “objašnjavanje značenja nepoznatih riječi i diskusija teško prohodnih odlomaka” (Lawton & Gordon 2002: 54). Kako ističe Clark, odnos između čitanja i komentiranja **varirao** je, ali

²³³ Drugi bitan razlog takvog stanja stvari moguće je pronaći u činjenici da su “mogućnosti i resursi za čitanje i pisanje bili rijetki i **ljubomorno** čuvani [te stoga] predavanje nije bilo toliko u službi **prijenosa znanja** koliko u spašavanju pisane **kulturne baštine** od nepovratnog gubitka i propasti” (Eisenstein 1997: 88-126).

²³⁴ Uloga koju su pojedini **svećenički** redovi imali u ustanovljavanju pojedinih sveučilišta bile je od presudnog značaja. Vidi: Clark 2006.

²³⁵ Clark ishodište takve postavke pronalazi u vezanosti predavanja za format **kršćanske mise** koja se također sastojala od čitanja odlomaka iz kanonskog teksta nakon čega bi uslijedila njihova **egzegeza** odnosno komentar (2006: 410).

najčešće se radilo o jednom od dva oblika: predavač bi **neprestano** prelazio iz jednog u drugi format, ili bi pak predavanje bilo **podijeljeno** u dva dijela pri čemu bi se prvi dio sastojao od čitanja, a drugi od komentiranja (2006: 73).

Prekretnica takvom pristupu predavanjima dogodila se tek u 18. stoljeću s njemačkim **romantizmom**, a sastojala se u “udaljavanju od realnog, pa čak i virtualnog, [kanonskog] udžbenika kao baze za predavanje što je predstavljalo ultimativni raskid s **misom**” (Clark 2006: 410). Kao centralnu figuru navedenog obrata autorice ističu njemačkog filozofa Johanna Gottlieba **Fichtea** koji “svoje prvo predavanje nije temeljio na [**postojećem**] udžbeniku ili radu drugih filozofa već je predavao o vlastitoj knjizi” (Kittler 1990: 155, 156). Za Fichtea “predavanje nije bilo o autoritetu pojedinih knjiga, već o **duhu** kojim je želio obuzeti publiku, jednako kao što je obuzimao govornika” (Friesen 2011: 98). Pritom se kao centralni lokus tih promjena ističe **Sveučilište u Jeni** na kojem je Fichte predavao. Upravo je to bilo mjesto na kojemu se “političko-ekonomski okvir modernog sveučilišta riješio većeg dijela **karizme** stečene u **pravno-sakralnim** institucijama i mentalitetima” (Clark 2000: 18).

Kao odlučujući faktor za takvo preusmjerenje dio autora ističe **Gutenbergov** izum tiskarskog stroja koji je doveo do znatno veće **cirkulacije** pisanih materijala, tako da je moguće zaključiti da je on zapravo bio **tehnološka** inovacija zahvaljujući kojoj je pojava predavačkih persona poput Fichteove bila moguća jer je “nakon izuma **knjigotiska** (oko 1450.) udio **diktiranja** postupno opadao budući da su sve više na raspolaganju stajali tekstovi” (Apel 2003: 18), ali bitno je naglasiti kako je, bez obzira na to, i dalje “predavanje zadržano kao **prenošenje općevrijedećeg** znanja” (Apel 2003: 18). Ladnar ukazuje na isto kada piše kako se, “povijesno, predavanje razvilo od prenošenja prethodno postojećeg znanja do ‘oblika **javnog mišljenja**’ kada je praksa predavanja putem ‘glasnog čitanja iz postojećih priručnika sa svrhom zapisivanja i prepisivanja rukom’ (Peters 2011: 26) postala **redundantna** zbog procvata izdavačke industrije u osamnaestom stoljeću” (2013: 209, 210).

Značaj tog pomaka krucijalan je i za brojne druge promjene u načinu **percepcije**, ali i modusima proizvodnje akademskih predavanja, jer je upravo to bio trenutak u kojemu je “katedra postala mjestom na kojemu se stvaralo, postala je mjestom novog, radikalnog naglaska na spontanosti, **kreativnosti** i originalnosti [...] u kojem se počela pojavljivati nova ideja profesora: **profesor kao istraživač**” (Clark 2006: 410, 411) te je tako “**libertas philosophandi** – sloboda poučavanja, na prijelazu u 18. stoljeće, sve više prihvaćana” (Apel 2003: 19). Tako “predavanje nije više služilo prenošenju kanonskih istina, već je trebalo, vežući se uz **prosvjetiteljstvo**, potaknuti studente ‘na vlastito razmišljanje i **slobodno**

znanstveno istraživanje” (Palusen 1919: 543 prema Apel 2003: 19). Kittler ističe kako je, osim toga, tako formiran i potpuno novi pogled na ulogu predavača koji “imitira novu slobodu **pjesnika**”, oslobođenu kanonskih autoriteta (1990: 156). Upravo je to razlog zbog kojeg Peters (2011) Sveučilište u Jeni iščitava kao formativno za kreiranje **uvjeta** za kasniji nastanak izvedbenog predavanja. No, kako će povijest pokazati, i kako sam prethodno obrazložila, ta će sloboda uskoro biti zamijenjena potražnjom za novom vrstom istine, one **znanstvene** tako da je moguće zaključiti kako je taj iskaz pomalo **preduhitren**, s obzirom na to da je znanstveno polje i dalje, bez obzira na oslobođenje određenih autoriteta, i dalje bilo podložno čitavom nizu **verifikacija**.

Međutim, s obzirom na to da je dio **reperkusija** tog pomaka u modusu izvedbe uistinu moguće pronaći u određenim formalnim karakteristikama suvremenog predavačkog formata, on se u tom smislu nadaje i kao bitno referentno mjesto za suvremeno izvedbeno predavanje. Za razliku od, naime, dominantnog srednjovjekovnog modela u kojemu se predavalo isključivo tako da se čitalo naglas, danas je, upravo zahvaljujući tom obratu, kako navodi Goffman, moguće razlikovati “tri glavna **modusa animacije** govora: **memorizaciju**, ili govorenje napamet, **čitanje** naglas [...], i **svježe**, nepripremljeno govorenje²³⁶” (1981: 171). Kako ističe Čale Feldman, “čini se da je njegova [predavanja] žanrovska specifičnost upravo u vještju **manevriranju** izvođača između spomenutih triju modusa produkcije, to jest prividnom manevriranju, s obzirom na to da publika nikada neće moći pogoditi koji je od triju **autentičan**” (2012: 270). Drugim riječima, specifičan je element predavanja **nemogućnost** jasna razgraničavanja između tri načina njegova izlaganja. Međutim, kako autorica podsjeća, to “ne znači da bi se predavanje moglo analitički utopiti u **kazališnu predstavu**” s obzirom na to da je tamo na djelu drugačija vrsta operacije gdje “tijekom recepcije **zatomljujemo** svijest o tome da je glumac replike naučio napamet kako bismo uživali u njihovju svježem, **nepripremljenom** iskazivanju” (2012: 270) koje je zapravo memorirano, ali **fingira** vlastitu originalnost. Upravo se taj aspekt nadaje kao jedna od ključnih razlika između akademskog predavanja i izvedbenog predavanja s obzirom na to na pripadnost potonjeg umjetničkom **prosedeu** koji podrazumijeva visok stupanj prethodne **pripremljenosti** te uključuje značajan period **proba** koji prethodi samoj izvedbi i tako dodatno ukazuje na izostanak **spontanosti**.²³⁷ Većina izvedbenih predavanja tako se zasniva na jednoj od dvije strategije – memorizaciji ili čitanju naglas.

²³⁶ Prijevod preuzet iz: Čale Feldman 2012: 269.

²³⁷ Naravno, s obzirom na **živost** izvedbe, spontanost nikada ne može biti potpuno **dokinuta**, ali čak i u slučajevima u kojima je predviđen određeni stupanj **involviranja** publike, kao jedna od osnovnih značajki žanra izvedbenog predavanja nadaje se **izbjegavanje** svježeg, nepripremljenog nastupa odnosno tendencija njegove **minimalizacije**.

Drugi segment **Goffmanove** analize predavačkog formata koji se pokazuje vrlo korisnim za obradu pojedinih primjera žanra također je vezan uz odnos predavanja s pisanim tekstom. Naime, kako Goffman (1981: 167) ističe, **trijada** koja je **konstitutivna** za predavački žanr sastoji se od tri međusobno povezane uloge: one **autora**, one **animatora** i one **principala**. Pri tome, **autor** figurira kao autor predavanja, onaj koji je **napisao** ili **osmislio** predložak za njegovo izvođenje, **animator** je onaj koji predavanje **izvodi**, onaj koji dakle doslovno izgovara prethodno napisani predložak odnosno izvodi njegov prethodno osmišljeni koncept, a **principal** ona koja uistinu vjeruje i stoji iza izjava koje iznosi animator, a koje je napisao autor. Kako Goffman ističe, upravo objedinjenjem te tri figure u jednoj osobi, onoj predavačice, osigurava se njegov **intelektualni autoritet**²³⁸ koji je stečen “posredstvom vrline ili dužnosti [i na temelju kojeg se] pretpostavlja da [predavačica] ima **znanje** i iskustvo o danoj temi, i to u znatno većoj mjeri od njene publike” (1981: 167). I dok je navedena trijada u standardnom formatu predavanja **objedinjena** u jednoj osobi, u pojedinim izvedbenim predavanjima dolazi do njezinog **rastakanja** u više osoba odnosno do raznih oblika njihova **permutiranja**, što je tema kojoj ću se više posvetiti u drugom dijelu rada prilikom analize pojedinih strategija unutar kojih ovaj žanr funkcionira.

Ako se vratimo u povijesni pregled razvoja predavačkog formata, uočiti ćemo da je osamnaesto stoljeće dovelo i do postepene **proliferacije** predavanja odnosno do njegovog **izlaska** iz usko akademskog konteksta, što je proces koji kulminira u **devetnaestom stoljeću**, kada je, zahvaljujući novim izumima i otkrićima poput **električne energije**, došlo i do proširenja publike koja sluša predavanja i do njihova pojavljivanja u javnim kontekstima koji prestaju biti isključivo obrazovni²³⁹ (Peters 2011). I Lynn piše o istom fenomenu, bilježeći kako su javna predavanja u osamnaestom stoljeću u Francuskoj po prvi put u povijesti postala predmetom ekonomske razmjene, povezujući njihovu povećanu rasprostranjenost s posljedičnom **popularizacijom** znanosti te nešto kasnije zaključujući kako je navedeni trend, iako najsnažniji u Francuskoj, zapravo postojao u čitavoj Europi (2006: 51, 52). Taj izlazak neakademskih predavanja na tržište autor čita kao početak **komercijalizacije** prosvjetiteljskih ideja jednako kao i znanja koje je tada proizvedeno (Lynn 2006: 52).

A u kontekstu **sveprisutnosti** predavanja i njihovog probijanja u prostore u kojima ih dotad

²³⁸ Goffman definira intelektualni autoritet u suprotnosti prema onom institucionalnom. Međutim, u nastavku svoje rasprave ne daje dodatno obrazloženje njihovih **razlika**.

²³⁹ Peters u tom kontekstu, između ostalog, navodi i devetnaestostoljetne **duhovne seanse** [*trance lectures*] u kojima su “predavači” razgovarali s mrtvima (2011: 83-87) kao primjere u kojima se, kako ističe Ladnar, “pregovara **autoritet** profesora odnosno učenjaka i pitanje toga tko ima pravo javno ‘propagirati’ istinu” (2013: 31). Međutim, čini se na djelu ponovo prilično **metaforično** korištenje termina *predavanje*.

nije bilo, logičan korak bio je i njihov ulazak i u umjetnički kontekst. Kako navodi de Vietri, “u osamnaestom i devetnaestom stoljeću, i **predavanja umjetnika** [...] bila su uobičajeni događaji, otvoreni javnosti, povezani s velikim **institucijama**. Henry Fuseli, John Constable, Joshua Reynolds, J.M.W. Turner²⁴⁰ – umjetnici čija su predavanja dobro dokumentirana – svi su redom imali pozicije na **Kraljevskoj akademiji**” (2013: 31). Iako su navedena kretanja neminovno imala ulogu u snaženju značenja koje je format predavanja imao u javnoj domeni, riječ je primarno o formatima koji funkcioniraju kao preteče *artist talkova* te bi ih u tom smislu bilo pogrešno povezati s utjecajima koji su, na puno direktniji način, doveli do nastanka izvedbenog predavanja, kao što to čini de Vietri (2013: 31).

Međutim, očito je da se tijekom devetnaestog stoljeća format predavanja postepeno etablirao kao važna praksa u **prezentaciji**, **diseminaciji** i **kritici** umjetničkih radova²⁴¹ odnosno osiguravanju njihove legitimnosti (de Vietri 2013: 5). I dok su do dvadesetog stoljeća umjetnici predavanja održavali u akademskim i znanstvenim institucijama odnosno u dominantno diskurzivnim kontekstima, u **dvadesetom** stoljeću počeli su i unutar svoje umjetničke prakse “pribjegavati **akademskom diskursu** kako bi preuzeli kontrolu odnosno pravo nad govorom o **eksploataciji** njihove umjetničke prakse” (Dirksen 2010: 13), kao što je bilo očito iz radova Roberta Morrisa, Johna Cagea i Josepha Beuysa koji su postavljeni kao prvi **povijesni** primjeri prakse izvedbenog predavanja.

Naravno, važno je ovdje podsjetiti, kao što sam već istaknula u poglavlju “Pitanje kronologije”, da ovo pozicioniranje akademskog formata kao autonomnog i legitimnog umjetničkog artefakta nije isključiva posljedica njegova **proboja** u druge društvene sfere već i specifičnih kretanja unutar same povijesti umjetnosti. Ponovo se, dakle, argumentacija koja **proliferaciju** predavačkog formata vidi kao isključivi faktor njegova prodora u umjetničko polje pokazuje reduktivnom. U okviru spomenutog poglavlja obrazložila sam kako je i zašto u domeni konceptualne umjetnosti odnosno institucionalne kritike došlo do **apsorpcije** dotada primarno diskurzivnog formata predavanja u estetsko polje te do njegove “**mutacije**” u teorijski performans koji se **devedesetih** godina pokazao bitnom prethodnicom žanra izvedbenog predavanja, ali ne i isključivim i presudnim utjecajem njegova nastanka.

Paralelno s **proliferacijom** predavanja dolazi i do značajnog **omekšavanja** njegovih granica odnosno procesa njegove autorizacije. Naime, dok su izvaninstitucionalna predavanja prije

²⁴⁰ Riječ je redom o značajnim slikarima iz perioda britanskog **romantizma** (Raimond & Watson 1992).

²⁴¹ De Vietri ovako precizira njegovu uporabu: “korišteno od strane **umjetnika** za eksplikaciju i promociju svojih praksi, od strane **povjesničara** za identifikaciju i raspravu o umjetničkim pokretima, od strane **teoretičara** za uspostavljanje novih termina i diskursa, od strane **kritičara** sa svrhom analize i evaluacije” (2013: 5).

dvadesetog stoljeća uglavnom bila **marginalizirana** i rijetko imala ozbiljan **legitimitet**, u dvadesetom stoljeću dolazi do značajnog jačanja tog polja koje postaje ozbiljna konkurencija “službenoj” znanosti i njezinim metodama. Daniel Ladnar upire na **PowerPoint** i **TED**²⁴² konferencije kao simptomatične indikacije navedene promjene, zaključujući da je “raznoliko korištenje PowerPoint prezentacija u poljima poput biznisa, obrazovanja, umjetnosti, ali i [...] religijskim kontekstima i proslavama paradigmatično za današnju sveprisutnost **prezentacijskog**” (2013: 25), a upravo je ona “kriva” za nastanak onoga što Peters (2011: 15) naziva **društvom prezentacija** [*Präsentationsgesellschaft*]. Kako Ladnar piše, to je društvo u kojemu “rastuća važnost prezentacijskih formata izvan akademskih konteksta znači da, kako ističe Peters, ‘znanost trenutno **gubi društveni utjecaj** u odnosu na **prezentaciju znanja**’ (Peters 2011: 15)” (2013: 26).

Naravno, taj se koncept može dovesti u vezu i s već spomenutim McKenzijevim **lekcijским strojem** koji, kako autor objašnjava, “okuplja **razgranate** smislove [među kojima se nalazi i] [...] svaki sustav koji obrađuje diskurze i prakse, svaki sklop koji vezuje riječi i činove, ili obrnuto: koji im razbija veze i nagriža oblike i funkcije” (2006: 45). Od predavačkog **stalka**, preko radnih **stolova** za čitanje i pisanja, knjižnica i **kataloga**, samog sveučilišta, **škola misli** i istraživačkih paradigmi²⁴³, McKenzie, na tragu Derride “koji je svojedobno ispredavao da cijela akademska institucija tvori ‘*une puissante machine de lecture*’, moćan čitači ili lekcijški stroj”, zaključuje kako je “predavanje izvedba koja u modernoj pedagogiji prevladava” (2006: 44, 45).

Predavanje, tako, u McKenzijevoj uporabi postaje visoko sofisticirana **metafora** za objašnjavanje kompleksnosti ne samo akademskog svijeta, već i čitavog kulturno-društvenog iskustva od kasnog dvadesetog stoljeća nadalje. U zadnjoj, “najvišoj” pojavi lekcijškog stroja on ga, naime, iščitava kao formaciju s čijom je pojavom

“došlo i do korjenite preobrazbe naših **čitaćih strojeva**²⁴⁴, do epohalnog pomaka u **citatnoj** mreži diskurza i praksi: do globalne pojave **tehnoloških medija** – televizije, satelita, fotokopirnih strojeva, fakseva, dojavljivača, te informatičkih tehnologija

²⁴² TED je globalni skup konferencija koje se od 1990. godine odvijaju pod sloganom *Ideas Worth Spreading*, u kojima poznate javne figure (znanstvenici, umjetnici, biznismeni, sportaši, intelektualci) u standardiziranom formatu od **osamnaest** minuta s publikom dijele svoje ideje, često se oslanjajući na osobno iskustvo. Događaj je istovremeno zamišljen kao elitant (ulaznice za *live* izdanja koštaju minimalno tisuću dolara) i demokratski (snimke svih predavanja javno su dostupne preko *YouTube* platforme). Sâm naziv akronim je za *Technology, Entertainment, Design*.

²⁴³ McKenzie i vlastitu knjigu u jednom trenutku proglašava **izdankom** lekcijškog stroja, a u skladu s tim, moguće je i ovaj rad označiti oglednim primjerkom te “vrste”.

²⁴⁴ Zanimljivo je skrenuti pozornost na činjenicu da i sâm autor naizmjenično koristi termine *lecturing machine* i *reading machine* čime ponovo radi na osnaživanju prethodno eksplicirane, ne samo etimološke, veze između procesa čitanja i predavačkog procesa.

poput digitalnih računala i elektroničkih mreža, koje imaju najzamašnije djelovanje te povezuju i podčinjavaju sve ostale” (2006: 45).

Međutim, i jedno i drugo čitanje, i *Präsentationsgesellschaft* Sybille Peters i McKenzijev **lekcijski stroj** pokazuju se, u okviru ove studije, neproduktivnima zato što predstavljaju vrlo metaforično baratanje terminom predavanja te gube iz vida njegovu vezanost uz prethodno obrađene aspekte njemu nadređenog **obrazovnog** diskursa. Naime, oboje autora svoje **analogije** temelje isključivo na materijalnim odnosno formalnim značajkama formata kojima se bave, zaboravljajući na pojedine elemente njegove **diskurzivne** odnosno **ideološke** pozadine, a koji se tiču inzistiranja na **racionalnosti**, vezanosti za **medijaliziranje** znanstvenih **istina**, kreiranja **kritičke osviještenosti**, **zanemarivanje** tjelesnosti, i tako dalje. U tom smislu, iako se i žanr izvedbenog predavanja može smatrati dijelom navedenih tendencija, one neće imati značajniji utjecaj na nastavak samog rada jer ovdje navedenom žanru pristupam iz drugačijeg rakursa.

Završno, želim se još kratko zadržati na Goffmanovim uvidima o predavačkom formatu koji se u kontekstu ovog istraživanja, kao što smo već vidjeli, pokazuju vrlo korisnima. Za početak važno je naglasiti da je materija Goffmanova izlaganja, do nas dospjela u tekstualnom obliku, originalno bila predstavljena u – **izvedbenom**. Drugim riječima, u originalnom je izdanju Goffman o predavanju – **predavao**, a ne pisao. Jasno, imajući na umu specifičnosti samog predavačkog formata ova naznaka nema značaj samo usputne kvalifikacije već postaje inherentnim dijelom interpretacije njegovog teksta. U svojem podrobnom osvrtu na navedeni tekst Lada **Čale Feldman** (2012) tako nudi analizu svih kompleksnosti Goffmanovih iskaza, posebnu pozornost pridajući upravo toj njihovoj dvojnoj prirodi. Upozoravajući da bi slijeđenje Goffmanove preporuke kako predavanje sadrži **tekst** koji se jednako tako može s drugima podijeliti u tiskanom obliku bilo **naivno** (2012: 270) Čale Feldman se upušta u **minucioznu** analizu usmjerenu ne samo na njegov sadržaj, već upravo i na izvedbene aspekte odnosno izvedbene intencije navedenog teksta ukazujući na zanimljivu igru s **dualizmom** u koju se Goffman u tom smislu upušta.

No, s obzirom na to da se o izvedbenim aspektima tog predavanja može tek **spekulirati** jer ne postoji njegov audiovizualni zapis, autorica pritom neprestano podsjeća kako su **popreške**, neuspjesi, disrupcije, prekršaji i slični koncepti **promašaja** inherentni dio šire Goffmanove teorije, odnosno temeljno mjesto njegove kritike reprezentacije, a koje je ovdje upotrijebio da ukaže na to “do koje je mjere **nemoguće ontološki razlikovati** otisnutu i izgovorenu riječ”

(Čale Feldman 2012: 268). Tu kompliciranu dvojnost koja egzistira u samoj srži svakog predavačkog čina Goffman pronalazi već i u činjenici da se tom **riječu** [predavanje] “katkad upućuje na govoreni tekst, a katkad na obuhvatni društveni događaj unutar kojega se taj tekst izgovara” (1981: 167), a u ostatku je teksta dodatno **usložnjava** dovodeći je do sukusa koji jezgrovito prenosi Čale Feldman:

“Jednom kada se nađe ispred publike, predavač se međutim upušta u mnogoslojni, dodatni **iluzionistički** rad – rad, prije svega, na tvorbi iluzije o sebi kao ne samo osobi prepunoj **znanja** i rječitom piscu/govorniku nego i uspješnom **performeru**, potpuno posvećenom prilici u kojoj se našao” (2012: 267).

Naravno, ova je kvalifikacija u savršenom skladu s ostatkom Goffmanove teorije, posebice seminalne *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) [1956] prema kojoj se svakodnevni život sastoji od niza uloga koje valja **adekvatno** odigrati. Međutim, u ovom se kontekstu Goffmanove opservacije nadaju kao posebno **pronijive** jer ukazuju na smjer kojim će žanr izvedbenog predavanja krenuti, a to je upravo dodatni rad na **izvođačkom** aspektu predavačke uloge i implikacijama koje iz toga proizlaze.

Razlažući u ostatku teksta, paralelno s Goffmanom, specifičnosti predavačkog formata, Čale Feldman (2012) posebnu pozornost pridaje načinima konstitucije **predavačkog okvira** odnosno njegova **razbijanja**. I dok će Goffmanovi modusi takvih “igara” u samom tekstu²⁴⁵ ovdje biti irelevantni, aspekti na koje ukazuje, inače smatrani **sekundarnima** u odnosu na sadržaj predavanja, pokazat će se temeljnima za žanr izvedbenog predavanja. Naime, centralno pitanje koje Čale Feldman postavlja u vezi s predavanjem - “kakva je onda (**promašena**) izvedba vrsta izvedbe koja mora oprezno **dozirati** stupanj svijesti o tome da jest izvedba ako želi izvedbeno uspjeti?” (2012: 265) - u slučaju izvedbenog predavanja ne vrijedi. Naime, **konstitutivni** je moment tog žanra upravo snažna svjesnost vlastite izvedbenosti i inzistiranje na njoj.

I tu definiciju, dakako, valja primiti imajući na umu upozorenje o Goffmanovoj sklonosti smicalicama, ali bez obzira na to, može je se iskoristiti za detekciju potencijalnih prostora disrupcije koji mogu narušiti **uspješnost** izvedenog predavanja, što će se pokazati posebno produktivnim u domeni izvedbenog predavanja. Kako navodi Čale Feldman, radnje poput **disanja, češanja, kihanja, kašljanja, čišćenja naočala, okretanja stranica**, “potencijalni su

²⁴⁵ Goffman mjestimice ulazi u pokušaj komunikacije s čitateljem, **fingirajući** izvedbenu situaciju, iako je svjestan da se zapravo umjesto s gledateljem susreće s čitateljem, iako je svjestan da se s njim ne sreće uživo već na **papiru**. O tome kako su te igre izgledale kada je predavanje uistinu izvedeno možemo samo **nagađati**.

izvor buke što se upleće u svakoj komunikaciji uživo – **buke**, naravno ‘iz perspektive teksta’, ali istodobno i ‘**glazbe interakcije**’ (Goffman, 1981, 186), sama dragocjenog dokaza da tijekom predavanja imamo pristup **živome** umu i tijelu onoga tko ga je pripremio” (2012: 271).

Kao što sam prethodno natuknula, status tijela u akademskoj paradigmi stremi potpunoj **nevidljivosti**, dok je onaj nužno vidljivi dio oblikovan tako da **emanira** generalne značajke obrazovnog odnosno znanstvenog diskursa. Dakle, takva je praksa s jedne strane povezana s činjenicom da je i tjelesni predavački habitus podložan istim **strogim** procedurama kontrole i discipliniranja koje propisuju obaveznu hladnoću, **distancu** i ozbiljnost čitavog diskurzivnog, pa tako i izvedbenog aparata. Ali, to je, s druge strane, posljedica dualizma koji ima za cilj potvrđivanje dominacije racionalnog aparata nad onim tjelesnim. **Zatomljavanje** tjelesnosti predavačice u tom smislu svoje korijene ponovo nalazi u **hijerarhiji** uma i tijela koja je dovela do toga da do danas u akademiji prevladava slika predavača koju Barcan opisuje kao “tradicionalnu **karikaturu** [...] **neutjelovljene racionalnosti**” (1996). Na isto ukazuje i Goffman (1981) koji u svojoj knjizi implicitno sugerira da predavačko tijelo zapravo **ne participira** u proizvodnji smisla i znanja predavanja, odnosno da je njegov doprinos u tom smislu **irelevantan**²⁴⁶, jednako kao i Barbara Schneider u jednoj doduše usputnoj, ali **relevantnoj** opasci iznesenoj u studiji *The Explicit Body in Performance* (2002) [1997]. Schneider piše kako je “**teoretičarki** obično zajamčen status nekoga tko je **neutjelovljen** ili [...] one koja je **distancirana** od onoga što istražuje, koja **govori u ime** onoga što iščitava” (2002: 6). Iako autorica ovdje referira primarno na vlastito tijelo i vlastiti teorijski rad izveden u gore spomenutoj studiji, njezin navod neminovno je primjenjiv i u generalnom smislu na tijelo predavača u situaciji akademskog predavanja.

Status tijela u predavaonici možda najbolje ilustrira činjenica da se didaktički priručnici (Brown & Race 2005, Aarabi 2007) uglavnom **marginalno** bave ovom tematikom, tek ju tangencijalno dotičući zbog uloge koju **gestikulacija** i govor tijela imaju u osnaživanju argumentacije. Stav, odnosno generalna **postura** tijela, i gornji **ekstremiteti** u tom smislu bivaju dovedeni u prvi plan kao elementi koji mogu doprinijeti **uvjerljivosti** predavačeve teorije, međutim svi ostali njegovi aspekti²⁴⁷ tretirani su kao irelevantni za sam sadržaj

²⁴⁶ Jedini trenutak u kojemu se Goffman dotiče problematike tijela, izuzev uzgrednih opaski o **gestikulaciji** jest situacija u kojoj ističe kako je za format predavanja uobičajen “govornik koji tipično **stoji** i publika čiji broj može u velikoj mjeri varirati bez da govornik mora promijeniti svoj stil, te koja ima pravo držati cijelu govornikovu **figuru** u fokusu **buljeće** pažnje, kao što bi naprimjer to činili sa zabavljačem” (1981: 165).

²⁴⁷ Mislim ovdje ne samo na ostale dijelove tijela već i na različite oblike političkih i društvenih **inskrpcija** kojima su tijela svakodnevno **izložena**.

predavanja. Tijelo je u tom smislu visoko funkcionalizirano, poimano tek kao **sekundarno** sredstvo u komuniciranju osnovne materije. Njegova instrumentalizacija proizlazi iz nepobitnosti njegove prisutnosti, iz činjenice da ga se nemoguće **riješiti**, pa “kad je već tu”, onda ga se može angažirati u službi osnovne misije, a to je **racionalno** prenošenje objektivnog znanja. Kao što sam već napomenula, takvo je stanje stvari direktna posljedica **kartezijskog dualizma** koji je oblikovao zapadnu filozofsku tradiciju²⁴⁸ te “zabetonirao” skepsu prema “sposobnosti **čula** da proizvedu znanje” (Crane & Patterson 2000: 6). Elizabeth Grosz navedeno stanje naziva **dubinskom somatofobijom** koju također prepoznaje kao “**kamen temeljac**” filozofije (Grosz 1994: 5). Kako objašnjava Cooper Albright, radi se o nasljedstvu platonskog idealizma koji tijelo, posebice ono **žensko**²⁴⁹, vidi kao “neuredno i **ekscitivno**” zbog čega ga treba kontrolirati umom, nadvladati razumom (1997: 6).

Dakle, kako smo dosad imali prilike vidjeti, žanr izvedbenog predavanja usmjeren je na pregovaranje autoriteta, racionalnosti i objektivnosti, a sada im se, kao posljednji element, pridružuje i aspekt tjelesnosti. Naime, jasno je kako je prethodno opisana **slika tijela** posebno interesantno mjesto za žanr izvedbenog predavanja s obzirom na njegovu pripadnost poetskom diskursu odnosno umjetničkom polju u kojemu, naravno, prevladava **radikalno** drugačiji pristup tretiranju tjelesnosti. Dok se navedene radnje (kihanje, disanje, češanje...) u slučaju predavanja mogu smatrati akcijama “što **odvlače** pozornost publike od glavne svrhe predavanja” (Čale Feldman 2012: 272), u izvedbenom predavanju mogu postati integralni i legitimni dijelovi izvedbe. Te “**provokacije**” u slučaju izvedbenog predavanja nerijetko **hipertrofiraju**, preuzimajući inače uglavnom neupitan primat sadržaju, postajući tako produktivnim i centralnim aspektom izvedbe, a kako ću obrazložiti u poglavlju “Pregovaranje tijela”, izvođačka tijela **nerijetko** u vlastitoj “**neposlušnosti**” i “pobuni” protiv dualizma odlaze još i dalje. Dakle, i povrh tih “sitnih” disrupcija, činjenica da “predavanja dolaze opremljena tijelima, a tijela mogu lako dovesti do vizualnih i zvučnih efekata koji nisu povezani s govornom strujom te mogu **ometati pažnju**” (Goffman 1981: 183), u izvedbenom predavanju ona prestaju imati status elementa koji je **periferan** u odnosu na samu izvedbu te postaju njezinim temeljnim sadržajem. Tijela postaju ne samo **razotkrivena** kroz sitne, gore

²⁴⁸ Kako navode Crane i Patterson “za kartezijski se pogled ponekad tvrdi da je pogled predfilozofskog **zdravog razuma**” imenujući ga nemalo potom “dominantnim i **ubojitim**” (2000: 5). U istom izdanju, James (2000: 111-130) donosi **dubinski** pregled raskoraka koji postoji između javne percepcije Descartesove misli i specijalističkih uvida u njegovo djelo zahvaljujući kojima su, prema autorici, nužne određene **revizije** osnovnih postulata njegove teorije. S obzirom da većina autorica na koje referiram u okviru svoje studije Descartesu ipak prilazi iz prve, **šire** kontekstualne, perspektive, zaobilazeći analizu suptilnijih filozofskih problema, i sama ću se oslanjati na taj modalitet pristupa.

²⁴⁹ Termin **somatofobija** potekao je iz **feminističke** misli, a uvela ga je američka filozofkinja Elizabeth **Spelman** uočavajući kako je taj **prijezir tijela** sastavni dio brojnih odnosa između tlačenika i potlačenih poput onih koji se konstituiraju između muškaraca i žena, ljudi i životinja, gospodara i robova (Adams 1994: 152).

opisane činove, već i vrlo aktivna u samoj izvedbi, postajući tako **punopravna** sadržaju predavanja na čiju **poroznost** i Goffman i Čale Feldman čitavo vrijeme upozoravaju.

Isto vrijedi i za aspekte koje u svojoj knjizi, prilikom analize predavačkog formata uspostavlja Peters, imenujući ih **pravilima nevažnosti**. Kako autorica objašnjava, ona “slušateljima ukazuju koje aspekte prezentacije trebaju **ignorirati** jer su irelevantna za njihovo razumijevanje – na primjer način na koji je predavačica **odjevena** ili **doba dana** u kojemu se predavanje odvija” (2005: 38, 312). Naravno, u ovu kategoriju mogu ući razni drugi elementi predavačke persone, od **biografskih** detalja njezine subjektivnosti do raznih karakteristika **prostora** u kojemu se nalazi. Svi ti aspekti: i **paralingvističke** karakteristike govora i izvedbene **kontingencije** u izvedbenom predavanju prestaju biti pukim zaleđem inače navodno “čistog” sadržaja predavanja i postaju, upravo posredstvom tijela, njemu ravnopravnim akterima dokidajući tako dualističke pretenzije koje u jednakoj mjeri impliciraju **podređenost** forme, u odnosu na sadržaj i tijela u odnosu na um.

Pregovaranje tijela tako se konstituira kao četvrta, ujedno i posljednja strategija funkcioniranja žanra na koju ukazuje i Firunts navodeći kako su autori koristili format izvedbenog predavanja “da bi istraživali kako znanje može biti producirano i distribuirano izvan akademske zajednice [...] kroz **utjelovljene** oblike izvedbenosti” (2016: 19). Element tijela tako, uz prethodno uspostavljene elemente **autoriteta, istine i racionalnosti**, predstavlja kontingent aspekata predavačkog formata u čijem **pregovaranju** participira žanr izvedbenog predavanja, na temelji kojih se formiraju i njegove četiri osnovne strategije operiranja. Drugi dio rada posvetit ću **analizi** svake od njih opredmećujući ih na konkretnim žanrovskim primjerima.

When Luis Buñuel introduced his work in France for the first time – in what we today know as artists' talk, he asked his friend Dali to drive by the building on full speed whilst honking the horn violently, and at a given moment, at the end of the lecture, crash into a street lamp next to the lecture room. It was a given success; an absurd act where the talk and the performance produced a third event.²⁵⁰

Mårten Spångberg: Extra Clear Power (2004)

²⁵⁰ Kada je Luis Buñuel prvi puta predstavljao svoj rad u Francuskoj – u obliku onoga što je danas poznato kao *artists' talk*, zamolio je svog prijatelja Dalija da se maksimalnom brzinom proveze pored zgrade istovremeno agresivno trubeći te da se, u određenom trenutku, na kraju predavanja, zaleti u uličnu lampu pored predavaonice. Bio je to pun pogodak; apsurdni čin gdje su predavanje i izvedba proizveli treći događaj.

2. STRATEGIJE IZVEDBENOG PREDAVANJA

*In the presentation of knowledge in which knowledge is in principle treated as resource there are always already at least two types of knowledge: the presented knowledge and the knowledge of the presentation, the how-to of presentation.*²⁵¹

Daniel Ladnar: Would Joseph Beuys Have Used Powerpoint? (2011)

Kao što je bilo jasno u prethodnom poglavlju, u detektiranju temeljnih strategija izvedbenog predavanja zastupam liniju prema kojoj se kao **konstitutivni** faktor u njihovu formiranju nadaju upravo značajke predavačkog formata, posredstvom njegove pripadnosti znanstvenom odnosno obrazovnom diskursu. Iako neki autori, poput Peters, upozoravaju da se “ne može **automatski** pretpostaviti da motivacija umjetnika za bavljenje formatom izvedbenog predavanja izvire iz interesa za **performativnost** akademskog predavanja” (2011: 122, 123), kako sam već istaknula, utvrđivanje motivacije pojedinih umjetnica koje su ostvarile radove u ovome žanru pokazuje se unutar ovog konteksta **izlišnim** jer njihovi radovi ne samo da **nadmašuju** njihove intencije već i takva vrsta analize podrazumijeva značajnu redukciju, odnosno zatvaranje čitavog niza potencijalnih **interpretativnih** rukavaca. A jednom kada se namjere autora ostave po strani i kada se njihovi radovi okupe pod žanrovskom odrednicom na način na koji sam je opisala u prethodnim poglavljima, počinje se **manifestirati** važnost koju značajke akademskog predavanja imaju za konstituciju samog žanra, pri čemu je njegova performativnost tek jedan od njegovih aspekata.

U tom se smislu definitivno udaljavam i od teze koju iznosi Ladnar (2013: 18) tvrdeći kako žanru izvedbenog predavanja treba pristupiti iz **dva ugla** – ispitujući s jedne strane njegove veze s formatom akademskog predavanja, a s druge njegov odnos prema suvremenim izvedbenim formama, primarno sa **performansom**. Naime, u mom pogledu na žanr izvedbenog predavanja nesumnjivo dolazi do afirmiranja njegove izvedbenosti jer ga, kao što sam već istaknula, promatram kao umjetnički izvedbeni oblik, ali istovremeno u njegovoj analizi nedvojbeno **favoriziram** važnost akademskog dispozitiva jer držim da sam umjetnički format nastaje pregovaranjem nekih značajki znanstvenog odnosno obrazovnog polja kojemu ono akademsko pripada. U nastavku rada поближе ću analizirati četiri aspekta koje sam u prethodnom poglavlju **izolirala** kao temelje za uspostavljanje četiri osnovne strategije funkcioniranja ovog žanra.

²⁵¹ U prezentaciji znanja u kojoj je znanje u osnovi tretirano kao resurs, uvijek postoje barem dva tipa znanja: prezentirano znanje i znanje prezentacije, prezentacijskog *how-to*.

Za početak valja podsjetiti da, kako navodi Newton-Smith, “znanstvena zajednica²⁵² samu sebe vidi kao pravu **paradigmu institucionalizirane racionalnosti**”, a posljedično, “**slika** sebe koju znanstvena zajednica voli projicirati, ujedno i ona koja je uistinu najprihvaćenija u toj zajednici, slika je vrhunske **racionalnosti**²⁵³” (2003: 1). Naravno, isto vrijedi i za predavački format koji “u svojem izlaganju argumentira duž **logičke** linije predmeta” (Apel 2003: 67) što je i logično ako imamo na umu njegovu pripadnost znanstvenom odnosno obrazovnom diskursu, kako sam već obrazložila u poglavlju “Pitanje predavanja”. Racionalna argumentacija i logičko zaključivanje tako se opetovano pojavljuju kao najbitniji **stubovi** znanstvene spoznaje na što eksplicitno ukazuje i Šuvaković pišući kako se “*naučnim* naziva svaka priprema ili ponuda ‘protokola’ koji treba da **obezbede** racionalno znanje” (2006: 223). I Ule naprimjer, iako prvotno navodi da smo “danas svjedoci **metodološkog i teorijskog pluralizma** znanosti koji niti u načelu ne dopušta svođenje svih znanstvenih metoda i znanstvenih ciljeva na samo **jedan model**” (1996: 20), nešto kasnije zaključuje kako “znanosti nesumnjivo predstavljaju izrazito **metodičku spoznajnu djelatnost** ljudi” (1996: 25, kurziv autorov) čime ponovno ukazuje na sistematičnost i preglednost, logičnost i **racionalnost** kao najbitnije značajke znanstvenog modusa proizvodnje znanja.

Povezana uz sliku racionalnosti jest i **slika istinitosti** zahvaljujući kojoj je znanost samu sebe konstruirala kao jedinu instancu koja ima pravo proizvodnje i propagiranja istine te je, u tom smislu, u suvremenom svijetu **naslijedila** instituciju religije (Feyerabend 1991, Adamson 2002, Šuvaković 2006), pri čemu se format akademskog predavanja nadaje kao jedno od ključnih sredstava u tom procesu. Završno, **autoritet** predavačke figure, temeljen, između ostalog, na ove dvije slike, postavljen je kao treći osnovni aspekt svakog predavanja te je također neizostavno vezan i uz **poništavanje** predavačkog tijela koje je, kako sam prethodno izložila, posredstvom kartezijanskog dualizma kao “**kamena temeljca**” suvremene filozofske, ali i znanstvene misli, tipično za akademski predavački dispozitiv. Dakle, unutar žanra izvedbenog predavanja dolazi do **pregovaranja** navedena četiri aspekta predavačkog formata: autoriteta, istine, racionalnosti i tijela, koji se nadaju kao značajni ne samo za njegovo funkcioniranje već i za funkcioniranje šire postavljenog obrazovnog odnosno znanstvenog diskursa koji su njemu **nadređeni**.

Kao posebno korisna smjernica za konkretiziranje navedenih postavki može poslužiti navod

²⁵² Dakako, kao što sam već napomenula u prethodnim poglavljima, ovakva vrsta **razgraničavanja** referira primarno na takozvane **tvrde** odnosno prirodne znanosti te u tom smislu predstavlja bitni topos ratova znanosti i mjesto uspostavljanja nadmoći prirodnih nad ostalim vrstama znanosti, pri čemu umjetnost u navedenim sporovima staje na stranu humanistike.

²⁵³ **Slika racionalnosti** jedan je od osnovnih termina koje Newton-Smith (2003) koristi u svojoj studiji, a ujedno i naslov njezinog prvog poglavlja.

Maaïke Bleeker koja piše kako “izvedbena predavanja često ne samo da pozivaju na **revidiranje** onoga što ples jest ili o čemu bi plesni studiji trebali biti, već i **konceptualiziraju** sam ples kao način mišljenja, istraživanja i razumijevanja” (2012: 9, 10). Naravno, s obzirom na temeljni interes njezinog teksta koji je usmjeren na trasiranje veza između suvremenog plesa i žanra izvedbenog predavanja, plesna umjetnost, odnosno analiza radova autora poput Martina Nachbara, Ivane Müller i tandema deufert+plischke, zauzima prominentno mjesto u njezinoj definiciji. Međutim, držim kako je uz minimalne **korekcije** njezinog navoda iz njega moguće kreirati i znatno širu i operativniju definiciju žanra koja na efikasan način sumira elemente koje sam prethodno ocrtala kao osnovne predmete njegova interesa. U toj perspektivi, **izvedbena predavanja često ne samo da pozivaju na revidiranje onoga što predavanje jest**²⁵⁴, već i **afirmiraju samu izvedbu kao modus mišljenja, istraživanja i razumijevanja istovremeno subvertirajući znanstvene protokole istraživanja i izlaganja**²⁵⁵, a to čine **pregovaranjem prethodno spomenuta četiri elementa**. Takvom revizijom dolazi se do nove operativne definicije žanra izvedbenog predavanja koja na efikasan način sažima teze do kojih sam dosada u okviru ovog rada došla te nedvosmisleno evocira prethodno uspostavljenu definiciju²⁵⁶ čime je dokazana njezina **valjanost**.

Prije nastavka, valja se još kratko zadržati na drugom dijelu **sintagmatskog** para koji se nalazi u naslovima naredna četiri poglavlja, a to je pojam *pregovaranja*. Iako rječnička definicija tog termina u prvi plan stavlja **antagonističke** i **pomirbene** aspekte navedenog procesa, definirajući ga kao “iznošenje **oprečnih** ili različitih stavova radi **usklađivanja** i nalaženja onoga što je u **zajedničkom** interesu” (“Pregovori” s.a.), javna uporaba navedenog termina, nimalo iznenađujuće, posredstvom njegove vezanosti uz retoriku, uglavnom pripada političkom polju zbog čega mu se uglavnom pristupa iz **praktično-pragmatične**

²⁵⁴ Naime, dok je cilj predavanja prenošenje određenog korpusa znanja, format izvedbenog predavanja može se smatrati svojevrsnim **meta predavanjem**. Drugim riječima, on funkcionira kao medij za analizu i reviziju onoga što konstituira akademska predavanja, a time i posredno čitavog obrazovnog odnosno znanstvenog polja i znanja koje se ondje istražuje i izlaže. Na sličan način na koji Jay opisuje polje komparatistike kao istraživanje ‘literarnog **iskustva**’ (2014: 39), izvedbeno predavanje može se smatrati istraživanjem ‘**iskustva predavanja**’ odnosno ‘**iskustva znanja**’. Dakle, dok je u akademskom predavanju fokus usmjeren primarno na sadržaj jer je forma odavno **petrificirana**, u izvedbenom predavanju dolazi do njene aktivacije na način koji omogućava raznovrsne **transformacije** sadržaja čime je i redukcionistički dualistički pogled na navedenu dihotomiju dokinut.²⁵⁴ Izvedbeni predavanje tako, parafrazirajući Jaya (2014: 39), u prvoj liniji, omogućuje istraživanje onoga što iskustvo predavanja jest, kako se **konstituira** i u koju **svrhu**, dok u drugoj vrši isti tip istraživanja, ali ovoga puta je kao lokus njegova interesa postavljeno samo **znanje** koje se u okviru pojedinog predavanja prenosi. Ponovno, ovu je definiciju moguće dovesti u vezu s ishodišnim postavkama ovog rada jer se u njoj nalaze odjeci temeljnih odrednica **retoričkih žanrovskih** studija, točnije žanrovskog motiva i žanrovske situacije, a isti se manifestiraju i u gore izvedenoj definiciji Maaïke Bleeker čime je dokazana njihova **validnost**.

²⁵⁵ Mehanizmi putem kojih dolazi do afirmacije umjetničkih odnosno subverzije znanstvenih procedura proizvodnje znanja nisu međusobno **isključivi** već često i međusobno **isplepleteni** te ih ni sama neću u tom smislu u nastavku rada **diferencirati**, već ću se fokusirati na načine na koje se pojedini autori “obračunavaju” s ovim temama.

²⁵⁶ Mislim na identificiranje **afirmacije** umjetničkih istraživačkih i izlagačkih modusa te **subverzije** znanstvenih protokola izlaganja i istraživanja kao osnovnih motiva operiranja žanra, provedeno u okviru poglavlja “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada.

perspektive²⁵⁷. Međutim, u ovom kontekstu zalažem se za nešto **poetičnije** poimanje tog termina. Pregovaranje je u tom smislu zamišljeno kao neka vrsta “**srednjeg puta**” između potpune opuštenosti i permisivnosti te potpune strogoće i discipliniranosti.

Kako u pokušaju opisivanja humanističkog diskursa navodi Jay, “čini se da previše **opuštenog govora** [*loose talk*] i istraživanja dovodi do toga da humanistika izgleda kao da nema rigoroznosti, ali čini se da **previše rigoroznosti** isto tako dovodi do kvarenja vrijednosti opuštenog govora u humanistici” (2014: 28). Ako se njegove teze primijene na način na koji ovdje definiram žanr izvedbenog predavanja, **pregovaranje** kao komponentna uspostavljenih strategija njegova operiranja predstavlja mogućnost **revidiranja** pojedinih koncepata vezanih uz format akademskog predavanja bez njihova nužnog fiksiranja u bilo kojoj od **novopronađenih** pozicija. Osim toga, navedeni je termin značajan jer omogućava **uključivost** korištenih procedura koje nisu usmjerene isključivo na subverziju i dekonstrukciju znanstvenih modusa istraživanja i izlaganja već i na afirmaciju onih umjetničkih, što su dva aspekta koje sam prethodno, u poglavlju “**Pitanje motiva**”, identificirala kao osnovne motive funkcioniranja čitavog žanra. Drugim riječima, upravo koncept pregovaranja ukazuje na suptilnu **isprepletenost** navedenih procesa te nemogućnost njihova strogog odjeljivanja u većini slučajeva. Tako će zapravo samo u slučaju prve strategije radovi biti usmjereni **isključivo** na subverziju znanstvenih modusa istraživanja i izlaganja, dok će u slučaju ostale tri skupine dolaziti do **kompleksnog** miješanja subverzije i afirmacije koje je, i nemoguće i nepotrebno, razgraničiti.

Završno, ovakvu vrstu analize treba shvatiti kao **provizorni**, nipošto finalni prilog raspravi o prirodi strategija žanra, pogotovo imajući na umu otpor koji pojedini radovi pružaju smještanju u samo jednu, ili pak nijednu, od spomenutih **kategorija**. Utoliko valja imati na umu kako spomenute radove koristim samo kao prigodne primjere navedenih teza čime perspektive njihove interpretacije nisu nipošto **iscrpljene**. Također, detektiranje ove četiri strateške linije ne isključuje postojanje nekih drugih, ali unutar okvira mojeg istraživanja upravo ove četiri postavljam kao najbitnije okosnice čiji se utjecaji i fokusi, jasno, mjestimice i preklapaju. Na isti način, u pojedinim će radovima na djelu biti tek **jedna**, a u nekim drugima čak sve četiri strategije, naravno, u drugačijim intenzitetima aktivacije. Niti u tom smislu navedenu podjelu ne treba shvatiti kao konačnu i isključivu jer su **premežavanja** između navedenih kategorija i radova, naravno, brojna. Kao što sam prethodno napomenula,

²⁵⁷ Umjesto konkretnih primjera navest ću predmetne odrednice kataloga **Knjižnica** grada Zagreba vezane uz ovaj pojam, a koje definitivno **potkrepljuju** navedenu tvrdnju. One su, redom: poslovno pregovaranje – **priručnici**, pregovaranje – metode, pregovaranje – priručnici, međuljudska komunikacija – **praktični** savjeti, pregovaranje – strategija (KGZ s.a.).

status prve strategije u tom je smislu posebno istaknut jer je nju moguće razmatrati kao neku vrstu “**kišobranske kategorije**” koja natkriljuje sve ostale jer pregovaranjem istine, racionalnosti i tijela neminovno dolazi i do pregovaranja predavačkog autoriteta. Dakako, ovdje valja podsjetiti kako pritom nije riječ isključivo o **individualnom** tipu autoriteta pojedine predavačice već o autoritetu čitavog znanstvenog polja koje se sublimira u konkretnu izvedbenu pojavnost.

U narednim ću poglavljima, dakle, na primjeru konkretnih radova demonstrirati moduse funkcioniranja pojedinih prethodno uspostavljenih strategija. U poglavlju “**Pregovaranje autoriteta**” na temelju radova Roberta Morrisa, Mladena Stilinovića, Andyja Warhola i Coco Fusco pokazat ću načine na koje žanr izvedbenog predavanja participira u **dekonstrukciji** i subvertiranju akademskog autoriteta odnosno njegovom prisvajanju i afirmaciji umjetničkog **preuzimanja** predavačke uloge. Poglavlje “**Pregovaranje istine**” posvetit ću analizi načina na koje su pojedini autori izvedbenih predavanja (Robert Filliou, Barbara Matijević & Giuseppe Chico, Nana Petzet, Melanie Wilson i Marko Gutić Mižimakov) pristupili istraživanju i reartikulaciji implikacija koje **koncept istine** ima za naše spoznajne procese. Poglavlje “**Pregovaranje racionalnosti**” fokusirano je na radove Hito Steyerl i Ivane Müller te načine na koje su navedene autorice pristupile dekonstrukciji **logičke** racionalnosti koja je postavljena kao jedna od temeljnih značajki akademskog diskursa odnosno predavačkog formata i to posredstvom afirmacije **metaforičkog** potencijala jezika i mišljenja. Završno, poglavlje “**Pitanje tijela**” bavi se radovima koji su, poput onih Carolee Schneemann i Xaviera Le Royja, usmjerili svoj interes na razotkrivanje tjelesnih aspekata **predavačkog** tijela kao neizostavnog dijela izvedbenog dispozitiva. Interpretaciju navedenih djela pritom vršim uz pomoć koncepta nestabilnog tijela Elizabeth **Grosz** (1994) koji poništava binarne opozicije između tijela i kulture te ukazuje na inherentnu **kulturalnost** tijela.

Konačno, želim ovdje podsjetiti kako će u *appendixu* rada biti realizirana i treća **instanca** njegove izvedbenosti. Kako sam već eksplicirala, u prilogu donosim nekoliko dodataka koji daju nešto drugačiji pogled na tematiku kojom sam se u ostatku rada bavila iz **analitičke** perspektive. Želeći u okviru doktorskog rada kao formata čije su formalne karakteristike strogo zadane, barem djelomično evocirati **hibridnost** samog fenomena koji istražujem, ova se intervencija pridružuje **boldanju** ključnih riječi i umetanju **citata** što sam dosad prakticirala. Svaki od odabranih radova predstavljen je na drugačiji način, bez dodatne **elaboracije** odnosno nuđenja ključa za interpretaciju, zbog namjere da u potpunosti zaobiđem znanstveni diskurs u njihovu predstavljanju.

*Number seven: The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.*²⁵⁸

John Baldessari: Baldessari Sings Lewitt (1972)

²⁵⁸ Broj sedam: Umjetnikova volja sekundarna je u odnosu na proces koji inicira od ideje do završetka. Njegova volja samo je stvar ega.

2.1. PREGOVARANJE AUTORITETA

*I am not trying to wriggle out of my contract with you by using my situation at the podium to talk about something ready to hand, my situation at the podium.*²⁵⁹

Erving Goffman: Lecture (1981: 162)

Kao što sam već napomenula, izvedba Roberta Morrisa u kojoj je autor jednostavnom akcijom **lip-syncinga** ponovo “izveo”²⁶⁰ znamenito predavanje povjesničara umjetnosti Erwina Panofskog²⁶¹, umećući u njega “pauze, facijalne **ekspresije** i **geste** – preklapanje ruku, stajanje u stranu, dizanje čaše s vodom, itd. – koji izbacuju njegove pokrete iz **sinhroniciteta** sa snimljenim zvukovima” (Frank 2013), u nekim se studijama izvedbenog predavanja spominje i kao **prvi** povijesni **primjer** žanra (Frank 2013, Wagner 2010), a u istim je tekstovima povrh toga istaknut i kao temeljni **model** kasnijih izvedbenih predavanja. Pa iako se takva kvalifikacija pokazuje prilično **reduktivnom** jer **ignorira** mnoge druge značajne aspekte žanra koji će biti afirmirani njegovim budućim razvojem, a kojima ću se posvetiti u narednim poglavljima ovog dijela rada²⁶², značaj Morrisova rada definitivno je **nezanemariv** jer inaugurira jednu od temeljnih linija funkcioniranja izvedbenog predavanja koja se tiče upravo pregovaranja autoriteta predavačke figure kao jedne od centralnih komponenti svakog predavanja. I dok ću se ostalim strategijama žanra posvetiti u narednim poglavljima, unutar ovog poglavlja analizirat ću načine na koje su se autorice radova iz ove domene bavile pregovaranjem pozicije predavača kroz razne strategije njezine **dekonstrukcije** i **subverzije**.

Naravno, strategije za kojima su autori pojedinih izvedbenih predavanja tijekom povijesti posezali prilikom **destabilizacije** figure predavača, odnosno njegova autoriteta, raznorodne su i često divergentne, a povrh toga često su i **inkorporirane** u, odnosno isprepletene s nekim od strategija koje ću obraditi u narednim poglavljima te ih je u tom smislu teško jednostavno **razgraničiti** u odnosu na njih. Kao što ću elaborirati u nastavku ovog poglavlja, načini na koje su autori tretirali ovu temu tako sežu od preuzimanja fiktivnih **identiteta**, kao u slučaju Coco Fusco, izmještanja onog vlastitog, kao u slučaju Andyja Warhola, preko **ogoljavanja**

²⁵⁹ Ne kanim se ispetljati iz svojega ugovora s vama tako što ću se okoristiti svojom situacijom na ovom podiju kako bih govorio o nečemu što mi je nadohvat ruke, naime o svojoj situaciji na ovom podiju. (Prijevod preuzet iz: Čale Feldman 2012: 266.)

²⁶⁰ Glagol smještam u **navodnike** jer je, kako sam prethodno opisala, predavanje izveo korištenjem *playbacka*.

²⁶¹ Panofsky je njemački teoretičar i povjesničar umjetnosti židovskog porijekla koji je, između ostalog, predavao na sveučilištima u Berlinu i Hamburgu te, nakon dolaska nacista na vlast, na američkom Sveučilištu Princeton. Autor je brojnih utjecajnih studija (*Idea: prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti* (2002) [1924], *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umjetnosti* (1975) [1939]).

²⁶² To su, redom: pregovaranje **istine**, pregovaranje **racionalnosti** i pregovaranje **tijela**.

mehanizama koji podržavaju legitimnost predavačkog autoriteta, poput naprimjer jezika kod Mladena Stilinovića, do ukazivanja na **jaza** između sadržaja govorenog materijala i fizičke realnosti predavačke situacije kod Roberta Morrisa. Naravno, ovdje navedeni primjeri predstavljaju samo dio mnogo šireg **dijapazona** radova koji su posezali za istovjetnim ili pak vrlo sličnim modusima tematizacije ovog problema, no radove ova četiri autora smatram **reprezentativnim** za tu širu sliku.

Kao što sam već napomenula, gotovo svako izvedbeno predavanje dotiče se ove problematike jer, baveći se drugim aspektima predavačkog formata ili znanstvenih protokola mišljenja, poput istine, racionalnosti i tijela, neminovno dolazi do promjena u percepciji i recepciji samog autoriteta. U okviru ovog poglavlja stoga ću se u prvom redu fokusirati na radove kojima pregovaranje predavača predstavlja **primarni** i, često, jedini interes. Također, važno je istaknuti kako, s obzirom na povijesni “**primat**” Morrisove izvedbe, ova strateška smjernica predstavlja ujedno i najraniju strategiju čitavog žanra koja se, u tom smislu, može smatrati “**tipičnom**” za njegov rani period. Iako ova kvalifikacija nije općevažeća te će tako, i u kasnijim primjerima, biti moguće pronaći primjere ove strategije, jednako kao što će i u njegovoj ranoj fazi biti primjera drugih strategija, prilikom pregleda njegove povijesne distribucije definitivno je moguće uočiti **asimetriju** u ovom smislu. Dakle, iako su radovi koji posežu za takvim “isključivim” kritiziranjem figure predavača uglavnom karakteristični za rani period žanra, njegovim razvojem dolazi do **usložnjavanja** samih izvedbenih formata pa se tako i fokus autora s tog relativno uskog usmjerenja kritike predavačke uloge širi na **kompleksnija** polja koja ću obraditi u narednim poglavljima, a koja, između ostalih, uključuju i kritiku figure autoriteta. U tom smislu ova se strategija uistinu može smatrati temeljnom za sve kasnije, što proizlazi iz specifičnog odnosa koji izvedbeno predavanje kao žanr ima prema ulozi predavača. Dakle, u njoj definitivno primarno dolazi do **subverzije** znanstvenih protokola izlaganja, dok će afirmacija onih umjetničkih biti “rezervirana” za ostale strategije u kojima će se, naravno, ponovno pojaviti i kritika znanstvenih metoda.

Baveći se figurom predavača većina se autorica zapravo bavi autoritetom koji je toj figuri inherentan, pronalazeći divergentne moduse za raskrinkavanje **labilnih** temelja na kojima se taj autoritet ustanovljava. **Destabilizacijom** autoriteta autorice destabiliziraju i znanje koje taj autoritet proizvodi ili prezentira. Kao što sam izložila u poglavlju “Pitanje predavanja”, **autoritet** predavačke figure, uokviren dvostrukim procesom legitimizacije, nadaje se kao jedan od konstitutivnih faktora predavačkog formata, na što ukazuje i Firunts tvrdeći kako su umjetnici za navedenim formatom posezali “da bi istraživali kako znanje može biti

producirano [...] **onkraj autoriziranih** oblika komunikacije” (2016: 19) s obzirom na to da je, “ono što je **distinktivno** za predavanje u **usporedbi** s drugim javnim izvedbama [upravo] način na koji može **afirmirati** autoritet i reputaciju predavača” (Feldman 2014). Pa iako autorica ističe samo proces kojim predavanje afirmira autoritet predavača, jasno je da između ta dva entiteta postoji **povratna sprega**, odnosno da i autoritet predavača na jednak način potvrđuje sam predavački format, kao što sam pokazala u poglavlju “Pitanje predavanja”. Stoga ne čuti da se taj autoritet, jednako kao i postupci koji se nalaze u pozadini njegova **uspostavljanja i legitimizacije**, nameću kao centralna **meta** velikog dijela radova iz domene izvedbenog predavanja među kojima se, u povijesnom smislu, već spomenuti Morrisov rad **21.3** (1964), nadaje kao ishodišni.

Važno je pritom osvrnuti se na tezu koju iznosi Ladnar kada piše da “izvedbeno predavanje nudi dva pristupa pregovaranju autoriteta predavača: **dekonstrukciju** ili **subvertiranje** ili **barem igru** s tom pozicijom **autoriteta**, ili njezinu **aproprijaciju** u gesti auto-autorizacije” (2013: 228). Naime, autoru ovdje promiče napomenuti činjenicu kako svako izvedbeno predavanje zapravo nužno *apriori* uključuje tu gestu auto-autorizacije odnosno prisvajanja predavačke figure – i ono koje tu figuru odlučuje subvertirati i ono koje je odlučuje **ne problematizirati**, s obzirom na to da je centralna pretpostavka samog žanra upravo umjetničko **preuzimanje** figure predavača i ona je, u tom smislu, **inherentna** odnosno zajednička svim primjerima žanra. U izvedbenim predavanjima umjetnica tako definitivno postaje predavačica, a razlika se između pojedinih radova nalazi “samo” u **odluci** koja slijedi tu apropijaciju – pojedine autorice odlučuju subvertirati tu **figuru**, bilo posezanjem za postupkom dekonstrukcije ili pak njezine otvorene **parodije**²⁶³, dok druge odlučuju afirmirati vlastitu **novostečenu** ulogu, odvojiti je od znanstvenih protokola mišljenja i istraživanja te kroz taj postupak **afirmirati** neznanstvene i umjetničke metode mišljenja i stjecanja znanja.²⁶⁴ Na taj način, autorice odabiru kritizirati određeni stupanj **isključivosti** koja se nalazi u podlozi svake znanstvene proizvodnje znanja ili pak odlučuju ukazati na vlastiti potencijal za proizvodnju znanja odnosno afirmirati vlastitu **legitimnost** u tom smislu. Tako se pokazuje kako je isključivost koju Ladnar implicira svođenjem ove problematike na binarnu opoziciju prilično **simplificirana** jer je već u “prirodi” samog žanra neka vrsta “obračunavanja” s autoritetima.

²⁶³ Kao što sam već napomenula, ove su procedure **tipične** za strategiju “Pregovaranja autoriteta” obrađenu u ovom poglavlju.

²⁶⁴ Ovaj će se aspekt manifestirati u okviru narednih poglavlja.

Kao posebno koristan element za koncizniju analizu ovu strategije nadaje se prethodno ocrтана **Goffmanova** trodijelna podjela predavačke persone (autor-animator-principal) koju autor postavlja u samo središte formiranja **intelektualnog** autoriteta predavača.²⁶⁵ Kao što će biti jasno iz kasnije analize, upravo se razni oblici **raskola** tog Goffmanova “svetog trojstva” akademskog predavanja nalaze u samoj srži većine radova fokusiranih na pregovaranje predavačke figure te u njima tako dolazi do raznih oblika rascjepkavanja i **permutiranja** ove tri uloge koje su unutar uobičajenog predavačkog modela **ujedinjene**. To trojstvo, jednako tako, ostaje ujedinjeno u većini izvedbenih predavanja koja će biti predstavljena u narednim poglavljima tako da je moguće zaključiti kako su opisane metode uistinu karakteristične za ovu vrstu subvertiranja odnosno dekonstrukcije predavačkog autoriteta.²⁶⁶

Uzimajući Morrisov rad kao ishodišni primjer, postaje evidentno da je autor, postavljajući svoje tijelo kao **fiktivni medij** provedbe postojećeg predavanja, posredstvom *playbacka*, realizirao raskol na liniji animator – autor i principal. Morris je, naime, u okviru tog rada vlastitu pojavnost namjerno reducirao na figuru pasivnog **animatora** koji čak ni ne izgovara tuđe riječi već se, zahvaljujući metodi *playbacka*, samo **pravi** da ih izgovara. Odvajajući figuru animatora od one autora i principala, Morris jednostavnim postupkom tako narušava jedinstvo predavačke uloge, pritom dodatno ugrožavajući i njihov odnos umetanjem “detaljno **koreografiranih** gesti – pokreta ruku i glave, pauzi i gutljaja vode” (de Vietri 2013: 13), čime postiže jasan komentar prevladavajućeg odnosa između teoretičara i umjetnika u kojem je potonjem **oduzeta** moć govora o vlastitom radu i o umjetnosti općenito. Točnije: ona je izmještena u teoretičara umjetnosti kao personu koja ima **autoritet** potreban za proizvodnju znanja, za razliku od umjetnika koji posjeduje “**samo**” autoritet za proizvodnje umjetnosti, ali ne i znanja o njoj.

Kao što sam prethodno navela, eksplicirajući pojavu teorijskog performansa i konceptualne umjetnosti, upravo je takva vrsta preuzimanja “**prava na govor**” bila jedna od njihovih temeljnih niti vodilja te u istom smislu predstavlja važan trenutak u formiranju žanra izvedbenog predavanja, kao što to eksplicira Dirksen tvrdeći kako je riječ o umjetničkoj praksi koja se sastoji od revalorizacije prava umjetnika da govore i preuzmu **kontrolu** nad distribucijom vlastitog rada (2009). Iako je u Morrisovu radu umjetnik svjesno pasiviziran, on će s nastavkom razvoja žanra početi govoriti u svoje ime, **pretendiraajući** pritom na ulogu znanstvenog ili akademskog predavača te implicitno kritizirajući njezinu isključivost. Dok se

²⁶⁵ Za koncizniju **eksplikaciju** navedene trijade vidi: poglavlje “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

²⁶⁶ Što nipošto ne znači da predstavljaju njihovu isključivu razlikovnu odrednicu. Kao što će biti jasno, ni svi ovdje obrađeni radovi **ne uključuju** razjedinjavanje Goffmanove trijade.

Morris u svom radu obračunava s predavačkom figurom tako da je ne zauzima direktno, predajući vlastito tijelo tuđem glasu, želeći se tako **izboriti** za vlastito pravo da zauzme poziciju moći koja je dotad bila rezervirana za teoretičare, autori kasnijih izvedbenih predavanja tu će poziciju kritizirati njezinim direktnim **zauzimanjem**.

Drugi sloj Morrisova rada usmjeren je pak na **skretanje** pozornosti na sve one aspekte izvedbe akademskog predavanja na koje Peters referira definirajući *pravila nevažnosti* (2005), a koji se tiču onih elemenata izvedbe predavanja na koja slušateljice ne trebaju (ili barem ne bi trebale) obraćati pozornost.²⁶⁷ Morris u svom radu tako afirmira tvrdnju prema kojoj izvedbeno predavanje “**provocira** ideju da sadržaj predavanja ostaje **neficiran živošću** situacije u kojoj je predstavljeno” (Ladnar 2013: 67), što možemo smatrati drugom komponentnom pregovaranja autoriteta jer **kontingencija** žive situacije predstavlja očitu “opasnost” za njegovo održavanje. Čineći sadržaj predavanja sekundarnim, stavljajući u prvi plan raznorodne izvedbene sporednosti (preklapanje ruku, stajanje u stranu, dizanje čaše s vodom) Morris podsjeća na element **slučajnosti** predavanja kao njegovu izvedbenu **neminovnost**. Istovremeno, doslovno odvajajući govor i misao koju on nosi od tijela, autor ukazuje na **krhkost** prevladavajuće dualističke **doktrine** prema kojoj, i ne samo u predavačkoj situaciji, glas, kao nositelj racionalne misli, ima nad tijelom. Na isto ukazuje i Meltzer koja ovu izvedbu vidi kao **erupciju afekta** protiv sistemâ koji teže da taj afekt potisnu (2013: 88). Morris tako podsjeća da se značenje “ne proizvodi samo kroz tekst već i kroz sam **čin predavanja**” (Ladnar 2013: 39), što je ideja za koju u “standardnim” predavanjima nema mjesta. Naravno, ovaj aspekt samo je dio šireg područja **kritike dualizma** kojoj su pojedini radovi žanra bili u potpunosti posvećeni pa ću se njegovoj analizi posvetiti i u kasnijem poglavlju “Pregovaranje tijela”²⁶⁸. Uloga predavačkog tijela i njegovo razotkrivanje, nasuprot **skrivanju** koje je bilo dominantnom u znanstvenim i akademskim krugovima, ovdje će se pokazati od temeljnog značaja.

Na ovom mjestu valja još zabilježiti kako je Morris upravo inzistiranje na vidljivosti vlastitog tijela, gesti i pokreta ukazao na **potencijal** predavačkog formata da postane **autonomnim** umjetničkim djelom, na što ukazuje i njegovo poimanje vlastitog rada kao **plesa**.²⁶⁹ U tom su viđenju diskurzivna vrijednost predavačkog čina te znanje koje se njime

²⁶⁷ Kako sam pokazala u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada riječ je, naprimjer, o načinu na koji je predavač **odjeven**, o njegovoj nesvjesnoj **gestikulaciji**, prostornoj pozicioniranosti ili **dobu dana** u kojemu se predavanje odvija.

²⁶⁸ Vidi: str. 167 ovog rada.

²⁶⁹ Zanimljivo je da pojedini autori navode kako je originalni performans realiziran u okviru **Judson Dance Theatrea** (de Vietri 2013: 31), dok drugi navode kako je predstavljen na njujorškoj sceni *Stage 37* u kombinaciji s programom koji je Steve **Paxton** kurirao (Firunts 2016: 21). No u oba slučaja, to definitivno objašnjava zašto je “u to vrijeme, Morris vidio komad ‘manje kao performans, više kao **ples**’” (de Vietri 2013: 13). Također, kako navodi Firunts, uvid u izvedbeni skor odnosno

prenosi **potisnuti** u korist isticanja tjelesnih karakteristika predavača (držanje, intonacija, gestikulacija) čiji se estetski potencijal naglašava što će se pokazati presudnim za daljnje bavljenje tim formatom i kasniji razvoj žanra izvedbenog predavanja. Na proceduralno usmjerenje rada možda najbolje ukazuje i sam naslov rada – **21.3** – koji označava trajanje originalnog Panofskijevog predavanja (Wagner 2009: 23). Postavljajući navedenu **minutažu** na tako **značajno** mjesto, Morris odlučuje i kontekstualno ukazati na **redukciju** od koje se sam rad sastoji, redukciju u kojoj je sadržaj predavanja zamijenjen tjelesnim parafernalijama. Upravo će prepoznavanje i afirmacija tog potencijala biti neizostavan faktor za preseljenje akademskog formata predavanja u umjetničku sferu.

Morris pokušava utjeloviti ulogu predavača, ali to čini samo **nominalno**, kako bi je mogao **dekonstruirati** te tako ostvariti kritičku **rekonstekstualizaciju** teorijskog diskursa u kojoj njegov sadržaj i njegove teze postaju manje bitnima, a pozornost se, umjesto toga, skreće na propitivanje **autolegitimizacije** na kojoj se pozicija “onoga koji govori” temelji te njegove fizičke odrednice. Njegova izvedba u tom smislu postaje **amblematski** dokaz tvrdnje kako “izvedbena predavanja mogu dovesti u prvi plan **ulogu nediskurzivnih** elemenata u predavačkoj proizvodnji dokaza, jednako kao što mogu **izložiti poziciju autoriteta** pridanu osobi koja drži predavanje” (Ladnar 2013: 45) jer ta dva elementa povezuje dovodeći ih u direktnu, **kauzalnu** vezu.

Zanimljivo je za kraj osvrnuti se na činjenicu na koju ukazuje Athanassopoulos (2013), ispitujući status Morrisova rada u **dijakronijskom** kontekstu čitavog žanra tridesetak godina nakon njegova prvog izvođenja. Dok je u vrijeme prvog izvođenja Morrisov rad predstavljao značajan **proboj**, njegova je **kritička oštrica** s vremenom ne samo **otupjela**, nego i postala sama vlastitom metom. Morris je tako, “**usprkos** samome sebi, čini se, **zamijenio** Panofskog kao **očinska figura** specifične discipline koja se pravi da to nije” (Athanassopoulos 2013). Disciplina na koju Athanassopoulos pritom misli je, naravno, izvedbeno predavanje.

Dok je Panofsky, naime, figurirao kao jedna od centralnih ličnosti povijesti umjetnosti, posebno studija **ikonografije**, što je i bio razlog zbog kojeg je Morris odabrao upravo njega kao **metu** svoje kritike, Morris je, upravo zahvaljujući navedenom radu, postao jedna od najbitnijih figura u **povijesti** izvedbenog predavanja. Naravno, u vrijeme izvođenja spomenutog rada, Morris još nije bio etabliran kao takva figura, s obzirom na to da tada sam žanr još nije bio ustanovljen, ali nakon protoka određenog vremenskog **perioda** koji je

upute koje je Morris rukom unio u tekst Panofskyjeva predavanja otkrivaju “preciznu **teorijsku koreografiju**” (2016: 21) što dodatno ukazuje na vezu s plesom.

uvjetovao formiranje zasebnog žanra te njegovu posljedičnu **kanonizaciju**²⁷⁰, Morris je uistinu počeo figurirati kao jedan od njegovih **rodonadželnika** te je tako u njegovoj povijesti zauzeo ulogu **istovjetnu** onoj koju je Panofsky imao u polju povijesti umjetnosti odnosno, konkretnije, studija ikonografije.²⁷¹

Daljnji primjer razdjeljivanja Goffmanove trijade odnosno podrivanja autoriteta moguće je pronaći u seriji predavanja koje je Andy **Warhol** održao tijekom listopada 1967., samo dvije godine nakon Morrisove izvedbe²⁷², u organizaciji **American Program Bureaua**, jedne od vodećih američkih agencija za organizaciju **celebrity** govorničkih nastupa i predavanja. Warhol je tada održao mini **turneju** na šest američkih sveučilišta: Utah, Oregon, Linfield College i Montana (Allen 2007) te Rochester i Salt Lake City (Bockris 1989: 223). Tijekom turneje pokazivao je fragmente svog filma **** (1967)²⁷³ da bi potom održao predavanje o vlastitom radu te na kraju odgovarao na **pitanja** iz publike, a čitav je događaj održan pod nazivom **Pop Art in Action** (Schrage 2015). Sveučilište Utah bilo je prvim lokalitetom te izvedbe te ujedno i mjestom na kojemu su se pojavile prve **sumnje** u **legitimnost** osobe koja se predstavljala kao Andy Warhol.

Razlozi za sumnju bili su višestruki: izuzev opće **razočaranosti** čitavim predavanjem, Warholovim čudnim držanjem i **bizarnim** odgovorima na postavljena pitanja te rezolutnim odbijanjem da ga se **fotografira**, u publici se našla i poneka osoba koja je jednom davno već vidjela poznatog umjetnika i tvrdila kako *taj* Andy Warhol i *ovaj* Andy Warhol nisu ista osoba (Bauman 2008, Schrage 2015). S obzirom na drugačiju tehnološko-medijsku sliku tadašnjeg svijeta te nepostojanje **interneta**, razotkrivanje “**podvale**” potrajalo je više mjeseci, no tada je, posredstvom studentskih novina *Daily Utah Chronicle*, istina napokon izašla na vidjelo: *taj* Andy Warhol uistinu nije bio *onaj* Andy Warhol što je, prema Warholovom biografičaru, izazvalo lavinu javnog sramoćenja Warholova lika i djela (Bockris 1989).²⁷⁴

²⁷⁰ O aspektima ustanovljavanja žanra izvedbenog predavanja pisala sam u poglavljima “Pitanje obrata” i “Pitanje kronologije” na str. 20 i 32 ovog rada.

²⁷¹ Zanimljivo je ovdje zamijetiti da je Morris zapravo zauzeo poziciju istovjetnu onoj koju je prethodno kritizirao. Naravno, posljedica je to dijakronijske **rekontekstualizacije** do koje nužno dolazi s promjenom političkih i estetskih okvira umjetničkog polja, a kojoj **podliježu** svi umjetnički radovi. Ovdje je spominjem zbog važnosti koju Morrisov rad ima za čitav žanr jer ukazuje na važnost **kontekstualnog** iščitavanja, kako pojedinih radova, tako i čitavog žanra.

²⁷² Važno je napomenuti kako Warholova izvedba nije pronašla svoje mjesto u **historijatu** izvedbenog predavanja te je jedina autorica koja ga u tom kontekstu spominje Gabrielle de Vietri (2013). Iako ispitivanje razloga za takvo stanje nadilazi okvire ovog rada, ja sam njegov rad odlučila uvrstiti u ovaj pregled jer držim da odgovara odrednicama žanra koje sam prethodno uspostavila. Kao što će kasnije biti jasno, Warholov rad nije **izolirani** slučaj u ovom smislu.

²⁷³ Riječ je o **dvadesetpetosatnom** avangardnom filmu sastavljenom od niza kraćih segmenata (*Allen and Dickin, Easthampton Beach, Gerard Has His Hair Removed with Nair, Sausalito, Katrina Dead...*) zabilježenih na ukupno 83 filmske role od kojih svaka traje u prosjeku oko 33 minute. Naslov filma referira na ondašnji **kritičarski sistem** koji se temeljio na dodjeljivanju **zvjezdica** filmu, pri čemu su četiri zvjezdice predstavljale **najvišu** ocjenu (Comenas s.a.).

²⁷⁴ Točnije, kako navodi Bockris: “**piskarala** diljem zemlje posegla su za frazama poput ‘posrani umjetnik’ i ‘puke’s bad boy’” (Bockris 1989: 223).

Warhol je na gostovanje, umjesto samoga sebe, naime, poslao glumca **Allena Midgettea** koji se, da ironija bude veća, prethodno pojavio i kao jedan od brojnih likova u Warholovom filmu **** koji je prikazivan u sklopu spomenutog predavanja (Bauman 2008).

Iako je obrazloženje koje je za čitavu obmanu ponudio Warholov menadžer Paul Morrissey pomalo banalno: “Pa, Andy ne voli govoriti u javnosti i mislio je da je Midgette **zgodniji** i da će održati **bolje** predavanje od njega” (Schrage 2015), povjesničarka umjetnosti Scotti Hill (2011) to “Warholovo”²⁷⁵ predavanje smješta u širi kontekst njegova rada o prirodi konzumerizma te procesima **spektakularizacije** u suvremenom kapitalističkom društvu, donoseći zaključak kako je “poanta ovdje u tome da to [predmet kritike] može biti i **limenka juhe**, ali i stvarno ljudsko biće” (Hill prema Schrage 2015). Kao vrhunski prilog toj tezi Hill (2011) prilaže činjenicu kako je samo jedno od sveučilišta **posumnjalo** da nešto nije u redu s Warholovim nastupom, što je za nju bio očiti dokaz kako u današnjem društvu postoji veći interes za **slikom** nego za sadržajem kojim je ona ispunjena što je, kao što je dobro poznato, i inače tema čitavog Warholova opusa.

Zanimljivo je na tren zaustaviti se na Warholovoj interpretaciji čitavog slučaja. Naime, kako navodi Flatley, Warhol je **gnjev** sveučilišnih autoriteta, u trenu u kojem je podvala bila razotkrivena, dočekao s posvemašnjim **nerazumijevanjem**²⁷⁶ te je, kada ga je jedan od dekana preko telefona upitao “Kako da uopće znam da ste to sada vi na telefonu?” odgovorio da to uistinu **ne zna** (2010: 77). Međutim, suočen sa zahtjevom da vrati **honorare** (ne)održanih predavanja i drugim pravnim posljedicama, Warhol je navodno shvatio da bi bilo pametno da prestane sa svojim **anti-star** identitarnim igrama te da se počne ponašati kao “odrastao čovjek” što je, ponovo, za njega bila samo još jedna u nizu uloga koje je utjelovljavao tijekom života (Flatley 2010: 77).

Iako su spomenuti Warholovi nastupi **kontekstualizirani** kao dio njegove umjetničke prakse tek gotovo četiri desetljeća nakon njihove realizacije, zahvaljujući upravo rijetkim povjesničarkama umjetnosti koje su radile na njihovu preoznačavanju (Hill 2011), a dotad su uglavnom **diskreditirani** kao obična prevara, vjerujem kako se, s obzirom na moduse njegova rada odnosno inače korištene estetske procedure, uistinu mogu smatrati umjetničkim radovima. Naime, namjera tih nastupa ipak nije bio samo pronalazak rješenja za Warholovu **sramežljivost** već i puno kompleksnija problematizacija tendencija društva spektakla gdje se

²⁷⁵ Navodnici ukazuju na **varljivost** njegova autorstva.

²⁷⁶ Flatley prenosi slijedeću Warholovu izjavu: “godinama smo igrali **switch-the-celebrity** na partijima i otvaranjima po New Yorku, govorili ljudima da je **Viva** zapravo Ultra i da je Edie ja i da sam ja Gerard – ponekad bi se ljudi potpuno zbnili i mi se ne bi bavili time da ih ispravljamo, bilo je toliko zabavno da nastave sve krivo shvaćati – to nam se činilo kao neka **šala**” (2010: 77).

spektakl ne poima kao “skup slika, nego društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama” (Debord 1999: 36). Uistinu, Warholovo izvedbeno predavanje iz te perspektive kao da postaje apologija Debordove tvrdnje kako su “ljudi vrijedni divljenja, u kojima se sistem **personificira**, dobro poznati po tome što nisu ono što jesu” (1999: 63).

Iako se o samom sadržaju njegovih nastupa ne zna puno jer je u kasnijoj kritičkoj recepciji ostao u sjeni ove identitarne “**smicalice**”, ova linija njegove interpretacije dobro se nadovezuje na tendenciju koja se u umjetničkoj praksi, kako piše Groys (2013), pojavila nakon modernizma. Groys navodi kako su tada “umjetnici uglavnom odustali od potrage za **skrivenim**, pravim sobom, a umjesto toga počeli su koristiti svoje **nominalne identitete** kao **readymade**ove – i organizirati kompliciranu igru s njima” (2013). Upravo je *otac Pop Art* čitavu svoju umjetničku karijeru posvetio igri s navedenim konceptima, ispreplićući do neprepoznatljivosti vlastitu **intimu** s vlastitom medijskom slikom. U tom smislu valja čitati i ovo “njegovo” izvedbeno predavanje koje je, kroz oprimjerivanje mogućnosti **samokonstrukcije** identiteta (iza koje neminovno vrebaju mogućnost konstrukcije **lažnog** identiteta odnosno **lažne** konstrukcije identiteta), za razliku od Morrisova, više usmjereno na kritiku **kulture celebrityja** i društva spektakla nego na predavačku figuru. Međutim, u trenutku u kojem taj *celebrity* preuzima predavačku ulogu, i ona postaje predmetom istovjetne kritike.

I Flatley (2010) nudi slično čitanje ovog izvedbenog predavanja, iako ga ne imenuje takvim, smještajući ga u šire okvire Warholova interesa za pitanja **sličnosti** i **zamjenjivosti** koje smatra tipičnim za kapitalističku proizvodnju ne samo dobara, već i identiteta. Ukazujući na problematičnost koju **neautentičnost** može izazvati u određenim kontekstima u kojima se zahtijeva originalnost i **izvornost**²⁷⁷, Flatley (2010) predavački format također smješta u isti kontekst visoko autoriziranih situacija u kojima se dokida mogućnost **mimetičke sličnosti**. Ukazujući na Warholov interes za spomenuti koncept, Flatley piše kako je u ovom projektu Warhol “želio poremetiti, preskočiti i zaobići diskurse, institucije i prakse koje obeshrabruju ili **inhibiraju** naše mimetičke sposobnosti i imitacijska ponašanja” (2010: 77).

Dakle, i Warhol, jednako kao i Morris, usprkos razlici između njihovih procedura, neminovno ukazuje na problematična mjesta procesa legitimizacije koji opstoje u pozadini predavačke figure. Za razliku od Morrisa koji je posegnuo za **instrumentalizacijom** vlastita tijela, Warhol je instrumentalizirao tuđe tijelo nadjenuvši mu vlastito ime i **auru** koja ga prati

²⁷⁷ Flatley, između ostalog, navodi **potpisivanje čekova**, umjetničkih radova ili **tekstova**, prelazak granice, prijavu poreza (2010: 77).

ukazavši kako važnost **simboličkog kapitala**²⁷⁸ njegova imena nadilazi realnu vrijednost njegove pojavnosti odnosno konkretnog djelovanja. Warhol, prema tome, jednako kao i Morris, odvaja ulogu animatora od one autora i principala, izmještajući je u potpunosti u drugu osobu te **rastačući** potonje dvije između sebe i Midgettea²⁷⁹ oprimjerujući tako činjenicu da “pitanje identiteta nije pitanje **istine** već pitanje **moći**” (Groys 2013).

Način **tretiranja identiteta** u izvedbi predavanja tako postaje najbitnija dodirna točka između ova dva rada jer oba autora na specifične načine izmiču sigurno tlo pod nogama vlastitih predavača, jedan izmještajući njegovu moć govora u drugu osobu, drugi postavljajući vlastiti identitet kao “**parazita**” u tuđe tijelo čija je egzistencija svedena na ulogu **izvođača** tuđeg identiteta. Njihovi predavači tako ne predstavljaju **stabilne figure** karakteristične za akademska predavanja u kojima je Goffmanova trijada netaknuta, čija fizička pojava može garantirati istinitost njihovih iskaza, već **lebde** između tri Goffmanove uloge, odbijajući jasno fiksirati svoj odnos prema njima. Na taj način, autori dovode u pitanje ne samo autoritet osobe koja stoji na pozornici, za katedrom, već i valjanost njenih iskaza odnosno valjanost znanja koje je ona navodno ovlaštena proizvoditi i prezentirati. Dok Warhol **eksploatira** poziciju koja mu je pridana kao **afirmiranom** umjetniku kako bi ukazao na mehanizme pomoću kojih se ona održava, a koji u jednom trenutku prestaju imati veze s kvalitetom njegova rada i počinju imati veze isključivo sa stupnjem njegove afirmacije, Morris ukazuje na **nemoć** vlastite umjetničke pozicije u odnosu na poziciju teoretičara.

Kao **najeklatantniji** domaći primjer ove strategije moguće je navesti izvedbeno predavanje **Protiv engleskog** (1979) Mladena Stilinovića. Iako po svojim formalnim karakteristikama ovaj rad ima sve značajke “običnog” predavanja te u njemu ne dolazi do razjedinjenja Goffmanove trijade na način prethodno prikazan kod Morrisa i Warhola, autor je posezanjem za jednostavnim **konceptualnim izmještanjem** jednog segmenta izvedbe pomaknuo i čitav svoj rad iz polja predavanja u polje izvedbenog predavanja. Mladen Stilinović svoje je predavanje, naime, izveo na **jeziku** koje gotovo nitko u **publici** nije razumio, izveo ga je na **hrvatskom**, ali u Amsterdamu, pred mahom **međunarodnom** publikom (Marjanić 2004a).

²⁷⁸ Simbolički kapital, prema **Bourdieu** (2011b), predstavlja moć koju posjeduje pojedinac ili određena društvena skupina, a koja se razlikuje od ekonomskog kapitala po tome što ne može biti razmijenjena za konkretna materijalna ili nematerijalna dobra. Simbolički se kapital sastoji od resursa stečenih na temelju **prestiza**, **ugleda** ili **znanja** koje je pojedinac stekao zahvaljujući svojem društvenom položaju i radu.

²⁷⁹ Na temelju **dostupnih** povijesnih zapisa nije, naime, moguće detaljno utvrditi do koje je mjere Warhol, a do koje Midgette bio autor održanih predavanja, tako da je uloga autora zapravo bila **podijeljena** između njih dvojice. Shodno tome, moguće je pretpostaviti da ni figura principala nije bila u potpunosti **povjerena** jednom od njih nego je također egzistirala “negdje između”.

Važno je pritom skrenuti pozornost na **kontekst** njegove izvedbe koji se pokazuje konstitutivnim za njegovu **interpretaciju**. Stilinović je, naime, bio jedan od autora predstavljenih na **izložbi** *Works and Words* (1979) u organizacijski amsterdamske Fondacije **De Appel**.²⁸⁰ Radilo se o “**međunarodnoj** umjetničkoj manifestaciji s umjetnicima, povjesničarima umjetnosti i kritičarima iz Nizozemske, **bivše** Istočne Njemačke, Mađarske, Poljske i **bivše** Jugoslavije²⁸¹” (van Droffelaar & Olszanski 1980) koja je, povijesno gledano, jedno od prvih značajnijih predstavljanja **tzv.** istočnoeuropske umjetnosti na **tzv.** Zapadu.²⁸² Kako ističe Vesić:

“izložba je **inicijalno** zamišljena kao prezentacija istočnoeuropske umjetnosti, kao događaj koji akumulira svoju **znatiželju** samom činjenicom da prezentira umjetnost koja dolazi ‘**iza Željezne zavjese**’ kao ‘nešto što se **rijetko viđa** u inozemstvu’, nudeći tako prezentacijski kontekst koji ‘prekriva’ pojedinačna umjetnička djela grupirajući ih **iza monolitskog** barjaka **disidentske** umjetnosti” (2012).

Međutim, nakon intervencije nekih umjetnika, točnije pisma srpskog (tada jugoslavenskog) konceptualnog umjetnika Gorana **Đorđevića** (1979), **kuratori**²⁸³ su odlučili **promijeniti** okvir izložbe i izbjeći **očekivani** geopolitički okvir, dodavši popisu predstavljenih umjetnika i autore **nizozemske provenijencije**, izbacivši termin *istočnoeuropski* iz njene eksplikacije i postavivši u sam naslov puno širi tematski okvir (Vesić 2012). Već u samom promišljanju konceptualnog okvira izložbe došlo je, dakle, do njezinog značajnog **preoznačavanja**, do promjene njezinog **ideološkog** okvira. Umjesto **egzotizacije**, koja i danas perzistira kao učestala strategija prezentacije radova iz istočne Europe, i njihove posljedične **simplifikacije**, kustosi su se odlučili za **problemski** pristup koji u svom pismu zaziva i Đorđević kada ističe kako bi “puno **zanimljivije** bilo organizirati međunarodnu izložbu/susret umjetnika čiji se rad [...] susreće s više ili manje izraženim **otporom** i odbijanjem u **miljeu** u kojemu autori žive i rade” (Đorđević 1979). Đorđevićovo je pismo kasnije postalo **integralnim** dijelom izložbe koja je tako otvorila prostor za vlastitu **autorefleksiju** te je u tom smislu neizbježno došlo i do

²⁸⁰ Za puni popis umjetnika vidi: Vesić (2012).

²⁸¹ **Začudno** je da se, iako je **citirani** fragment navodno **preuzet** iz originalnog uvoda kataloga izložbe objavljenog 1980., u njemu i Istočna Njemačka i Jugoslavija već proglašene – **bivšima**. Očito je ipak riječ o naknadnoj **intervenciji** kojoj je u prvom planu bila **suvremena** geopolitička situacija, a ne **vjernost** povijesnim činjenicama.

²⁸² Dvostruko umetanje kratice **tzv.** prije geopolitičkih termina u ovoj rečenici svjesna je **subverzija** kojom želim **evocirati** specifični kontekst nastanka i prezentacije same izložbe te, osim toga, podsjetiti na **relacijski karakter** navedenih termina na koji upozorava Todorova kada piše kako je “Istok **relacijska kategorija** koja ovisi o točki promatranja: Istočni Nijemci su ‘istočni’ u odnosu na Zapadne Nijemce, Poljaci su ‘istočni’ u odnosu na Istočne Nijemce, Rusi su ‘istočni’ u odnosu na Poljake” (2015: 100).

²⁸³ Josine van Droffelaar i Piotr Olszanski.

konfrontacije geopolitičkih konteksta iz kojih su pojedini umjetnici proizašli, a što je, osim toga, bila i tema kojom su se pojedini autori i eksplicitno bavili u okviru vlastitih radova.

Jedan od tih autora je i Mladen Stilinović koji je, u skladu s **krilaticom** koja će se i kasnije pojavljivati u njegovom radu, najistaknutije na nizu **zastava** realiziranih devedesetih godina:



Sl. 3. Mladen Stilinović: *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* (1992)
(preuzeto sa: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/anglictina/an-artist-who-cannot-speak-english-is-no-artist.html>)

u svojoj izvedbi tematizirao spregu između engleskog jezika, koji je već tada bio *lingua franca* ne samo institucije suvremene umjetnosti, već i ekonomskih i političkih tokova moći što je **status** koji je od tada do danas još više **nabujao**. Održavši čitavo predavanje na jeziku koji je razumjela tek **nekolicina** prisutnih, izveo je efikasan *statement* o dominaciji engleskog jezika i tako na više nivoa prokazao **ograničenost** dominantnih institucionalnih okvira suočenih s reprezentiranjem autora koji izmiču njihovim **perceptivnim** granicama.²⁸⁴

Odlučivši da kao predavač govori **manjinskim** jezikom, Stilinović je svjesno **reducirao** mogućnost razumijevanja vlastita iskaza, što je strategija koja bi unutar službenih znanstvenih krugova bila vrlo **neefikasna**. Doslovno *pronalaženje zajedničkog jezika* u znanstvenim je krugovima **imperativ** koji omogućuje napredak znanosti. Međutim, na ovom mjestu upravo

²⁸⁴ Autor ovako objašnjava zaleđe vlastitog rada: "Poznato je da je Drugim svjetskim ratom i odlaskom **izbjeglica** iz Europe **SAD** starom kontinentnu 'oteo' primat u umjetnosti te se avangardna umjetnosti seli iz Pariza u New York, a engleski postaje dominantan jezik suvremene umjetnosti. Oni koji ne govore tim jezikom **zapadne** umjetnosti i umjetničkog tržišta isključeni su iz njega" (prema Marjanić 2014a: 324).

suprotno, autor tim potezom uspijeva **poentirati** vlastitu tezu puno efikasnije nego što bi to učinio posezanjem za racionalnim predavačkim modusom. Stilinović tako **propituje** načine na koje se konstituira **službeno** znanje eksplicirajući moment **ekskluzije** jednih, odnosno **inkluzije** drugih elemenata kao njegov temeljni faktor. Njegova subverzija uloge predavača nije, dakle, usmjerena isključivo na ukazivanje na **moć** koja je koncentrirana u toj ulozi, već i na pokazivanje **koncentrata** moći koji opstojе u njezinom zaleđu, moći povezane sa socijalnim kontekstom unutar kojega su proizvedena i predstavljena umjetnička djela odnosno unutar kojih pojedine umjetnice rade i proizvode.

Jezični sustav, koji će i kasnije biti česta tema Stilinovićeve rada, ovdje se tako raskrinkava kao moćno oružje i sredstvo **dominacije** te autor, svjesno eksplicirajući **ranjivost** vlastite manjinske pozicije, postavlja ju je na scenu odnosno izlažući je za katedrom, demonstrira jednu od brojnih prešućivanih pretpostavki koje **dirigiraju** funkcioniranje umjetničke scene jednu od onih koje se podrazumijevaju, ali rijetko eksplicitno iznose. Stilinović tako, razotkrivajući povezanost geopolitičkih tokova s onim jezičnima, upućuje na **engleski jezik** kao jedan od nužnih alata legitimacije predavača, bilo da je riječ o umjetniku ili o znanstvenici, ukazujući kako je “jezik uvijek impliciran u odnose moći koji se izražavaju, dijelom, kroz specifične povijesne **borbe** o tome kako etablirane institucije [...] podržavaju i **legitimiziraju** određene načine života koji karakteriziraju društvu u određenom povijesnom trenutku” (Giroux 2005: 143). Naravno, u skladu s ostatkom svojeg rada, Stilinović i ovu subverziju izvodi dovodeći se u visoko **paradoksalnu** situaciju s obzirom na to da, nakon što preuzme funkciju autoriteta, odlučuje samog sebe na toj poziciji dodatno **marginalizirati**.

Kako sam već istaknula, kao odlučujući faktor u interpretaciji ovog Stilinovićeveog izvedbenog predavanja nadaje se već opisani širi okvir izložbe u sklopu koje je izveden. Pa iako nije bila riječ o predavljanju isključivo balkanske umjetnosti, **Imaginary Balkan** Marije Todorove (2015) [1993] nadaje se kao vrlo koristan alat za njegovo čitanje.²⁸⁵ Naime, u poglavlju koje se bavi **samopercepcijom** balkanskih naroda, Todorova ističe kako se “u

²⁸⁵ Iako je Todorova od samog početka knjige posvećena naznačavanju sličnosti i razlika između **orijentalizma** i balkanizma, s obzirom na značajnu **Saidovu** prethodnicu, pred sam kraj ovako efikasno sažima tu relaciju: “postoje očite sličnosti između balkanizma i orijentalizma. Prije svega oboje su **diskurzivne tvorevine**. Veoma slično orijentalizmu, Balkan može poslužiti kao **snažna metafora**. Ipak najvažnija razlika između dvaju pojmova zemljopisna je i povijesna konkretnost Balkana za razliku od pretežno metaforičkog i simboličkog karaktera Orijenta” (2015: 314). U tom smislu i *Istočna Europa* može se smatrati diskurzivnom, visoko **metaforičkom** kategorijom koja s *Balkanom* i *Orijentom* dijeli određene temeljne pretpostavke, primarno u smislu odnosa koji zapadna misao njeguje prema njoj u kojemu navedeni prostori postaju “**skladište** negativnih obilježja u suprotnosti s kojima je konstruirana pozitivna i **trijumfalistička** slika ‘europskog’ i ‘zapadnog’” (Todorova 2015: 307).

svim balkanskim slučajevima²⁸⁶ očito susrećemo ne samo s različitim načinima obračunavanja sa stigmom nego i sa **samostigmatizacijom**” (2015: 100) i upravo je to tema s kojom se ukoštac hvata i Stilinović jer svojom naoko jednostavnom jezičnom igrom odabire nastupiti razotkrivajući svoj manjinski identitet, što ga neminovno dovodi u poziciju Drugog. Todorova nastavlja pišući kako “prema hipotezi Wolfganga **Lippa**, samostigmatizacija postaje **reflektivan postupak** u kojem se stigma **dislocira** i usmjerava ne protiv onih koji su stigmatizirani, nego protiv ‘vladajućih autoriteta’” (2015: 100) koji je, u ovom slučaju, utjelovljen u obliku Zapada i, konkretnije, zapadne umjetničke sfere s obzirom na to da je osnovna **potka** i orijentalizma i balkanizma **privilegiranje Zapada** kao standarda u odnosu prema kojem se, zbog njegove političke i ekonomske moći, definiraju svi **Drugi** (Carrier 1995: 197). A Stilinović je u svom radu na vrlo efikasan način navedeni proces učinio vidljivim te pokazao kako izgleda na djelu.

Iako, za razliku od Morrisa i Warhola, svoje tijelo u potpunosti u ovom radu ostavlja po strani, njegova se izvedba s njihovima susreće upravo u postupku raskrinkavanja predavačke pozicije kao nimalo **neutralne** instance i to upravo posredstvom evidentiranja njezinih identitarnih odrednica. Pokazujući kako zauzimanju mjesta za katedrom uvijek prethodi čitav niz više ili manje ekspliciranih procedura i Morris i Warhol i Stilinović podsjećaju kako je predavačka pozicija visoko **normirana**, kako je, drugim riječima, znanje koje je s nje plasirano strogo **omeđeno** zahvaljujući čitavom nizu pravila koja definiraju načine njegove proizvodnje. Ovi autori tako jasno ekspliciraju neke od skrivenih strana znanstvenih **izlagačkih** protokola što sam, u prvom dijelu rada, istaknula kao jednu od glavnih odrednica samog žanra izvedbenog predavanja.

Posljednji primjer strategije pregovaranja predavačke pozicije i subvertiranja Goffmanove trijade nalazimo u radovima Coco **Fusco**, američke interdisciplinarne umjetnice i teoretičarke **kubanskih** korijena.²⁸⁷ Ona je autorica dvaju izvedbenih predavanja nastalih u razmaku od sedam godina: *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist* (2013) i *A Room Of One's Own: Women and Power in the New America* (2006). U prvom od njih Fusco je preuzela jedan **postojeći fiktivni** identitet, a u drugom **kreirala** jedan potpuno **novi**, izmještajući tako, naizgled, sve tri Goffmanove pozicije u te izmišljene identitete. Međutim, s obzirom na to da je ona zapravo i autorica i izvođačica

²⁸⁶ Naglašavam da je u mom čitanju balkansku specifičnost moguće proširiti na generalnu istočnoeuropsku s obzirom da se ne bavim povijesnim i geopolitičkim **nijansama** između tih tvorevina već nešto generalnijim mehanizmima koji su istovjetni u oba slučaja.

²⁸⁷ Ovu **etničku** odrednicu navodim zbog važnosti koju njezino porijeklo ima u njezinom radu.

navedenih predavanja, jasno je da zapravo ona **utjelovljuje** i ulogu autorice i onu animatorice, dok figura **principala** tako jedina preostaje izmještena u navedene likove. Fusco je dakle u oba rada odvojila Goffmanovu figuru **principala**²⁸⁸ od one autora i animatora koje je **preuzela** ona sama, kao autorica i izvođačica navedenih radova.

U prvom radu Fusco je oživjela lik **Dr. Zire, čimpanze** koja je specijalizirana za istraživanje ljudske vrste, iz serijala znanstveno fantastičnih filmova *Planet Majmuna* [*Planet of the Apes*] (1968 – 2014)²⁸⁹ kako bi izvela predavanje o opservacijama do kojih je navedena **psihologinja** došla tijekom istraživanja suvremenog *Homo sapiensa*, naglašavajući one njegove aspekte koje čovjek **dijeli s primatima** i drugim životinjama (Sming 2015), dok je u drugom preuzela ulogu **diplomantice** američke **vojne škole** kako bi izvela predavanje o **važnosti** koju američki rat protiv **terora** ima u tome da “ženama ove velike zemlje²⁹⁰ pruži mogućnosti [za emancipaciju] bez **presedana**” (Fusco 2006).

Dakako, već i iz ovog kratkog opisa predavanja jasno je da je autorica u oba slučaja optirala za **eklatantnu subverziju** predavačkog formata, upravo na temelju aproprijacije odnosno subverzije same predavačke figure, nudeći posljedično publici kao sadržaj svojih predavanja ponešto **začudne** ili pak prilično **radikalne teze** koje ću dodatno opisati nešto kasnije. Ipak, bez obzira na njihovu očitu začudnost odnosno radikalnost, autorica je u oba slučaja, utjelovljujući gore opisane uloge, predana temeljitom osiguravanju njihove **valjanosti**. Naravno, **logika** koju pritom preuzima **figira strogost** i **racionalnost** znanstvene argumentacije, ali se zapravo temelji na principima **subverzivne afirmacije**²⁹¹ jer kroz strategije **pretjerane identifikacije** postiže kritiku diskurzivnih praksi čije metode preuzima.

Zanimljivo je pritom naglasiti kako Fusco i sama inače djeluje ne samo kao **interdisciplinarna** umjetnica, već i kao **istraživačica** odnosno **predavačica** pri obrazovnim institucijama²⁹² te je, u tom smislu, i autorica ne samo niza umjetničkih projekata, nego i više

²⁸⁸ Naravno, imajući na umu da je ona sama kreatorica tih **fiktivnih** identiteta, jasno je da i ona na kraju zapravo stoji iza figure principala, međutim kako je oba predavanja kreirala u ime nekog drugog, kao dio umjetničke izvedbe, tu pretpostavku uzimam kao ishodišnu.

²⁸⁹ **Filmski** serijal temelji se na istoimenom romanu Pierrea Boullea iz 1963., a sastoji se od sljedećih nastavaka: *Planet majmuna* redatelja Franklina J. Schaffnera (1968), *Ispod planeta majmuna* Teda Posta (1970), *Bijeg s planeta majmuna* Dona Taylora (1971) te *Osvajanje planeta majmuna* (1972) i *Bitka za planet majmuna* J. Lee Thompsona (1973). Dvjetisućitih je pokrenut novi serijal: *Planet Majmuna* redatelja Tima **Burtona** (2001), *Planet majmuna: Postanak* Ruperta Wyatta (2011) i *Planet majmuna: Revolucija* Matta Reevesa (2014).

²⁹⁰ Misli se na Sjedinjene **Američke** Države.

²⁹¹ Arns i Sasse subverzivnu afirmaciju definiraju kao: “umjetničku/političku **taktiku** koja dopušta umjetnicima/aktivistima da sudjeluju u određenim društvenim, političkim ili ekonomskim diskursima i da ih afirmiraju, preuzimaju ili konzumiraju dok ih istovremeno **potkopavaju**” (2006: 445).

²⁹² Njezini prethodni predavačko-istraživački **angažmani** uključuju institucije poput MIT-a i Sveučilišta Columbia, a trenutno predaje na College of the Arts pri Sveučilištu Florida.

teorijskih knjiga.²⁹³ Dakle, u svom širem djelovanju, Fusco i sama često preuzima figuru predavačice i to one sa **snažnim** institucionalnim zaledem, ne problematizirajući pritom posjedovanje tog autoriteta.²⁹⁴ I dok ostaje upitnim u kojoj mjeri navedena **dvojnost** uvjetuje **receptiju** njenog umjetničkog rada, kao posebno zanimljiv segment ove veze ističe se činjenica koju navodi i sama Fusco, a tiče se toga da je **ideju** za svoje izvedbene predavanje *Observations of Predation in Humans* (2013) dobila upravo zahvaljujući **kolegijima** na temu **afrofuturizma** koje je držala na obrazovnim institucijama, a u okviru kojih se bavila načinima na koje autori posežu za **spekulativnom fikcijom**²⁹⁵ kako bi govorili o iskustvu **crne** rase (Fusco 2014). Jasno je, dakle, da je sprega između njezinog umjetničkog i znanstvenog rada **povratna** odnosno **dvosmjerna**²⁹⁶ te da su u tom smislu njezina izvedbena predavanja snažno upletena u **mrežu** njezinih prethodnih radova odnosno istraživačkih interesa kojima su u fokusu pitanja **kolonijalizma**, imperijalizma, **rase**, ženskih prava i **dehumanizacije**.

Tako je njezino prvo izvedbeno predavanje nemoguće analizirati bez referiranja na performans *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* koji je od 1992., u sklopu izložbe *The Year of the White Bear*, izvodila s latinoameričkim umjetnikom Guillermom **Gómezm-Peñom**²⁹⁷ u nizu **muzeja** i javnih prostora.²⁹⁸ U njemu su autori, u adekvatnoj kostimografiji²⁹⁹, izlagani u povećem **kavezu**, kao navodni autohtoni primjerci **plemena** koje obitava na fiktivnom otočju Guatianau u Meksičkom zaljevu, a koje je “**nekim čudom**” ostalo netaknuto od strane zapadnog bijelog čovjeka od Kolumbova vremena pa sve do danas (Johnson 1993). I dok su u navedenom radu autori proizvodili isključivo **neartikulirane** zvukove, fingirajući postojanje jednako **autohtonog** jezika, u *Observations of Predation in Humans* (2013) autorica je odlučila **neljudskom** obličju koje je pritom zauzela podariti **moć**

²⁹³ Kao najznačajnije ističu se: *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (1995) i *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings* (2001).

²⁹⁴ Ovaj se uvid ne temelji na cjelokupnom pedagoškom radu autorice već isključivo na **analizi** njezinih dostupnih javnih predavačkih nastupa. **Vidi** npr.: Fusco (2010), Fusco (2014), Fusco (2016).

²⁹⁵ Prema Bulmanu (2007: 200) riječ je o pojmu koji je nadređen žanru znanstvene fantastike jer uključuje i žanr alternativne povijesti.

²⁹⁶ Drugim riječima, ne **profitira** samo autoričin predavački rad na osnovu njezinog umjetničkog, već i obrnuto.

²⁹⁷ Riječ je o umjetniku performansa, piscu, **aktivistu**, **radikalnom** pedagogu i direktoru izvedbene skupine *La Pocha Nostra* čiji je rad značajno doprinio **debatama** o kulturalnoj raznolikosti te **meksičko-američkim** odnosima (Pocha Nostra s.a.).

²⁹⁸ To su, između ostalih, bili: Smithsonian's National Museum of Natural History u Washingtonu, Walker Art Center u Minneapolisu, Field Museum of Natural History u Chicagu, Convent Garden u Londonu, itd.

²⁹⁹ Bila je riječ o nizu odjevnih predmeta i šminke koji su sugerirali njihovu **primitivnost**, ali istovremeno i ukazivali na **lažnost** čitavog postava: plemenske maske, ogrlice od školjaka i zuba, perike, bikini s leopard uzorkom, kožne čizme, crne tenisice (Sommers 1992).

govora³⁰⁰ i to kako bi progovorila upravo o **antropocentričnosti** tog istog bijelog zapadnog čovjeka.

Kao što sam već napomenula, centralna okosnica njezinog predavanja pronalaženje je sličnosti između ljudske vrste i primata, s ciljem **parodiranja** načina na koji **humani** znanstvenici govore o **agresiji** u životinja, ali u zaleđu tog nastojanja zapravo se nalazi kritika **ekonomskog nasilja** što je termin koji Fusco (2014) koristi za označavanje ekonomske nejednakosti među ljudima, pri čemu autorica prokazuje tu vrstu nasilja kao puno **perfidniju** od onog koje su u stanju proizvesti životinje. Aplicirajući **znanstveni diskurs** na analizu ljudskog ponašanja, Fusco tako ostvaruje **inverziju** subjekta koji promatra i objekta koji biva promatran, kroz koju eksplicitno **denuncira** samopodrazumijevajući **legitimitet** figure znanstvenika, predavača, ali i **čovjeka** kao nadmoćne vrste *en général*. Važno je ovdje istaknuti kako se Fusco u navedenom radu pojavljuje doslovno maskirana u **kostim** čimpanze, a odabir upravo te životinje nije nimalo slučajan. Kako, povodom rada kolektiva **Guerilla Girls**³⁰¹ navodi Schneider (2002) [1997], “maske gorila provode performativni udarac jer ekspliciraju **društveni ugovor** koji je povijesno žene i nebijelačke rase označavao kao manje razvijene, ‘**primitivnije**’ od implicitno višeg primata, **bijelog Čovjeka**” (2002: 1), a jasno je da ista veza vrijedi i u slučaju čimpanza odnosno rada Coco Fusco. Schneider (2002) nastavlja ističući kako autorice posredstvom maske citiraju rasistički **primitivizam** koji se nalazi u samom srcu kolonijalizma. Zaključno, autorica ističe kako stapanje životinjske maske s licem ženskih umjetnica sugerira “kompleksnu povezanost između kodova rase i roda, pogotovo u kontekstu politike **reprezentacije** i autorskog autoriteta” (Schneider 2002: 2) što su sve aspekti koji se neminovno manifestiraju i u ovom radu Coco Fusco.

I dok je prvi rad u tom smislu posvećen takozvanom *Drugom*, njezino drugo izvedbeno predavanje posvećene je takozvanoj *Drugoj*. Odjevena u vojničku **uniformu**, s američkom **zastavom** koja joj “čuva” leđa, kao temeljnu referencu u “svojem”³⁰² predavanju *A Room Of One's Own: Women and Power in the New America* (2006) Fusco postavlja utjecajni **esej** Virginije **Woolf** *Vlastita soba* (2003) [1929].³⁰³ Ističući kako je Woolf u svojem eseju kao

³⁰⁰ Jasno, imajući na umu kako je riječ o fikcionalnom liku preuzetom iz postojećeg filmskog ciklusa, taj dar je Dr. Ziri “**podaren**” već prije.

³⁰¹ Riječ je o **feminističkom** kolektivu osnovanom 1985. u New Yorku, čije se članice u javnosti uvijek pojavljuju pod maskama gorila radi zadržavanja **anonimnosti**, a navedena igra riječima (**gorila-gerila**) sugerira i određeni terorizam u srži hijerarhijskih distinkcija razlike (civilizirano/primitivno ili muško/žensko) (Schneider 2002: 2). Grupa je posvećena borbi protiv **seksizma** i **rasizma** u umjetničkoj sferi te je najpoznatija po svojim javnim **jamming** akcijama i performansima (Guerilla Girls s.a.).

³⁰² Navodnici podsjećaju na činjenicu da autorica u okviru rada preuzima fiktivni identitet američke **vojnkinje**.

³⁰³ Zanimljivo je kako se navedeni esej temelji na seriji predavanja koja je Woolf 1928. godine održala na dva ženska Sveučilišta u Oxfordu. Dok je *Vlastita soba* **fikcionalni** zapis, rukopis koji je figurirao kao predložak navedenih predavanja *Women and Fiction* također je objavljen, ali je znatno manje utjecajan.

centralno i doslovno mjesto ženske **emancipacije** postavila posjedovanje vlastite **sobe** kao autonomnog prostora za rad, Fusco, utjelovljujući vojnu diplomku, zaključuje kako je **američki vojni establišment** napokon ženama osigurao tu sobu i to u vidu – **sobe za ispitivanje**. Prikazujući fotografije zatvora u **Guantanamo** i **Abu Ghraibu**, predavačica ironično ističe kako su te sobe “opremljene tek s jednim stolom i nekoliko stolica” te da u tom “**svetištu slobode**, američke žene koriste vlastite umove i čari kako bi spasile **američke živote**” (Fusco 2003). Ovaj je rad pritom sastavljen od **tri elementa** – prvi se sastoji od recitiranja pjesme posvećene tadašnjoj Državnoj tajnici SAD-a **Condoleezza Rice**, drugi od predavljanja ispitivačkih tehnika uz pomoć *PowerPoint* prezentacije *A Field Guide for Female Interrogators*³⁰⁴, a treći od **video feeda**, navodno prenošenog **uživo**, iz sobe za ispitivanje u kojoj Fusco i još jedna vojnkinja pripremaju muškog **zatvorenika** za ispitivanje (Noveck 2006), što je proces koji uključuje čitav niz prethodno opisanih metoda mučenja. Tako inherentni dio njezinog predavanja postaje i konkretna **demonstracija** iskazanih teza³⁰⁵, kao zasebni segment samog rada čime je izvedbeni aspekt predavanja dodatno naglašen.

U okviru ovog rada Fusco tu famoznu “sobu” iz eseja Virginije Woolf, taj “simbolički prostor za oslobađanje ženske ekspresije, koristi kao **metaforu** prostora **torture** i agresije” (Tenreiro 2015). Naravno, autorica pritom, u korist realiziranja navedene metafore, zanemaruje rodnu nejednakost na koju Woolf cilja u svom eseju te se umjesto toga fokusira na dokazivanje teze kako misija **civiliziranja** skriva politiku **opresije** (Calabro 2013), što je, naravno, teza **analogna** onoj na kojoj se temelje i njezina prethodno obrađena izvedbena predavanja. U ovom su radu “njezina satira i kritika fokusirane na **ironijsku činjenicu** da se prisilno vojno ispitivanje promatra kao korak ka **jednakosti rodova**” (Noveck 2006) umjesto kao proces koji podrazumijeva **potčinjavanje**, **mučenje** i razne druge oblike nasilja u čijoj je podlozi samo drugi oblik **nejednakosti**. Fusco tako u oba rada kao vlastitu metu postavlja diskriminaciju odnosno **potlačivanje** jednog segmenta populacije. U prvom slučaju to su životinje, u drugom žene, a u oba slučaja njezina je centralna tema ekspliciranje načina na koji upravo povlašteno mjesto za katedrom postaje mjestom s kojeg se **diskriminacija** plasira, perpetuira i propagira. I dok u prvom radu autorica s katedre iznosi niz racionalnih, **znanstvenih** opažanja koje karakterizira već opisana inverzija subjekta i objekta, u drugom u puno većoj mjeri prelazi u polje **spekulacije** te počinje plasirati **etički** visoko problematične tvrdnje.

³⁰⁴ Kasnije autonomno objavljena i u obliku zasebne istoimene **publikacije** (2008).

³⁰⁵ Iako, valja istaknuti kako pojedini autori skreću pozornost na to da se “prikazivanje ispitivanja i tretmana zatvorenika čini gotovo **benignim** u usporedbi s onim što smo imali prilike vidjeti u **medijima** tijekom nekoliko prošlih godina” (Noveck 2006) te opisuju **neuvjerljivost** navedenog segmenta izvedbe.

Iako se procedure za kojima poseže Coco Fusco očito razlikuju od metoda koje su u svojim radovima upotrijebili Morris, Warhol i Stilinović, njezini se umjetnički projekti pridružuju onim prethodno obrađenima u ovom poglavlju upravo zbog glavne “**mete**” njihove kritike – predavačke figure i njezinog autoriteta. Fusco se u svom pristupu odlučila za **parodiranje**, gotovo i **ridikuliziranje**, sasvim specifičnih tipova predavačkih figura (čimpanze veterinarke i vojne diplomke), ali je kroz taj oblik efikasno progovorila o predavačkoj poziciji *en général* pridružujući se tako ostalim autorima u ideji da “izvedbeno predavanje izaziva **utabane** ideje o tome kako i predavanja i izvedbe proizvodnje značenja” (Ladnar 2013: 68).

Svaki od navedenih autora pronašao je način da, kroz subverziju znanstvenih protokola istraživanja i izlaganja, progovori o aspektima teorijskog znanja koji unutar okvira znanstvene i akademske proizvodnje znanja ostaju **skriveni**, dokazujući uistinu kako “umjetnička praksa može o umjetničkoj **teoriji** pokazati nešto što sama teorija ‘po sebi’ nije u stanju” (Lahey Dronsfield 2009: 2). Upravo taj kapacitet umjetnosti da drugačijim sredstvima³⁰⁶ dovede do određenih spoznaja temeljna je značajka čitavog žanra izvedbenog predavanja, a ovi radovi dokazuju kako su njihovi autori, upravo pregovarajući predavačku poziciju, uspjeli realizirati tu vrstu **kritike**.

Verujem da je danas teško da objasniš razliku između autentičnosti i pretvaranja, zato što je autentična individualnost najveći kapitalistički proizvod – roba koja služi kao društvena neophodnost za proizvodnju svih ostalih roba.

Igor Koruga: Na traci (2015)

³⁰⁶ Drugačijim u odnosu na ona znanstvena.

2.2. PREGOVARANJE ISTINE

*Ladies and gentlemen, good evening. I am a unicorn.*³⁰⁷

Adrian Williams: Man Made Me (2005)

Nakon **točno pet** minuta izvedbe *I AM 1984* (2008) Barbara Matijević³⁰⁸ navodi sljedeći iskaz: “U to doba³⁰⁹ imam **šest** godina i sjećam se jedino **maskote** igara³¹⁰, **papige Sama**. Kasnije me je zabludjela **mladež** pokušavala uvjeriti da se zapravo radilo o **orlu**, no svima je poznato da su Sjedinjene Američke Države slabe na papige” (Matijević & Chico 2008). Navedeni je iskaz “**serviran**” krajnje **distanciranim**, hladnim tonom koji karakterizira i ostatak izvedbe, a koji, u kombinaciji s ostalim scenskim sredstvima³¹¹ i **predavačkim** modusom izlaganja, nedvojbeno evocira **hladni**, distancirani ton inače povezan s akademskim predavanjima.³¹² Tijekom svih četrdeset i pet minuta izvedbe, izvođačica³¹³ nijednom ne odstupa od tog tona, a ista kvaliteta karakterizira i cjelokupno njezino **držanje**, njezin **stav**, njezinu **pojavu**³¹⁴ te očito služi kao dodatna verifikacija istinitosti njezinih verbalnih iskaza.

Međutim, “kao što je dobro poznato”, **životinja** koja ima simbolički značaj unutar sjevernoameričke kulture, potvrđen i njezinim pojavljivanjem na **grbu** Sjedinjenih Američkih Država, jest upravo – orao, a ne papiga, kao što Matijević navodi. Činjenica je to koja je lako **provjerljiva** i jednostavnom pretragom **Interneta**³¹⁵, jednako kao što je lako provjerljiva i činjenica da je maskota Olimpijskih igara u Los Angelesu 1984. bio upravo **orao Sam**, a ne papiga Sam, što na neki način **pobija** i tvrdnju prema kojoj su “Sjedinjene Američke Države slabe na papige”. Jasno je, dakle, da je “**zabludjela** mladež”, koja je autoricu pokušavala uvjeriti da se, kad je riječ o maskoti dotičnih Igara, “zapravo radilo o orlu”, bila u pravu.

Međutim, znači li to da je njezino sjećanje zbilja **pogrešno**? I znači li to da papige uistinu **nemaju** nikakav simbolički značaj unutar sjevernoameričke kulture? Znači li to da Sjedinjene Američke Države definitivno nisu “**slabe na papige**”? I što ta **fraza** uopće znači? Tko su,

³⁰⁷ Dame i gospodo, dobra večer. Ja sam jednorog.

³⁰⁸ Matijević je, zajedno s Giuseppeom **Chicom**, koautorica projekta, ujedno i njegova **jedina izvođačica**.

³⁰⁹ Kao što je jasno iz naslova predstave, riječ je o **1984.** godini.

³¹⁰ U pitanju su **Olimpijske igre** održane u Los Angelesu 1984. godine.

³¹¹ Školska ploča, kreda, čaša vode.

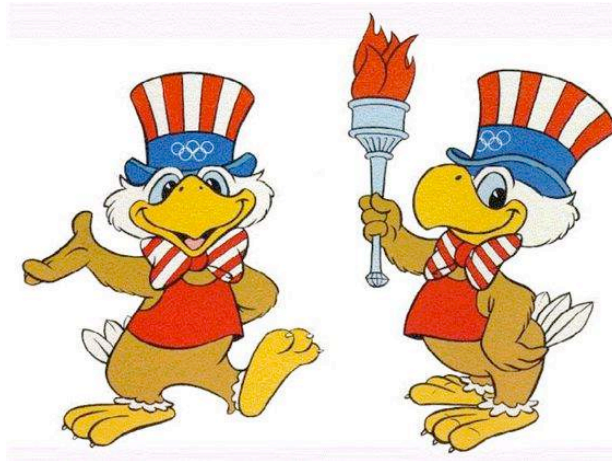
³¹² Vidi: “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

³¹³ S obzirom da je izvođačica ujedno i koautorica komada, radi **redundancije** neću pri svakom referiranju na nju spominjati obje njezine uloge, već ću ih koristiti naizmjenično.

³¹⁴ Iako Mirčev iz tog razloga njezinu pojavu iščitava “na tragu **Brechtove** paradigme **distanciranog i angažiranog izvođača** koji se nikada do kraja **ne poistovjećuje** sa svojom ulogom” (2008), ja držim kako je posrijedi radikalno drugačija taktika, taktika posvemašnjeg **uživljavanja** u ulogu **distancirane i angažirane predavačice**, a na isti način njezinu scensku pojavu iščitava i Govedić (2008).

³¹⁵ Mislím ovdje na činjenicu da se **lik orla** nalazi na grbu SAD-a.

nadalje, ti “**svi**” kojima je ta slabost dobro poznata? I tko je ta “**zabludjela mladež**” koja je autoricu pokušavala uvjeriti u **suprotno**? Što točno znači da je nešto “**dobro poznato**”? Je li i to samo metafora? Navedena pitanja čine tek dio pitanja koja izviru samo iz ovog kratkog **fragmenta** izvedbe, a jednom kada se uzme u obzir činjenica da animirani lik orla Sama uistinu **podsjeca** na papigu, ona postaju još **kompliciranijima**.



Sl. 4. Orca Sam, maskota Olimpijskih igara u Los Angelesu 1984. godine
(preuzeto sa: <https://www.pinterest.com/pin/168181367305385242/>)

Iako bi se iz određene perspektive moglo tvrditi kako je autorica prilikom iznošenja navedene tvrdnje **lagala**, način na koji je navedeni iskaz **prezentiran** takvu tvrdnju čini prilično **problematičnom**. Zaista, tvrdeći kako je “**svima poznato**” da su Sjedinjene Američke Države slabe na papige, Matijević se rješava vlastite **odgovornosti** za tu tvrdnju, izmještajući ju u sigurni prostor **općeg znanja**³¹⁶, referirajući se implicitno na **simbolički univerzum**³¹⁷ kao prostor legitimacije te tvrdnje. Navedenom operacijom tako stvara **nepokolebljivo zaleđe** svom iskazu, odričući se vlastite uloge u odlučivanju o njegovoj istinitosti. Tvrdeći da je nešto “dobro poznato”, autorica se samo **priklanja** navodno postojećem **konsenzusu** o statusu spomenute informacije. Naravno, njezina odgovornost u smislu osobe koja **proklamira** tu “opću poznatost” i dalje **perzistira**, ali sama **fraza** koju pritom koristi, ta odlika “dobro poznatog”, **savršena** je jer zapravo funkcionira kao **metafora** koju je teško dokazati, oboriti ili kvantificirati. Ta fraza **referira** na postojanje određenog tipa **općeg znanja** čija je karakteristika da ga posjeduje velik broj ljudi određene zajednice, ali pritom ne specificira tu **zajednicu** niti način na koji je to znanje **stečeno**. Osnovna je karakteristika

³¹⁶ John McCarthy je još sedamdesetih okarakterizirao opće znanje kao ono što zna “**svaka budala**”, odnosno ono što znaju baš svi članovi neke zajednice (Fagin et al. 2003: 3).

³¹⁷ Prema Bergeru i Luckmannu “simbolički univerzum se poima kao **matrica** svih društveno objektiviranih i subjektivno zbiljskih **značenja**” (1992: 119) te predstavlja jedan od modusa **legitimacije** društvenih institucionalnih struktura.

općeg znanja, naime, da za njega nisu potrebni ni **dokazi** ni potvrde u obliku **citata** jer se ono zapravo **podrazumijeva**.³¹⁸

I dok bi jedna linija argumentacije tako mogla tvrditi kako navedeni iskaz predstavlja tipičan primjer **logičke pogreške** temeljene na principu *argumentum ad populum*³¹⁹, druga bi linija mogla tvrditi kako je moguće da autorica jednostavno operira unutar drugačijeg **simboličkog univerzuma** koji naprosto definira drugačiji **horizont spoznaje**, prema kojemu su tako Sjedinjene Američke Države uistinu slabe na papige, pa se utoliko i njezin iskaz može pokazati **točnim**, a moja tvrdnja da tomu nije tako **pogrešnom**. Čitavu stvar dodatno komplicira činjenica da je i informacija na koju se ta metafora odnosi – *SAD su slabe na papige*, i sama zapravo – **metafora**. Tako se publika, u trenutku u kojem autorica izriče navedenu tvrdnju, suočava s **interpretacijom** dviju metafora – što znači da je nešto dobro poznato, a što da je netko slab na nešto? A imajući na umu kako “metafora nije samo **pitanje jezika**, odnosno tek riječi” te da su “*procesi ljudskoga mišljenja* u velikoj mjeri **metaforični**” (Lakoff & Johnson 2015: 5) Matijević i Chico tom rečenicom zapravo ukazuju u kojoj je mjeri naša **konceptualizacija** znanja ovisna o metaforičkim mehanizmima.³²⁰ Kao što ću demonstrirati u poglavlju “Pregovaranje racionalnosti”, **metaforički** će se potencijal jezika pokazati posebno značajnim za funkcioniranje navedene strategije, dok u ovom slučaju služi kao simptom šireg problematskog polja jer predstavlja tek jedan, manji segment izvedbenog kompleksa.

Kao njegov bitan aspekt pritom se nadaje činjenica da u okviru samu izvedbe publici za **podrobnije** razmišljanje o navedenoj problematici jednostavno nedostaje vremena. Način na koji je navedena informacija plasirana **strateški** je promišljen tako da je ona gotovo neprimjetno **interpolirana** među niz drugih iskaza od kojih je izvedba satkana, a koje se tijekom izvedbe **gomilaju** ustaljenim ritmom. Takvim pozicioniranjem te informacije, čiji je status u najmanju ruku **upitan**, Matijević i Chico prekrivaju čitavu izvedbu **velom sumnje** jer tim činom stavljaju i **istinitost** svih ostalih iskaza pod **upitnik**. Ako izvođačica tvrdi da papige, a ne orlovi, imaju **prominentno** mjesto u sjevernoameričkoj **kulturnoj sferi**, pitanje je, s jedne strane, unutar kojeg ona simboličkog univerzuma operira te u kojoj on mjeri

³¹⁸ Naravno, to je “**samopodrazumijevanje**” iz analitičke perspektive vrlo problematičan teren međutim, u slučajevima poput ovoga, kada je riječ o lako dokazivim, vrlo konkretnim povijesnim činjenicama široko rasprostranjenim u **popularnoj** kulturi, ta je problematičnost gotovo potpuno dokinuta.

³¹⁹ Kako ističe Tindale, u većini očitih slučajeva *argumentum ad populum* tvrdi da je nešto istinito zato što mnogi, **većina** ili svi ljudi vjeruju da jest (2007: 105).

³²⁰ Naime, metafore su često korištena figura u izvedbenim predavanjima, kako ću podrobnije obrazložiti u poglavlju “Pregovaranje racionalnosti” na str. 150 ovog rada.

korespondira s onim “**našim**”³²¹, a s druge, ako **dijelimo** isti simbolički univerzum, na što ukazuju ostale **tvrdnje** iz kontingenta onih *općepoznatih*, pitanje ostaje jesu li ostali njezini navodi istiniti, ako zaključimo da ovaj ipak nije. A s obzirom na to da je čitava izvedba tek djelomično **satkana** od *općepoznatih* iskaza, a drugim, većim dijelom, od onih *slabije poznatih*, koje većina prisutnih u publici nije u stanju na licu mjesta **verificirati** jer ne egzistiraju u **kolektivnoj memoriji** odnosno ne pripadaju korpusu općeg znanja, jasno je da autori tim jednostavnim postupkom umetanja **banalne laži**³²² istovremeno otvaraju prostor za propitivanje **nepogrešivosti** koja se tradicionalno implicitno pripisuje **predavačkoj** figuri, kao što sam prethodno obrazložila u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

No, s obzirom na to da se izvedba sastoji od iskaza koje autorica, po vlastitom nahodanju, **ulančava** u navodne **kauzalne** sljedove³²³, a da ta početna **dilema** ne biva razriješena, članovi publike tako su **primorani** ista pitanja o istinitosti odnosno lažnosti, o **okvirima** i **uvjetima** vlastitog odnosno autoričinog simboličkog univerzuma te o **vjerodostojnosti** izvodačice-predavačice, aplicirati i na sve ostale tvrdnje s kojima su suočeni, na totalitet čitave izvedbe. Ako su, naime, pri samom početku izvedbe gledateljice svjedočile **informaciji sumnjivog porijekla**, postavlja se pitanje kako da pristupe ostatku iskaza s kojima su suočene u nastavku izvedbe, ali i čitavoj izvodačko-predavačkoj personi.

Međutim, taj gotovo “**usputni**” karakter navedene tvrdnje, jednako kao i **minornost** takvog tipa pogreške, istovremeno čitavom slučaju daje i nešto manje ozbiljan karakter, lišavajući ga “težine” koju bi imao da je riječ o nekoj očitijoj laži ili pak da je ona predstavljena na eksplicitniji način. Naravno, odabir tako **trivijalne** podloge za podmetanje laži (*papiga vs. orao*) u tom je smislu definitivno vrlo vješta strategija jer se tu laž tako, s jedne strane, uistinu može interpretirati kao slučajnu **omašku**, a s druge, ukoliko nije riječ o omašci, zaključiti kako ona predstavlja tek **usputnu** pogrešku koja ne dira u same temelje **simboličkog** univerzuma nego, upravo suprotno, zadire u njegov prilično marginalni segment koji ne predstavlja toliko značajnu **prepreku** u ostvarivanju međusobnog **razumijevanja** i

³²¹ Navodnici imaju upozoriti na varljivost **množine**. Karakteristika simboličkog univerzuma je da ga dijeli veći broj ljudi, grupa ili zajednica, pa bi u tom smislu korištenje jednine bilo **neutemeljeno**, međutim, kao što je vidljivo iz ovog primjera, njegove su **granice** teško **precizno odredive**.

³²² Važno je na ovom mjestu istaknuti kako je navedeni iskaz jedini **lažni trag** koji sam **osobno** bila u stanju prepoznati **a prima vista** kao pogrešan, ali je, dakako, moguće da ih ima još. Prilikom naknadnog istraživanja **referenci**, pronašla sam još samo **jedan**: naslov filma u režiji Quentina **Tarantina** koji Matijević spominje je *Death Proof* (2007), a ne *Bullet Proof*. (Iako bi se, ponovo, zbog sličnosti navedenih naziva moglo tvrditi da je posrijedi tek *lapsus linguae*, a ne namjerna podvala.) Ali, jednako je tako moguće i da su ova dva momenta jedine **pogreške** tog tipa i da se među ostalim iskazima plasiranim u okviru izvedbe ne nalazi nijedna druga **kriva** informacija. Naravno, **identificiranje** takvih mjesta pokazalo bi se potpuno **izlišnim** jer je ono na što ova izvedba, između ostalog, cilja upravo prokazivanje **temelja** na kojima je konstituirano opće znanje, a ne njegova **kvantifikacija**.

³²³ O ovom aspektu više ću pisati u narednom poglavlju “Pregovaranje racionalnosti” na str. 150 ovog rada.

povjerenja. Ipak, u situaciji u kojoj bi se većina prezentiranih iskaza pokazala kao pogrešna, autoritet i vjerodostojnost predavačice bili bi u velikoj mjeri dovedeni u pitanje. Međutim, u ovoj izvedbi autori nikada ne prelaze tu granicu definitivne lažnosti već kao da neprestano “levitiraju” u tom **nesigurnom** području između istine i laži. U tom se smislu, jasno, i ova izvedba bavi **pregovaranjem autoriteta**, te se priklanja izvedbenim predavanjima obrađenim u okviru prethodnog poglavlja, ali istovremeno zahvaća u puno širi **kompleks** problema jer postavlja pitanja o uvjetima postojanja i operiranja **istine** u okviru znanstvenog diskursa.

Kako sam već istaknula, kao bitan element u cijeloj se priči nadaje **suverenost** kojom izvođačica izvodi izvedbeno predavanje, a koja je tipična za akademske predavačke formate. Međutim, iako je Matijević u tom smislu dosljedna figuri **distancirane** predavačice, kako ističe Govedić, njezinu je ulogu istovremeno zbog pre naglašenosti određenih aspekata moguće čitati i kao “**parodiju** svih onih umjetnosti koje se bave opisivanjem i analizom umjetničkih procesa, kao na primjer **kritike i teorije**”, s obzirom na to da “**ekscentrična** uniforma Barbare Matijević (crvena **dolčevita**, tirkizna **suknja**) [...], stroga **punda i čelično** odmjereni glas tijekom šezdeset minuta **pribranog** izlaganja, uz stalno crtanje flomasterom po ploči i instrukcije tipa ‘zapišite, molim’, upozoravaju na teoriju kao svojevrsnu **perverziju** umjetničke discipline” (Govedić 2008). Jasno je, dakle, da se Matijević upušta u strategiju pretjerane **identifikacije** predavačkog identiteta kako bi ukazala na mjeru do koje je on kooptiran s ostalim elementima predavačkog formata koji svi zajedno rade na realiziranju njegove **uvjerljivosti** i nadmoći³²⁴ te tako ostvaruje jasnu subverziju izlagačkog modusa tipičnog za znanstveni te obrazovni diskurs.

Kombinacijom dviju navedenih strategija (s jedne strane **fingiranje** strogog akademskog registra³²⁵, a s druge podmetanje **banalne** pogreške) autori stavljaju pod upitnik cijeli predavački nastup, ukazujući na **artificijelnost** sredstava koja predavač koristi za vlastitu legitimaciju. Drugim riječima, autori na taj način jasno ekspliciraju kako predavačka uloga nije **garancija** vjerodostojnosti, iako ta ideja perzistira u korpusu našeg općeg znanja. Ova izvedba tako postaje amblematski dokaz da su “društvene funkcije društvene **fikcije** [jer] institucionalni **rituali** prave osobu koju **naimenuju** u kralja, viteza, sveštenika ili profesora, kujući njenu **društvenu sliku**” (Bourdieu 2011: 51). U tom smislu i ovaj se rad nedvosmisleno nastavlja na radove analizirane u prethodnom poglavlju jer se kao jedno od njegovih centralnih mjesta nadaje upravo ogoljavanje autoriteta koji predavačka figura nosi.

³²⁴ Za više o elementima akademskog predavačkog formata vidi: poglavlje “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada.

³²⁵ Mislím prije svega na ton i držanje izvođačice odnosno način njezina ophođenja s materijom.

Međutim, s obzirom na **kompleksnost** totaliteta ove izvedbe u odnosu na one prethodno istražene, postaje jasno da ona odlazi onkraj pukog **demaskiranja** predavačke pozicije te grabi u puno šire polje **ispitivanja** istinosnog aspekta proizvodnje znanja.

Matijević i Chico angažiraju čitav izvedbeni aparat kako bi stvorili kompleksan mehanizam u kojem postaju očiti svi oni **aspekti istine** koji se u okviru akademskih predavanja ne dovode u pitanje, s obzirom na to da je barem deklarativna namjera predavačkog aparata upravo **utvrđivanje istine** jer, “kako kaže argument neutralnosti, znanost je dobra i **plemenita** aktivnost koja nas opskrbljuje objektivnim i istinitim znanjem” (Matić 2001: 57). Međutim, kako sam prethodno već obrazložila u poglavlju “Pitanje predavanja”, “usprkos tvrdnjama da je znanost spoznajna aktivnost koja nas opskrbljuje **univerzalnim istinama** ona je, baš kao i obitelj, škola ili Crkva, društvena institucija koja odražava, prenosi i podupire dominantna shvaćanja i vrijednosti društva u kojem se nalazi” (Matić 2001: 13, 14). A s obzirom na pripadnost izvedbenog predavanja poetskom, a ne znanstvenom ili obrazovnom diskursu, radovi koji nastaju pod njegovim okriljem usmjereni su upravo na razotkrivanje tog aspekta znanstvenog istraživanja i navodne istine prema kojoj je ono usmjereno. Zadirući u **vjerodostojnost** prezentiranog znanja odnosno koncepta **istine** koji se nadaju kao krucijalni aspekti svakog predavačkog formata i znanstvenog diskursa općenito, izvedba *I AM 1984* postaje **paradigmatska** za način na koji žanr izvedbenog predavanja operira s “**činjenicama**” jer u njoj dolazi do očite subverzije znanstvenih istraživačkih i izlagačkih modusa .

I dok se izvedba para Matijević-Chico sa svojim **suptilno** umetnutim lažima nalazi na jednom kraju spektra ove strategije, na njezinom drugom kraju moguće je locirati radove Roberta Fillioua, Nane Petzet, Melanie Wilson i Marka Gutića Mižimakova koji se svi temelje na potpuno **fabriciranim** povijesnim činjenicama. Robert Filliou tako je **kreirao** potpuno novu verziju povijesti umjetnosti (*Whispered Art History*, 1977a), Nana Petzet **izmislila** je lik fizičara Rolanda Zoschke i njegovu elaboraciju teorije gravitacije (*Relational Scientific Art*, 1987), dok su Wilson (*The Movement of Public Edification 1930–1932*, 2011) i Gutić Mižimakov (*Slučaj naselja Istrana i invalida i umjetnika*, 2016) **fabricirali** postojanje dva povijesna politička pokreta. Iako se u tom smislu njihovi postupci temelje na istovjetnim principima, detaljniji pogled u njihove mehanizme otkriva i neke bitne razlike između njih i raznolikost **implikacija** koje imaju na moduse tretiranja istine. U narednim ću se paragrafima stoga posvetiti analizi navedenih radova kako bih dočarala širinu ove strateške smjernice žanra izvedbenog predavanja. Za početak, posvetit ću se radu Roberta **Fillioua** zato što on dijeli određene dodirne točke s izvedbenim predavanjem *I AM 1984* (2008) kojim sam otvorila

ovo poglavlje, kako bih potom rasvijetlila i ostale načine na koje se navedeni rad dotiče problematizacije istine.

Kako sam već napomenula u poglavlju “Pitanje kronologije”, Robert Filliou svoje je izvedbeno predavanje izveo **šaptom**, a kao “metu” svojeg izlaganja odabrao je instituciju **povijesti umjetnosti**, izgradivši vlastiti fiktivni narativ te petrificirane, kanonizirane povijesne priče. Filliou se pritom odlučio za potpuno **poetiziranje** te “nove” povijesti umjetnosti, stvarajući tako sasvim osobnu, pomalo paradoksalnu kronologiju, satkanu od **atipičnih** događaja u kojoj nema imena umjetnika niti teoretičara, **nema** spomena periodizacije, **nema** elaboracije stilskih specifičnosti pojedinih epoha, **nema** velikih prevrata i umjetničkih institucija. Drugim riječima, **nema** svega onoga od čega se institucija povijesti umjetnosti “inače” sastoji. Kombinacijom **fiktivnih** povijesnih događaja i određenih osobnih iskustava i pogleda, Filliou tako izvodi predavanje kojemu njegov šapat pridaje **konzpirativan** ton, a ujedno i umjetničku kvalitetu koja predavanje čini ne samo pedagoškim već i umjetničkim činom. Za **ilustraciju**, navodim jedan fragment tekstualnog predloška u kojemu se očituje specifičnost njegova pristupa temi:

“In the depths of winter one hundred thousand years ago, on the 17.2., **for more exactitude**, a man bent to the ground and took **a handful of snow**. Who that man was is not important.

He is dead. **But art is alive**. I mean, let’s keep names out of this.

Bending to the ground, then, on the 17.2. one hundred thousand years ago, a man took a handful of snow, he held it to his ear, he **squeezed** the snow hard, he heard...

Try it some time.

Take a bottle of vinegar in your right hand, in your left hand take a piece of chalk, let a few drops of vinegar on the piece of chalk and see what happens.

But perhaps **what you see** is not important.

Anyway the 17th goes into the 18th, then the 19th, then the 20th, the 21th, the 22th, the 23th, the 24th, the 25th, the 26th, the 27th, and every four years the 29th of February.

Thus time goes by”³²⁶ (1977a).

³²⁶ Prijevod: “U dubinama zime pred sto tisuća godina 17.2., da budemo precizniji, jedan se čovjek sagnuo i uzeo šaku punu snijega. Tko je taj čovjek nije važno.

On je mrtav. Ali umjetnost je živa. Mislim, ostavimo imena van ovoga.

Saginjući se prema tlu, 17.2. pred sto tisuća godina, jedan je čovjek uzeo šaku snijega, držao ga je pored uha, snažno ga je stisnuo i čuo je...

Pokušajte to nekad.

Uzmite bocu octa u svoju desnu ruku, u lijevu uzmite komad krede, stavite nekoliko kapi octa na kedu i vidite što će se dogoditi.

U nastavku izvedbe autor se polako **približava** današnjem trenutku vremena, točnije 1963. godini kada je predložak prvi put napisan, skraćujući vremensku udaljenost događaja o kojima pripovijeda. Njegova povijest umjetnosti tako se sastoji od ukupno **dvanaest** epizoda od kojih se svaka događa 17. u mjesecu, a zajednički su im elementi **neimenovani** čovjek koji je svakoga puta involviran u obavljanje neke specifične **radnje**³²⁷ te opisivanje određenog **eksperimenta** koji je poduzeo netko od njegove obitelji i prijatelja³²⁸ ili koji Filliou predlaže slušateljicama da probaju izvršiti same³²⁹, pri čemu svakog od njih prati neka od varijacija iskaza koji kaže da “but perhaps what you know is not important”³³⁰, a nerijetko, kao u gore navedenom citatu, dijelovi njegove priče ostaju **nedorečeni** (1977a). Kao naredni zajednički element pojedinih epizoda, osim toga, uvijek se pojavljuju slijedeće četiri rečenice: “Who that man was is not important. He is dead/He will die soon.³³¹ But art is alive. **I mean, let’s keep names out of this**”³³² (1977a). Također, po završetku svake od njih autor poimence pobrojava narednih tridesetak dana, do idućeg 17. u mjesecu na kojemu se potom zaustavlja, da bi opisao novu epizodu.

Nakon opisivanja svih navedenih događaja, završno, brojeći dane u posljednjem mjesecu godine, u **prosincu**, došavši do 25. dana autor navodi sljedeću rečenicu kojom ujedno i zaključuje svoje izvedbeno predavanje: “On the 25th **Jesus was born**, or so the Christians say, the Jews deny it, the Muslims are of two minds about it, the Buddhists don’t care, nor do the communists, and the atheists, as for the **artist**, well, what the artist believe is another story”³³³ (1977a). Zanimljivo je kako se jedina referenca na umjetnost, osim samog naslova, zapravo nalazi na završetku rada, u navedenoj rečenici kada autor izvršava implicitni **autorefleksivni komentar** vlastitog rada. Osim toga, taj završni komentar predstavlja vrlo jasno uporište **relativizaciji** u koju se autor upušta u prethodnih dvadeset minuta svog rada

Ali možda ono što vidite nije važno. I tako 17. prelazi u 18. i onda u 19. i onda u 20. pa u 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., 28. i svake četiri godine u 29. veljače. Tako vrijeme ide naprijed.”

³²⁷ Tu su naprimjer: čovjek koji je umočio suhu **spužve** u kantu punu vode, izvadio ju i stisnuo; čovjek koji je čekićem u svom podrumu lupio po komadu **ugljena**; čovjek koji se pitao može li žaba čuti zvukove pa je tražio gdje su joj uši; čovjek koji je brojao **otkucaje** svoga **srca**, prije i poslije nego li je trčao stepenicama.

³²⁸ Naprimjer: njegova žena dok šeta kroz **maglu**, često se pita što je magla i kad pogleda **oblake**, pita se što su oblaci, ili mu barem tako kaže; njegova je kći pokušala odrezati šibicu škarama, prvo ju je stavila između nogu škara, a zatim na vrh kuta koji su tvorile.

³²⁹ Naprimjer: zapalite svijeću, stavite nešto **brašna** na svoj dlan, otpuhnite brašno u svijeću; **izmjerite visinu malenog stabla**, prije i poslije **zime** kako bi provjerili je li naraslo.

³³⁰ Prijevod: “Ali možda ono što znate nije važno.”

³³¹ U prvom dijelu rada, kada se spominju događaji koji su se zbili u dalekoj prošlosti, autor koristi prvu rečenicu, a u drugom dijelu rada, kada navodi događaje iz **bliže** prošlosti, koristi drugu.

³³² Prijevod: “Tko je taj čovjek nije važno. On je mrtav/On će uskoro biti mrtav. Ali umjetnost je **živa**. Mislim, ostavimo imena van ovoga.”

³³³ Prijevod: “25. prosinca rođen je Isus, ili barem tako tvrde kršćani, Židovi to poriču, muslimani se dvoume, budisti ne mare, kao ni komunisti ili ateisti, a umjetnici, pa, ono što umjetnici vjeruju, to je druga priča.”

koja, iako se može činiti u potpunosti arbitrarnom, sada dobiva kontekst institucionaliziranih, religioznih **arbitrarnosti** iza kojih se nalaze dugogodišnje tradicije odnosno institucije sa snažnim zaleđem. Spominjući **rođenje Isusa**, događaj koji se nalazi u samom temelju kršćanstva, da bi ga potom suočio s ostalim religijama u kojima on ne samo da ne figurira kao **relevantan**, nego uopće **ne postoji**, Filliou implicitno istu logiku primjenjuje ne samo na vlastitu povijest umjetnosti već i na onu “**službenu**” koja figurira kao relevantna u kontekstu u kojemu on kao autor operira. Drugim riječima, suočavajući suprotstavljene religijske narative, Filliou s jedne strane tvrdi kako je određen stupanj **fikcionalnosti** inherentan svakom povijesnom narativu, a s druge podsjeća da nikada ne postoji samo jedna istina čime se očito upušta u subverziju znanstvenih modusa istraživanja i izlaganja, što sam prethodno prepoznala kao jedan od motiva operiranja žanra izvedbenog predavanja. Naravno, za razliku od naprimjer Morrisa ili Matijević, Filliou ne uspostavlja nikakvu **relaciju** s figurom akademskog predavača, već navedenu poziciju zauzima, slično Stilinoviću ili donekle Warholu³³⁴, u punini vlastitog **umjetničkog** identiteta što neminovno ukazuje na pripadnost njegova rada poetskom diskursu.

Iako je u slučaju Filliouovog rada, zbog njegove visoke poetičnosti i jasne ironije, nemoguće ne uočiti lažnost čitavog postava te se, u tom smislu, njegova izvedba radikalno razlikuje od **pažljive lažnosti** koju pletu Matijević i Chico, njihovi se radovi susreću u drugoj bitnoj točki, a ona se tiče – tematiziranja **temporalnosti** i uloge koju **subjektivnost** ima u oblikovanju povijesti. I jedno i drugo izvedbeno predavanje evidentiraju teze suvremene historiografske misli koje je prvi introducirao Hayden White, najpoznatije u svojem djelu *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) koje predstavlja “**pionirski rad** u uvođenju problema poznatog kao ‘**lingvistički zaokret**’³³⁵ u predmet historiografije. Stavljajući povijesnu znanost kao predmet te iste znanosti on [White] ju ustvari razotkriva kao **poetičku djelatnost**, čime je pokrenuo raspravu koja do danas nije prestala” (n.a. 2004: 621). Kako, u njegovom duhu, navodi Linda Hutcheon: iako su se “događaji **dogodili** u stvarnoj empirijskoj prošlosti, mi ih imenujemo i konstituiramo kao povijesne činjenice kroz proces selekcije i **narativnog pozicioniranja**. I, još osnovnije, mi za te prošle događaje znamo samo

³³⁴ Warholovu imenu prethodi prilog *donekle* zbog prethodno oertanog kompleksa vezanih uz identitet predavačke persone u slučaju njegova izvedbenog predavanja.

³³⁵ Jay navedeni zaokret definira kao prijelaz s ideje humanizma kao stvari i istine kao **transcendentalne** i univerzalne, na ideju humanizma kao diskursa, a istine kao historijske i **kontingentne**, ukazivanjem na činjenicu kako je jedini pristup koji imamo pojmovima poput ljudske prirode, bića, istine ili stvarnosti zapravo konceptualan jer se odvija kroz jezik što znači da su oni zapravo “povijesni i **lingvistički kontingentni** načini reprezentacije konceptata” (2014: 60), a ne konkretni, materijalni entiteti koji egzistiraju izvan jezika.

kroz njihovu **diskurzivnu inskripciju**, kroz njihove tragove u sadašnjosti” (1988: 97).³³⁶

Upravo demonstrirajući drugačije moduse te diskurzivne inskripcije povijesnih događaja, u odnosu na one tipično historiografske, Filliou te Matijević i Chico ukazuju na **varljivost univerzalnosti** znanstvenih istina, kao što to eksplicitno navodi i Mirčev tvrdeći kako “B.M.³³⁷ u prvom redu problematizira **istinitost** i činjeničnost sjećanja, demonstrirajući istodobno i načine na koji **ideologija** i **retorika** postaju konstitutivni pri formiranju **kolektivne**, ali i **privatne** memorije” (Mirčev 2008). Prije nego se posvetim elaboraciji navedene teze, u narednih ću nekoliko paragrafa opisati ostatak izvedbe *I AM 1984* jer se on nadaže kao nužan za potpunu kontekstualizaciju navedenog rada.

Čitava se izvedba *I AM 1984* sastoji od serije iskaza koje izvođačica **niže** jednog za drugim, “pripovijedajući o događajima koje slaže u **varljive** kauzalne lance” (Mirčev 2008). Njihova varljivost proizlazi iz činjenice da su poveznice među njima tek ponekad **uzročno-posljedične**, a puno češće **asocijativne** ili samo **kronološke** prirode, s obzirom na to da se 1984. godina opetovano nadaže kao njihov osnovni, zajednički nazivnik, kao njihovo **zajedničko** vrijeme. Naravno, odabir godine pritom nipošto nije **slučajan**. Kako navode autori, “**Orwellov** roman nalazi se u **pozadini**, ne kao **sadržaj**, nego više kao **logika**, kao distopija, kao diskurs o **invaziji moći**” (Chico prema Marino 2009) koji, jednako kao i ova izvedba, **demonstrira** način na koji “organizacija mišljenja [funkcionira] kao oblik **urote**, mentalne mape moći” (Crippa 2010). Ta veza, međutim, ni u jednom trenu nije **naglas** eksplicirana u samoj izvedbi. Kao što je slučaj i s drugim **mehanizima** koji operiraju u njezinoj pozadini, kako ću pokazati u daljnjoj elaboraciji, autori odabiru **zaobići** njihovo direktno ekspliciranje i umjesto toga stvaraju “otvorena **interpretacijska** polja koja svatko može ispuniti vlastitim **pamćenjem**” (Mirčev 2008).

Za **ilustraciju** načina na koji funkcionira **povezivanje** iznesenih događaja navodim nešto duži **fragment** pripovjednog teksta same izvedbe:

“Dvadeset i četvrtog siječnja, samo dva dana kasnije, Steve **Jobs**, jedan od osnivača kompanije *Apple*, javno predstavlja proizvod koji u **reklami**, u pauzi **Superbowla**, nije bio prikazan. Prodavan po cijeni od **2495 dolara**, računalo s 128 KB memorije, novim operativnim sustavom s **revolucionarnim** grafičkim sučeljem, 9-inčnim monokromatskim ekranom, disketnom jedinicom od 400 KB i 16-bitnim **procesorom**

³³⁶ Naravno, te je razvoje suvremene historiografije nemoguće ne povezati s već spomenutim **ratovima znanosti** o kojima je bilo riječi u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada.

³³⁷ Riječ je o **akronimu** koji sama izvođačica opetovano koristi tijekom izvedbe kako bi referirala na samu sebe, a koji uistinu predstavlja i početna slova njenog imena i prezimena.

Motorola 68000 s taktom od 8 MHz.

U istoj dvorani se nalazi i George **Lucas**, koji se upravo **razveo** od svoje supruge Marcie Lucas, kojoj duguje puno **novaca** koje nema. Steve Jobs, koji tada ima 29 godina i koji je karijeru započeo kreirajući video igre za **Atari**, mnogi od vas se sigurno sjećaju video igre *Space Invaders*, citira u svom uvodnom govoru stihove jedne Bob Dylanove pjesme: *The times they are a'changing*. Steve Jobs i Bob **Dylan** imali su istog duhovnog oca: Timothyja Learyja. Jobs završava predstavljanje svoga novog proizvoda citirajući Learyjev credo: *Tune in, turn on, drop out*. **Leary**, koji je prije smrti govorio da bi volio nastaviti živjeti u kompjuteru, nakon smrti je **kremiran**, a njegov pepeo poslan u svemir, zajedno s pepelom Genea **Roddenberryja**, autora *Zvezdanih staza*. Raketa *Pegasus* koja je sadržavala njihov **pepeo** kružila je šest godina u **orbiti** prije nego što je izgorjela u atmosferi. Learyjeve posljednje riječi bile su: “**Why not?**”, što će kasnije inspirirati **refren** grupe Moody Blues: *Timothy Leary's dead? No, no, he's outside looking in*” (Matijević & Chico 2008).

Među ostalim imenima i pojmovima koja čine **imaginarij** ove predstave nalaze se još i: slovenski **ilustrator** Joža Trobec, **plesaćica** Mia Slavenska, **redatelj** Ridley Scott i Ron Howard, **skladatelj** John Williams, Antonio Verdi i Maurice Ravel, **glazbenik** David Bowie, **glumice** Daryl Hannah i Zoë Bell, američke **bande** Bloods i Crips, **knjiga** *Understanding ballet*, glazbena **nagrada** *Grammy*, *butoh* **plesać** Sankai Juku, sportaši i sportašice Edwin Moses, Anja Major, Jure Franko, Jayne Torvill, Christopher Dean, Marcus Allen i Rafer Johnson, bivši **predsjednik** SAD-a Ronald Reagan, Prometej, **otac** Barbare Matijević, **balet** *Labuđe jezero* i *Coppélia*, bivši **predsjednik** Olimpijskog odbora Juan Antonio Samaranch, **filmovi** *Blade Runner* (1982), *Chariots of Fire* (1981), *Footloose* (1984), *Splash* (1984), *Ghostbusters* (1994), *The Red Shoes* (1948) i *Fantasia* (1940), kompjuterske **igrice** *Elite* i *Pacman*, **korporacije** i **brandovi** *Pixar*, *Disney*, *Apple*, *Atari*, *Cedevita*, *Lucas films*, **glumci** Bela Lugosi i Kevin Bacon, **skladba** *Bolero*, filmski **likovi** Nemo, Drakula, HAL 9000 i Mickey Mouse, plesne **skupine** *Ballet Russe de Monte Carlo* i *Bolshoi Ballet*, operna **arija** *La forza del destino*, američki **komičar** Tomy Cooper, SF **pisac** Isaac Asimov te radijski **voditelj** Jack Spector.

Iscrpnost ovog popisa aludira na iscrpnost koja karakterizira i originalni rad. Kao što sam već napomenula, **logika** povezivanja tako oslikanog “**ideološkog patchworka**” (Crippa 2010) analogna je onoj iskazanoj u prethodno citiranom fragmentu te najčešće izmiče zakonitostima

racionalnog povezivanja, inače tipičnog za znanstveni odnosno akademski diskurs, pri čemu se **kronološku konzistentnost** navedenih elemenata ističe kao temeljnu okosnicu njihove povezanosti.³³⁸ Naravno, količina predstavljenih informacija u pojedinim momentima pritom stvara dojam **preplavljenosti**. Međutim, iako je na prvi pogled dominantni efekt njihove **redundancije** afektivna iscrpljenost, s odmakom postaje jasno kako to “**preobilje** jezične građe i povijesnih činjenica od kojih je sastavljena izvedba naglašava **zalihost** kao jedno od temeljnih načela **kapitalističke retorike** koja zavodi **beskonačnom cirkulacijom** slika i predmeta” (Mirčev 2008). Uistinu, u tom je smislu moguće zamisliti ovu izvedbu kao dio **sveprožimajuće** kapitalističke mašine koja neprestano proizvodi sadržaj. Naravno, takav je pristup u potpunoj suprotnosti s pravilima didaktike koja nalažu kako “navođenje mnogih činjenica daje sadržaju predavanja **deskriptivan karakter**, nije u skladu s problemskim zadacima sveučilišne nastave i otežava studentu da usmjeri težište svoje pažnje na zakonitosti pojava, na bitno, i prijeći ga da misli” (Schmidt 1972: 45).

Pa iako bi se, u tom smislu, definitivno moglo učiniti kako ova predstava predstavlja vrlo neučinkoviti primjer predavanja, upravo inzistiranjem na takvoj vrsti naracije ona zapravo postiže **suprotan učinak** te u tom smislu kao da eksplicira tvrdnju Anthonyja O’Heara koji piše da “nije vjerojatno da ćemo u njegove [svijeta] dublje tajne prodrijeti tako što ćemo **gomilati** sve više i više informacija one vrste kakvu već posjedujemo” (2007). Kako navodi Foucault, “poznato nam je da je povijest odista **najeruditskije**, najobavještenije, najbudnije, možda **najnatrpanije područje** našeg pamćenja” (2002: 241) i ova izvedba na bolno precizan način ispoljava upravo taj aspekt povijesnog mišljenja. **Bombardiranje** informacijama kojemu su gledateljice u tom smislu izložene tijekom ove izvedbe zapravo predstavlja svjesnu taktiku autora putem koje na vrlo praktičan način demonstriraju varljivost suvremenog pristupa informacijama, kritizirajući istovremeno ideju prema kojoj je znanje moguće jednostavnim procedurama **kvantificirati** i **omediti** odnosno pretvoriti u robu, što je, kako sam prethodno eksplicirala u poglavlju “Pitanje motiva”, tendencija suvremenih sustava obrazovanja. Autori ovdje i navedenom metodom, jednako kao i onima prethodno opisanim, vrše jasno **podrivanje** znanstvenih izlagačkih metoda.

I dok naslov *I AM 1984* **sugerira** da će biti riječi o projektu koji vjerodostojno **reprezentira najbitnije** događaje navedene godine, one koji su “**zaslužili**” svoje mjesto u povijesti, koji su tu povijest obilježili, većina takvih događaja definitivno izostaje iz pripovijesti koju nam

³³⁸ U tom bi se smislu ovaj rad dakako moglo analizirati i u okviru naredne strategije koja se bavi pregovaranjem racionalnosti.

autori prezentiraju. Ovo izvedbeno predavanje tako, na način vrlo blizak Filliou, zapravo iznevjerava obećanje vlastitog naslova. Kao što kod Fillioua nema antike i srednjeg vijeka, Rafela i Donatella, tako kod Matijević i Chica nema umorstva Indire **Ghandi**, **velike gladi** u Etiopiji ili katastrofe u indijskom **Bhopalu**. Kao što kod Fillioua nema Wölfflina, Gombricha i Jansona, kod Matijević i Chica nema samostalnosti Brunea, identifikacije **AIDS** virusa ili dvanaestomjesečnog **štrajka** britanskih rudara, što su sve događaji koji su obilježili 1984. godinu. Umjesto toga autorica je fokusirana na “povijest **masovnih medija**, osobnih računala i **telekomunikacija**” (Mirčev 2008), ali i na “sučeljavanje sporta, korporativnog kapitalizma, različitih zemljopisnih ograničenja te plesne umjetnosti” (Govedić 2008). Umjesto **epohalnih**, “opće poznatih” događaja, tijekom izvedbe suočeni smo s nizom što **trivijalnih**, što **marginalnih**, ali u svakom slučaju **prekomjernih**, informacija, većina kojih definitivno ne pronalazi svoje mjesto u **uobičajenim kronološkim** pregledima spomenute godine³³⁹, na sličan način na koji Filliou u svojem radu izbjegava navesti velika djela povijesti umjetnosti i umjesto toga niže **nepoznate**, neimenovane ljude i događaje.³⁴⁰ U tom smislu, obje izvedbe definitivno **iznevjeravaju** svoj naslov, ali to čine vrlo **svjesno** jer u njima prezentirani događaji oblikuju narativ druge vrste koji one “uobičajene” narative dovodi pod znak pitanja.

No, još važniji aspekt ove izvedbe nalazi se u činjenici da je čitava izvedba isprepletena događajima koji su (navodno) obilježili osobnu **biografiju** same izvođačice u navedenoj godini. Tako 1984. postaje ne samo naslov Orwellova romana, nego i godina u kojoj izvođačica stječe svoje prvo iskustvo TV gledateljice, gledajući po prvi puta otvorenje Olimpijskih igara kao i balet *Labuđe jezero* (Matijević & Chico 2008), čime **simbolički** biva **uvedena** u velebni masmedijski imaginarij društva spektakla. Nadalje saznajemo i da B.M. te godine “sudjeluje u masovnoj koreografiji zajedno sa 140 **Titovih** pionira” što pak markira drugu vrstu **inicijalizacije**, onu političko-ideološke prirode. Dosljedna vlastitoj **ironizacijskoj** agendi, usprkos distanciranom tonu, autorica ne propušta naglasiti kako su tom prilikom “**startasice** B.M. bile potpuno **natopljene** vodom i blatom” (Matijević & Chico 2008). Umetanjem ovog tipa osobnih informacija “B.M. postavlja **autoreferencijalni okvir** unutar kojega detalji iz globalne i kolektivne povijesti korespondiraju s njezinim sjećanjem, čije se strukture kolebaju između **fakcije** i **fikcije**” (Mirčev 2008) te oprimjeruje složenost temporalne strukture svakodnevnog života koja je posljedica stalnog koreliranja “različitih

³³⁹ Vidi: “1984” (s.a.).

³⁴⁰ Kao što je jasno iz prethodnih **fragmenata**, Matijević i Chico bave se prilično poznatim ljudima, fenomenima i umjetničkim djelima, te u tom smislu **ne** slijede strategiju koju upogonjuje Filliou baveći se fiktivnim i **anonimnim** imenima. Međutim, ni teme kojima se Matijević i Chico bave definitivno ne pripadaju sferama koje su u prvom planu uobičajenih povijesnih pregleda. Osim toga, i načini na koje su oni **isprepleteni** zaobilaze uobičajene historiografske module.

razina **empirijski prisutne temporalnosti**” (Berger & Luckmann 1992: 45). Kao što sam već obrazložila, i Filliou na sličan način u svojoj izvedbi **interpolira** određene elemente vlastite biografije ili biografija svoje obitelji. Naravno, u skladu s ostatkom njegova izvedbenog predavanja ni ti momenti nemaju razinu značaja koju imaju događaji koje spominje B.M., već je prije riječ o nekim svakodnevnim, pomalo i **trivijalnim** radnjama³⁴¹ koje autor navodi kao nove gradbene fragmente njegove povijesti umjetnosti.

Završno, važno je napomenuti kako se, kao **jednakovrijedan** izvedbeni aspekt predstave *I AM 1984* i kao jedini **scenografski** element tijekom čitave izvedbe, ističe bijela **ploča** na kojoj **izvođačica**, B.M., postepeno, crnim **flomasterom**³⁴² iscrtava **fragmente** svoje pripovijesti – bilo u vidu **simbola** (olimpijski krugovi, maska Dartha Vadera, znak dolarske valute...), **brojeva** (10, 7, 15, 140, 90, 80, 70...), **akronima** (J.W., Q.T., B.M., A.M.), **pojmova** (*positronic, psychohistory, why not?, second life, elite...*) ili naprosto **crteža** (Vučko, čekić, raketa, svemirski brod...), povezujući ih i naglašavajući raznim **grafičkim** sredstvima – punim i iscrtkanim linijama, krugovima, strelicama – pomoću kojih svi navedeni elementi tako počinju emanirati svojevrsnu **vremensku lentu**. Kako navodi Mirčev, vokalna koreografija izvođačice tako je “na trenutke transformirana u crtež koji nalikuje **financijskim** i burzovnim **dijagramima**” (2008), a njihovo kreiranje autorica često prati komentarima poput “zapišimo dakle” ili “tako, sada je jasno” koji ponovno evociraju **didaktičnost** čitavog postava. Usprkos tome što je Filliouova izvedba zabilježena isključivo u obliku **audio** zapisa pa stoga iz nje “izostaje” ovaj sloj izvedbe, ove se dvije izvedbe dotiču upravo u točki njihovog bavljenja konceptom vremena.

Osim što **vrijeme** figurira kao bitna odrednica oba pripovjedna niza, kao istovremeno njihovo **vezivno tkivo** i centralna **tema**, eksplicirano je, u vidu konkretne godine odnosno termina *povijesti*, i u samim naslovima djela. Nadalje, vrijeme se opetovano pojavljuje unutar samih tekstova izvedbe: u vidu konkretnih **datuma** (28.7., 22.1., 24.1., 8.2., 9.2., 10.2., 17.2, 3.3.), **doba dana** (noć, između 6 i 9 ujutro), **mjeseci** (od siječnja do prosinca), **godina** (1984., 1999., 1900.), **trajanja** (6 sati i 13 minuta, 100 godina, 6 godina) i raznih **fraza** koje obilježavaju protok vremena ili pak drugu vrstu **vremenskih odrednica** (trenutak koji su svi željno iščekivali, jedanput, istog dana, u međuvremenu, dva dana kasnije, 29 godina, te istine godine, **kasnije**, jednog jutra, dan prelaska, trenutak u povijesti, **presudni trenutak**, pola

³⁴¹ Kao što sam već opisala, to su naprimjer slijedeće situacije: šetnja njegove žene kroz **maglu** ili **igra** njegove kćeri sa šibicama i škaricama.

³⁴² Kao što je vidljivo iz priložene fotografije, u pojedinim **iteracijama** izvedbe umjesto bijele ploče korištena je školska ploča, a umjesto flomastera **kreda**.

sekunde, sekunda za sekundom, sutra, prije **sto tisuća** godina, prije tristo godina, prošle godine...). Međutim, puno bitniji aspekt njihova tretiranja vremena nalazi se u osmišljavanju i prezentiranju **alternativnih kronologija** na načine koje sam prethodno opisala.

Za početak, valja podsjetiti kako “sva socijalna interakcija pretpostavlja **zajedničku orijentaciju** u vremenu (E. Zerubavel 1982) što znači da sudjelovanje u grupi podrazumijeva zajedničku percepciju raznih događaja” (Zerubavel 1993a: 457). Upravo ustanovljavanjem i institucionaliziranjem tih zajedničkih **koordinata** nastaju službeni narativi povijesti pri čemu se kao njezini bitni aspekti ističu prethodno eksplicirani elementi znanstvenih modusa spoznaje poput objektivnosti, racionalnosti i logičnosti. Međutim, kako sam već napomenula, i kako je White (1978: 29) pisao već kasnih sedamdesetih, **historiografija** je, počevši od sredine prošlog stoljeća, polako počela gubiti vlastiti status autonomnog i samoaktualiziranog načina mišljenja te je tako došlo do razvoja novog pogleda u kojemu se na historiografiju i fikciju “gleda kao da dijele isti **čin refiguriranja**, ponovnog oblikovanja našeg iskustva vremena kroz **konfiguracije radnje** [te su u tom smislu] one komplementarne aktivnosti” (Hutcheon 1988: 100). A takav pogled, naravno, predstavlja očitu prijetnju uspostavi zajedničke, objektivne verzije prošlosti odnosno povijesti. I upravo je to mjesto na kojem izviru ova dva rada, “napadajući” **objektivnost** i istinosnost povijesnih narativa, afirmirajući, umjetničkim sredstvima, drugačije pristupe i koncepte temporalnosti.

Kako ističu Rosenberg & Grafton u svojem povijesnom pregledu **vizualnih reprezentacija** povijesnih događaja, “iako neprestano koristimo **kronologije**, iako ne bismo mogli bez njih, obično ih vidimo samo kao **destilate** kompleksnih povijesnih narativa i ideja. Kronologije djeluju i – što se tiče većine ljudi – to je dovoljno” (Rosenberg & Grafton 2010: 10). Kronologije su, u tom smislu, savršen primjer (**navodne**) znanstvene objektivnosti jer operiraju u domeni (**navodnih**) činjenica, egzaktnih datuma i događaja. Međutim, kako navodi Hutcheon (1988: 120), u suvremenoj historiografiji postoji razlika između događaja i činjenica, a ona izvire iz **nemogućnosti** direktne spoznaje prošlih događaja. Hutcheon piše da “ne možemo znati povijest osim kroz njezine **tekstove**: njezini dokumenti, njezini dokazi, čak i njezina svjedočanstva su tekstovi” (1988: 16), a Zerubavel savršeno zaokružuje njezinu tezu pišući da je, “kao većina postupaka povlačenja linija (E. Zerubavel 1991, pp. 70-80), svaka segmentacija vremena nužno **artificijelna**, proizvod **socijalne konvencije**” (1993a: 458). A upravo je ta konvencionalnost problematizirana u radovima *Whispered Art History* (1977a) te *I AM 1984* (2008).

Kako podsjeća Zerubavel, “odvajanje **relevantnog** od **irelevantnog** nije **spontani individualni** čin već prije normativni društveni čin” (1993b: 401) i taj je normativni čin na djelu pri formiranju svakog oblika kronologije, svakog oblika povijesti. Ostvarujući alternativna čitanja povijesti, spomenuti autori ukazuju na normativnost svakog oblika povijesne inskripcije. Upravo povlačenjem različitih vrsta granica između pojedinih povijesnih perioda, uspostavljanjem različitih vrsta veza između pojedinih povijesnih događaja, i Filliou i Matijević i Chico ukazuju na **normativnost** navedenih postupaka, na njihovu artificijelnost, dokazujući tako kako su upravo povijesne istine, kao onaj dio humanističkih znanosti koji ima poseban status zbog svoje navodne **istinosnosti**, u svojim temeljima također vrlo problematične. A imajući na umu kako je “praktički nemoguće ustanoviti **osjećaj identiteta** bez određenih egzistencijalnih **horizonata** koji nam pomažu ocrtati **granice** našeg sebstva [*selfhood*]” (Zerubavel 1993b: 411), postaje jasno u kojoj mjeri kronološka orijentacija utječe na formiranje i funkcioniranje pojedinačnih identiteta. Drugim riječima, ovi radovi ekspliciraju **temporalne** aspekte uspostave naših perceptivnih **horizonata**.

Kako Zerubavel piše na tragu Durkheima, “kada **isključujemo** određene dijelove realnosti iz naše svijesti, to ne činimo kao individualni mislioci ili kao neizbježan rezultat nekog univerzalnog zakona ljudske percepcije, već i kao društvena bića” (1993b: 398). Naravno, ta pravila učimo kao dio procesa **socijalizacije** i “tek tada definicija nečega kao irelevantnog za nas postaje ‘prirodna’” (1993b: 399). Vraćajući te navodno irelevantne, marginalne dijelove povijesnih procesa u središte pažnje, isključujući one druge, uobičajeno istaknute, Filliou te Matijević i Chico upozoravaju upravo na **oštrinu** i utjecaj navedenih društvenih mehanizama koji predstavljaju “suptilne, ali i najmoćnije oblike **društvene kontrole** koji ne utječu samo na naše ponašanje nego i na način na koji mislimo” (Zerubavel 1993b: 399). Naravno, navedeni procesi nesvjesnog isključivanja na djelu su u mnogim svakodnevnim situacijama, dok se u ovim izvedbenim predavanjima aktiviraju **intencionalno** kako bi se otvorio prostor za njihovo **problematiziranje**. Dovodeći vlastite navode u **konflikt** s onim prevladavajućim, i društveno prihvatljivim i društveno prihvaćenim, autori dokazuju da i način na koji je znanje **prezentirano** ne samo da figurira kao relevantan aspekt njegove proizvodnje već i ravnopravno participira u njegovu formiranju te da se iza oblikovanja koordinata povijesnih istina nalaze vrlo konkretni mehanizmi društvene verifikacije.

Zanimljivo je ovu problematiku povezati i s već spomenutim **pravilima nevažnosti** koje u kontekstu predavačkog formata definira Peters, a koja “slušateljima ukazuju koje aspekte

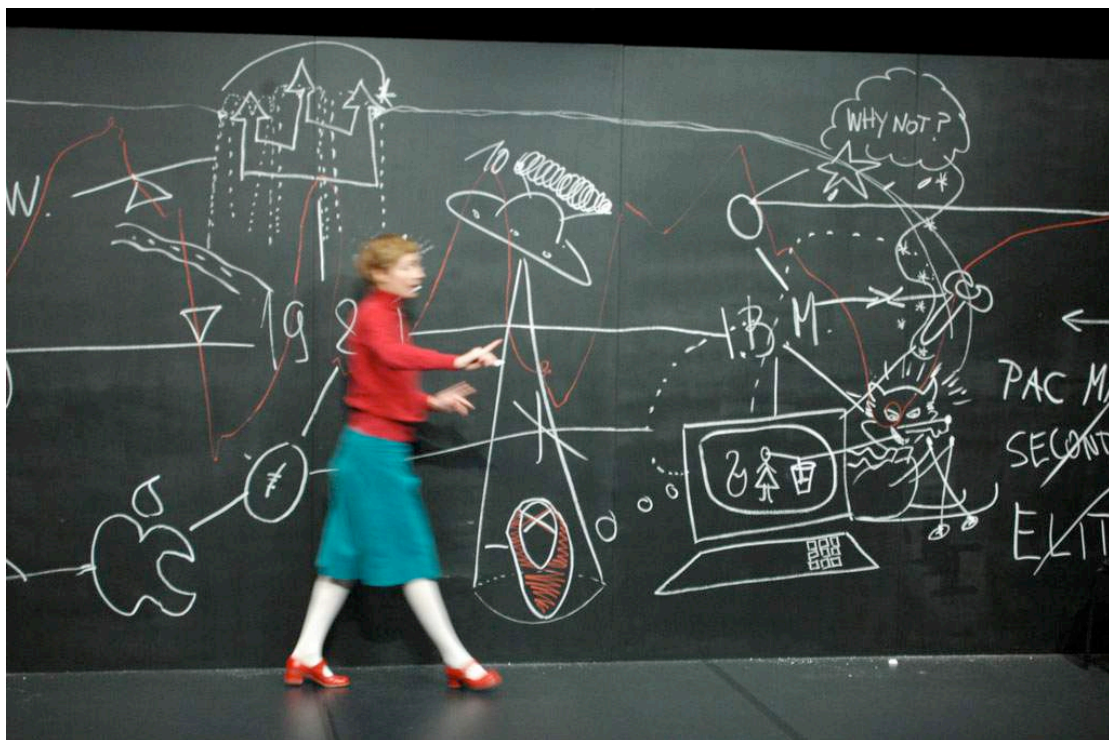
prezentacije trebaju ignorirati jer su **irelevantna** za njihovo razumijevanje – na primjer način na koji je predavačica odjevena ili doba dana u kojemu se predavanje odvija” (2005: 38, 312). Spomenuti je navod važan jer ukazuje na činjenicu da je Zerubavelov koncept **uspostavljanja horizonata relevantnosti** na djelu i prilikom izvedbe akademskog predavanja čiji slušatelji, zahvaljujući procesima **socijalizacije**, tijekom njegove percepcije isključuju određene aspekte za koje zaključuju, zahvaljujući prethodno naučenim obrascima, da nisu bitni za doživljaj predavanja. U tom smislu, naravno, i rad Roberta Fillioua i rad Barbare Matijević i Giuseppea Chica ovom problematikom operiraju na **dvostrukom** nivou jer oba rada zahvaćaju u određene izvedbene segmente koji inače ostaju nevidljivi. Dok Filliou to čini glasovnim **modulacijama**, Matijević i Chico to ostvaruju pažljivim osmišljavanjem čitave scenske pojave koju sam prethodno opisala, ali u oba slučaja ukazuje se na **(ne)vidljivost** pojedinih dijelova izvedbenog aparata.

Ako se vratimo na problematiku temporalnosti, valja podsjetiti kako je društveno vrijeme “još jedan oblik **ljudskog značenja** koje je konstruirano u procesu **interakcije**, **limitirano** fizičkim realnostima organizama i prirode te **strukturirano** u institucije i organizacije svakog društva” (Lewis & Weigert 1981: 450). Kako nadalje ističu Berger i Luckmann u svojoj utjecajnoj studiji *Socijalna konstrukcija zbilje* (1992) [1985], temporalnost kolektivno konstruirane društvene zbilje jedna je od njezinih bitnijih aspekata, a način na koji Matijević i Chico **isprepliću** osobne fragmente s onim okolnima kao da savršeno ilustrira njihove teze. Kako navode Berger i Luckmann, institucionalan svijet “ima povijest koja **datira** ranije od pojedinčevog rođenja i nije dostupna biografskom pamćenju [s obzirom na to da je] bila tu prije no što se rodio, i bit će je nakon njegove smrti” (1992: 81), a kao njezine osnovne karakteristike nameću se upravo – **racionalnost**³⁴³ i **objektivnost**. Posljedično, “pojedinčeva biografija zahvaćena je kao **epizoda** smještena unutar objektivne povijesti društva [pri čemu se] kao povijesna i objektivna činjenična stanja, institucije pojedincu suprotstavljaju kao **neosporne činjenice**” (Berger & Luckmann 1992: 81). U tom je smislu osobnu biografiju moguće definirati kao vlastitu, subjektivnu povijest u čijem je formiranju taj vanjski, objektivni svijet **odlučujuća instanca**. Izvedba Matijević i Chica tako uistinu služi kao savršena ilustracija ovog poetskog navoda Bergera i Luckmanna: “Moj vlastiti život je epizoda u **struji vremena** sačinjenoj izvana. Ona je bila tu prije mojeg rođenja i bit će tu pošto umrem” (1992: 45) s obzirom na to da se, kao što sam prethodno opisala, čitava izvedba

³⁴³ Kako navode Lewis i Weigert, **ukorijenjenost**, **stratifikacija** i **sinhronizacija** tri su ključna aspekta tipologije društvenog vremena, pri čemu se njegova objektivnost i racionalnost kristaliziraju kao vrlo bitni elementi koji omogućuju njegovo pojavljivanje (1981: 450).

temelji se na iscrtavanju kompleksnih isprepletenosti između ta dva vremenska sloja – onog osobnog i onog općeg.

Rad Roberta Fillioua također **inkorporira** određene osobne elemente, ali ih s onim šire društvenima povezuje na drugačiji način. Za početak, s obzirom na to da je i društvena zbilja koju on prezentira sastavljena od događaja koji se možda i jesu dogodili, ali definitivno nisu zabilježeni u **analima** povijesti umjetnosti, on čitavom tom narativu daje vrlo osobni ton jer je jasno da je za njihovo uvrštavanje u rad primarno zaslužna njegova **autorska odluka**. Međutim, upravo tim postupkom Filliou ponovo radi na osvještavanju te *struje vremena* koja na specifičan način zahvaća sve postojeće osobne biografije. Baš na to smjeraju i njegove **didaktičke** opaske koje upozoravaju na **smrt** pojedinih ljudi koje spominje kao bitne figure vlastite povijesti umjetnosti, naglašavajući pritom kako njihova imena nisu bitna, kako je jedino što je bitno to da je umjetnost i dalje živa. Tim simboličkim proglašenjem Filliou u ironijskom tonu ukazuje na **pobjedonosnost** narativa povijesti umjetnosti koji je, doslovno, veći od pojedinačnih života. I dok se Filliou te Matijević i Chico problematikom istine bave iz rakursa **temporalnosti**, u nastavku ovog poglavlja analizirat ću radove Nane Petzet, Melanie Wilson i Marka Gutića Mižimakova koji navedenoj temi pristupaju iz nešto drugačijeg ugla.



Sl. 5. Isječak iz *I AM 1984* (2008) Barbare Matijević i Giuseppea Chica
fotografija © Julien Correc & Olivier Henry (2012). Creative Commons 3 BY-SA
(preuzeto sa: <http://www.premierstratageme.net/i-am-1984-photos/?lang=en>)

Naredni primjer strategije koja se bavi pregovaranjem istine predstavlja rad *Relational Scientific Art* (1987) njemačke umjetnice Nane Petzet. Petzet je, tada kao još relativno mlada umjetnica, održala predavanje o teoriji gravitacije fizičara Rolanda **Zoschke** na minhenškoj Akademiji likovnih umjetnosti koje je započela sljedećim navodom:

“Meine Damen und Herren, einleitend möchte ich sagen, dass ich in dieser Performance die **Naturwissenschaft** zur **Kunst** erkläre. Das heißt, Kunst und Naturwissenschaft sollen **identischen** sein. Identisch sind Naturwissenschaft und Kunst dann, wenn sie sich gleichzeitig am selben **Orte** befindet. Dies ist im Moment in diesem **Raum** der Fall und **unterschiedet** ihn für die Dauer meiner Performance vom allen anderen Räumen der Welt”³⁴⁴ (Petzet 1988 prema Peters 2011: 181).

Nastavivši dalje na istoj liniji **programatskog** izjednačavanja prirodnih znanosti s umjetnošću, predavanje je izvela u predavaonici kojom je dominirao veliki **Zoschkin** portret, a pored njega izloženo je i **četrnaest** velikih platna s fizičarevim bilješkama i **formulama** koje su dodatno ilustrirale njezine teze o bliskosti umjetnosti i znanosti (Petzet 1987). Čitav dojam njezinog predavanja pojačala su **specijalistička** pitanja iz publike koja su uslijedila nakon izlaganja, a njihov je učinak bilo dodatno opterećenje, mahom uobičajene umjetničke publike, znanstvenim **žargonom** (Petzet 1987). Međutim, kako stoji u opisu rada, ta su pitanja iz publike bila **podmetnuta**, poznati **fizičar** bio je potpuno fiktivna ličnost, a njegova teorija polu-znanstvena mladenačka fantazija **studenta kemije** (Petzet 1987).³⁴⁵ Na istom je mjestu navedeno kako je autoričina prava namjera bilo da “zorno demonstrira moć **znanstvenog rječnika** u oblikovanju objektivnosti i istine” (Petzet 1987), te utoliko njezino ishodišno izjednačavanje znanosti i umjetnosti treba čitati u istom, **subverzivnom** tonu. Reperkusije njezinog rada moguće je pratiti u dva osnovna smjera.

Prvo, zanimljivo je kako Petzet svoj rad započinje ukazivanjem **jednakosti** znanosti i umjetnosti, ali ne **privođenjem** umjetnosti ka znanosti, što je tendencija suvremenih kretanja opisanih u poglavlju “Pitanje motiva”, nego upravo suprotno, privođenjem znanosti ka umjetnosti. Predstavljajući tipično znanstvene elemente (formule, bilješke) kao umjetničke artefakte, plasirajući ih na platna u dvorani na Likovnoj akademiji, Petzet želi ukazati na

³⁴⁴ Prijevod: “Dame i gospodo, za početak želim reći da ću, u okviru ove izvedbe, objasniti znanost **kroz** umjetnost. To znači da bi umjetnost i znanost trebale biti identične. A znanost i umjetnost su **identične** kada se nalaze istovremeno na istom mjestu. To je u ovom **trenutku** slučaj s ovom sobom i to je ono što je razlikuje, barem za vrijeme trajanja moje izvedbe, od svih ostalih soba na **svijetu**.”

³⁴⁵ Naravno, za potpunu analizu izvedbe bilo bi potrebno istražiti i ostale elemente njezinog operiranja u javnom diskursu, odnosno uključiti širi kontekst njenog izvođenja, ispitati načine na koje je unaprijed bila **komunicirana** u javnom medijskom prostoru, načine na koji je kasnije u njemu odjeknula, no zbog **nedostupnosti** navedenih materijala, na ovom ću se mjestu zadržati samo na implikacijama koje omogućuju posredna **dokumentacija** o navedenom projektu (Petzet 1987, Peters 2011).

estetski potencijal znanosti koji, međutim, nadilazi *readymade* razinu za kojom je posegnuo francuski konceptualni umjetnik Bernar Venet izmještajući strogo znanstvena predavanja u umjetnički kontekst.³⁴⁶ Naime, Petzet takvom izmještanju osigurava i diskurzivnu podlogu, eksplicitno objašnjavajući svoju namjeru već u prvoj rečenici svog izlaganja. Već tim postupkom autorica ulazi u proces **spekulacije** koji implicira **inverziju** pogleda na opoziciju između prirodnih znanosti i umjetnosti, u kojima, ovaj put, “pobjedu” odnosi umjetnost.

Međutim, u trenutku u kojem se ispostavlja da autorica kao **originalne**, autentične znanstvene dokumente izlaže potpuno fabricirane materijale, njezin rad biva **zaogrnut** novim značenjskim slojem. U prvoj joj je liniji meta bila **lakovjernost** publike koja uobičajeno **konzumira** umjetnički sadržaj³⁴⁷, lakovjernost koja se temelji na **nestručnosti** odnosno laicizmu te publike kad je u pitanju teorijska fizika. Međutim, kao jednako bitno mjesto njezine kritike razotkriva se i **specijalistički** znanstveni žargon kao mjesto uspostave znanstvenog autoriteta te kao mjesto diferencijacije znanstvenog od ostalih tipova diskursa. Kako navodi Matić, znanstvene “aktivnosti i tvrdnje pokazuju se kao **nedostupne** laicima tj. svima onima koji nisu prošli mukotrpan i dugotrajan proces institucionalne **inicijacije**” (2001: 12, 13) što je jedan od osnovnih temelja uspostave nadmoći znanosti nad ostalim tipovima diskursa. Kombiniranjem dvaju navedenih protokola, moguće je tako zaključiti kako se Petzet u ovom radu upustila u strategiju istovjetnu onoj za kojim je posegnuo Sokal što je za posljedicu imalo nastanak istoimenog **skandala**.³⁴⁸ Aplicirajući specifičan, specijalistički vokabular za oblikovanje potpuno izmišljenih tvrdnji, Petzet je ukazala na **participiranje jezika** u oblikovanju znanstvenih istina i mjeru do koje je znanstveni diskurs oblikovan zakonitostima vlastitog žargona te se tako upustila u subverziju znanstvenih modusa proizvodnje znanja što sam u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada prepoznala kao jednu od dvije osnovne osi funkcioniranja žanra izvedbenog predavanja. Naravno, **reperkusije** njezinog rada, s obzirom na njegovu pripadnost poetskom diskursu, bile su radikalno drugačije od reperkusija koje je imao Sokalov potez te njezin rad u tom smislu nije **uzdrmao** širu znanstvenu ni umjetničku zajednicu što, naravno, više govori o širem stanju odnosa između umjetničkog i znanstvenog polja negoli o samom radu.

Nana Petzet tako se svojim radom pridružuje prethodno obrađenim izvedbenim predavanjima *I AM 1984* (2008) Barbare Matijević i Giuseppea Chica te *Whispered Art History* (1977a)

³⁴⁶ Vidi: str. 65 ovog rada.

³⁴⁷ Kao posebno bitna napomena ovdje se nadaje **lokacija** na kojoj je rad izveden, a to je minhenška Akademija likovnih umjetnosti.

³⁴⁸ Vidi: str. 49 ovog rada.

Roberta Fillioua koji se također bave pregovaranjem istine kao jedne od kvaliteta tipičnih za znanstveni diskurs, kao što sam obrazložila u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75 ovog rada. Posljednja dva rada koja ću analizirati u ovom poglavlju su *The Movement of Public Edification 1930–1932* (2011) Melanie Wilson i *Slučaj naselja Istrana i invalida i umjetnika* (2016) Marka Gutića Mižimakova koji, usprkos operiranju u potpuno različitim socio-političkim kontekstima, dijele zajedničku osnovnu **premisu** funkcioniranja.

Wilson je, kako navodi **Crippa** (2011), stojeći kraj malog stola te projicirajući na platno iza sebe selekciju crno-bijelih fotografija, nepogrešivom **dikcijom** i svakodnevnim tonom provela svoju publiku kroz “slabo poznatu” epizodu javne **mobilizacije** koja se zbila u Britaniji uslijed **Velike depresije** tridesetih godina. Autorica je u okviru svog izvedbenog predavanja, izvedenog u sklopu programa *Public Disinformation* u londonskom *Camden Arts Centre*, predstavila povijesni **pokret** koji se, “iako je funkcionirao kao važni društveni **ventil** u vrijeme široko rasprostranjenog siromaštva i očajja, nije oslanjao na **infrastrukture**, vođe i tiskanu literaturu [već je] postojao samo u obliku **usmene predaje**” (Crippa 2011). Predstavljajući se kao **istraživačica** pri Sveučilištu u Copenhagenu gdje (navodno) radi kao dio jedinice za eksperimentalnu sociologiju koju vodi stanoviti profesor Henrik **Charlotten**³⁴⁹, Wilson je već u prvoj rečenici svog nastupa navela kako je njezino istraživanje fokusirano na propitivanje relativne **endemijske** prirode **sreće** u kapitalističkim društvima, konstrukcije i testiranja metodoloških pristupa za kvantifikaciju sreće te, u **eksperimentalnom** segmentu, ispitivanja strategija za povećanje ili izazivanje sreće u spomenutoj populaciji (2011: 1).

Nakon tog uvoda, autorica se vratila na konkretnu temu svojeg istraživanja odnosno gore spomenuti pokret. Kako je nadalje objasila, bila je riječ o akciji koju su u svrhu dizanj **morala** građana osmislili “prosvijetljeni političari”³⁵⁰ (Crippa 2011), a koja je uključivala verbalno **bodrenje**, **ohrabrivanje** i **poticanje** prolaznika odnosno stanovnika Londona koje su “provodili” **cvjećari**, mesarke, čistači cipela, trgovkinje ribom i drugi ulični **radnici** (Wilson 2011). Pokret se uskoro “**proširio** izvan glavnog grada i završio uključujući ogromne dijelove populacije, samo da bi na kraju nestao i pao u zaborav” (Crippa 2011), čitavo vrijeme zadržavajući nizak stupanj medijske **vidljivosti** i vrlo **neopipljivu** prisutnost. Crippa je reakciju publike na Wilsonino izvedbeno predavanje opisala kao mješavinu “**hipnotizirajuće** nevjerice i **neodoljive** želje za vjerovanjem” zaključujući, pomalo simplificirano, kako je

³⁴⁹ **Naknadnim** istraživanjem moguće je doznati kako ni spomenuta jedinica ni spomenuti profesor ne postoje.

³⁵⁰ Termin preuzimam od citirane kritičarke zbog čega ga i iznosim u **navodnicima**.

intencija autorice bilo plasiranje ideje da u trenucima krize promjenu ne bismo nužno trebali tražiti u dubokim **strukturnim implementacijama**, “već da ju se može **prirodnije** potaknuti u manjim, gotovo neprimjetnim promjenama u stavovima i ponašanju” (2011). No takvo čitanje predstavlja priličnu **banalizaciju** autoričina zahvata i nipošto ne **iscrpljuje** svu širinu njezine intervencije, ali prije nego se posvetim konciznijoj analizi ovog rada, predstaviti ću drugi gore spomenuti rad koji se temelji na istovjetnoj premisi.³⁵¹

Marko Gutić Mižimakov na sličan je način kao i Wilson inscenirao svoje predavanje: s papirima u rukama, stojeći ispred projekcijskog platna na kojem je putem *PowerPointa* predstavio niz navodnih **arhivskih** materijala, izvadaka iz periodike, ugovora, fotografija, koji su dokumentirali rad *Biroa za stambena pitanja umjetnika u Zagrebu*, autor je predstavio svoje istraživanje dotada nepoznatog povijesnog fenomena. U najavi rada autor je istaknuo kako ga je “vlastita pozicija **mladog neafirmiranog umjetnika ispod 35 godina** bez perspektive rješenja **stambenog** pitanja uputila u dublje arhivsko istraživanje” tijekom kojeg je saznao “kako Biro, između ostalog, dodjeljuje stanove i u Naselju Istrana i invalida i umjetnika, na **Trešnjevci**, gdje je 1969. došlo do preokreta rada Biroa zbog **prosvjeda** umjetnika okupljenih pod nazivom *NNN – Umjetnici Nevidljivog Neopipljivog Neotkupivog rada, vremena, iskustva*, kojima su ti stanovi bili dodjeljeni” (Gutić Mižimakov 2016). I dok je prvi dio rada bio zamišljen kao vrlo standardno predstavljanje kronologije istraživanja, u srednjem dijelu autor je prikazao video snimku dviju **koreografija** koje su, inspirirane navedenim događajima, kreirale njegove suradnice na istraživanju³⁵², dok je u završnom uslijedila **Q&A** situacija u koju su se uključile i spomenute suradnice i kustosice kolektiva **BLOK**³⁵³ koji je producirao navedeni rad i prisutna publika, uglavnom sastavljena od studenata Akademije likovnih umjetnosti te pripadnica **nezavisne** umjetničke zagrebačke scene.

Ponovo, kao ni kod Crippe, ni ovdje u samom rada nije bilo eksplicitnih **signala** koji bi ukazivali na **artificijelnost** materijala koje je Gutić Mižimakov iznio, odnosno postava završne **Q&A** situacije. Ona se dala detektirati isključivo prema svojevrsnoj **nelagodi** koja je karakterizirala ponašanje publike u završnom djelu rada koji je se bazirao upravo na njezinoj

³⁵¹ S obzirom da je rad Marka Gutića Mižimakova jedan od rijetkih analiziranih radova koje sam imala prilike gledati **uživo** te potom o njemu i komunicirati s autorom, dodatni opis ovog izvedbenog predavanja prilažem u **appendeksu** rada gdje ću ga predstaviti kolažem raznorodnih materijala: kombinacijom **press releasea**, vlastitog osobnog zapisa te razmijenjenih **mejlova** između autora i mene.

³⁵² Riječ je o plesnim umjetnicama Selmi Banich i Ivani Rončević.

³⁵³ [BLOK] je kustoski **kolektiv** koji djeluje na sjecištu umjetnosti, urbanog istraživanja i političkog aktivizma. Djelujući kontinuirano od 2001. godine [BLOK] je koncipirao i producirao projekte u javnom prostoru, predavanja, izložbe, dugoročne istraživačke projekte, publikacije, kao i sudjelovao u javnoj raspravi oko neoliberalne transformacije javnog prostora i institucija te u borbi za njihovu **demokratizaciju** (BLOK s.a.).

uključenosti, a koja je nastala zbog činjenica da je velik dio publike zapravo bio upoznat s “podvalom” koju je autor inscenirao. I dok su se spomenute umjetnice i kustosice u dogovoru s autorom “**samoinicijativno**” osvrnule na njegovo istraživanje odnosno problematiku polja koje je otvorio, tek su se rijetke pripadnice publike uključile u raspravu bez prethodnog dogovora s Gutić Mižimakovim.

Iako bi se iz strogo formalne perspektive, s obzirom na to da i u jednom i u drugom izvedbenom predavanju izostaje **sloj** rada na njihovom konkretnom, materijalnom, izvedbenom segmentu, moglo zaključiti kako je u oba slučaja riječ “samo” o predavanjima umjetnika, slično kao i s prethodno citiranim radom Mladena Stilinovića i Andyja Warhola, činjenica da su predmet tih predavanja bile **fikcionalna** povijesna zbivanja smješta ih u žanr izvedbenog predavanja. Iako bi se, jednako tako, ova dva rada moglo opisati kao puke “**izmišljotine**”, **s sofisticiranost** njihova pristupa i specifičnost odabranih tema tim izmišljotinama pridaje neke vrlo važne **konotacije** koje ću eksplicirati u nastavku rada. Iako Crippa, na temelju rada Melanie Wilson, zaključuje, pomalo neoprezno i naprečac, kako su u okviru žanra izvedbenog predavanja “umjetnici **nedvojbeno** više zainteresirani za **fiksijsko** reevaluiranje, neselektivno citiranje i kolažno **jukstaponiranje** nego za akademsko istraživanje i proizvodnju znanja” (2011), autorica propušta slijediti reperkusije koju takva vrsta interesa **implicira** za sam istraživački proces odnosno za samu proizvodnju znanja.

Naime, njezina tvrdnja, navedena bez dodatnih objašnjenja, može se shvatiti kao još jedan argument za **degradaciju** umjetničkih procesa u odnosu na one znanstvene, jer umjesto da ukaže na aspekte umjetničke proizvodnje koji izostaju iz onih znanstvenih, naprimjer, skreće pozornost na njezine navodne manjkavosti. Međutim, jednom kada se spomenutim radovima priđe iz perspektive **historiografske metafikcije**³⁵⁴ oni zadobivaju puno drugačije konotacije. Kao što je poznato, radi se o nazivu za tip književne proizvodnje koji “nema ambiciju **poistovjetiti** fikciju i historiju [već se] njezin zadatak svodi na to da učini eksplicitnim

³⁵⁴ Riječ je o terminu koji je skovala književna teoretičarka Linda **Hutcheon** i prvi ga put upotrijebila u svojoj utjecajnoj studiji “**Poetika postmodernizma**” u kojoj se posvetila ne samo njegovom detaljnom opisu već i uspostavljanju razlike u odnosu na žanr povijesnog romana ili pak američki novi žurnalizam (1988: 113-115). Naravno, kako navodi Hutcheon, “povijest i fikcija oduvijek su bili notorno **porozni** žanrovi” (1988: 106) u smislu međusobnih utjecaja pri čemu je istovremeno povijest, kao bilježenje prošle stvarnosti, “obično videna kao **radikalno** strana književnosti čiji je put do ‘istine’ (bilo da se na njega gleda kao privremenog i ograničenog ili privilegiranog i superiornog) temeljen na njezinom **autonomnom** statusu” (1988: 95) što je i bio temelj **institucionalnog** odvajanja povijesnih i književnih studija. Drugim riječima, upravo inzistiranje na egzaktnosti i činjenicama neminovno smješta povijest u okvire znanstvenog diskursa, udaljavajući ga od onog poetskog, a historiografska metafikcija radi na ponovnom **raskrinkavanju** povijesnog diskursa, ukazujući na njegovu **bliskost** onom fikcionalnom. Posljedično, jasno, dolazi do dokidanja ideje znanja koje se temelji na autoritetu objektivnosti čime je osporen karakter povijesnog znanja kao konačnog te ga se pokazuje relativnim i kontekstualnim konceptom. Na to ukazuje i Hutcheon pišući kako **pluralnost** istine, koju historiografska metafikcija implicira, otvara i radikalno drugačiji pogled na takozvanu službenu povijest jer nas podsjeća da “ponovo ispisati ili ponovo predstaviti prošlost, kako u fikciji, tako u povijesti, u oba slučaja, znači otvoriti je za sadašnjost, **spriječiti** je da bude konačna i teleologijska” (1988: 110).

konvencije zajedničke za oba žanra” te stoga odabire pripovjedne moduse kojima se “**intenzivira** svijest da je **referent** uvijek već uključen u diskurse naše kulture [čime] [...] ogoljava postupke selekcije, organizacije, narativnosti i primjenjivosti koji su određujući čimbenici fundamentalne strukture spomenutih žanrova” (Alihodžić-Hadžialić 2001: 4). Primjeri književnih radova koji pripadaju ovom polju tako “koriste metafikcionalna sredstva s ciljem **autoreferencijalnog** promišljanja i otvorenog **tematiziranja** epistemoloških, metodoloških i lingvističkih problema s kojima se suočava svaki pokušaj stvaranja **koherentnog** opisa prošlosti” (Gjorgjieva Dimova 2016: 23).

Naravno, primijenjujući termin pripadan književnoj teoriji u polje izvedbenih umjetnosti dolazi do njegovih nužnih **preinaka** u skladu s razlikovnim specifičnostima navedenih polja³⁵⁵ te u tom smislu navedena **analogija** sadrži određena ograničenja. Međutim, držim da su mehanizmi na koje se spomenuti radovi oslanjaju vrlo bliski onima koje Hutcheon u svojoj studiji opisuje te da se, u tom smislu, na njih mogu primijeniti i njezini zaključci o historiografskoj metafikciji. I Wilson i Gutić Mižimakov, naime, prezentiraju potpuno fabricirane povijesne događaje, opetovano se pozivajući na vlastitu istraživačku ulogu u procesu njihova oblikovanja, a kao odlučujući faktor u konstrukciji tih prošlih **realiteta** nada se upravo stupanj **vjerodostojnosti** koji njihove fikcije ipak zadržava u domeni realnog odnosno mogućeg. Nadalje, tijekom čitavog predavanja autori zadržavaju naglašeno **autorefleksivnu** i visoko **autoreferencijalnu** poziciju istovremeno **referirajući** na navodne povijesne događaje, činjenice i osobe ne razotkrivajući pritom fikcionalnost vlastitog postava, ali uspostavljajući **suptilne** signale za njezino razotkrivanje.³⁵⁶ Prisvajanje formata akademskog predavanja u ovom se smislu pokazuje od krucijalne važnosti jer upravo referiranje na njegove karakteristike ostvaruje vezu s **historiografskim** diskursom koji i u književnost i u izvedbu ulazi posredstvom dokumenata, službenih povijesti, svjedočenja i sličnih dokumentarnih materijala. I Wilson i Gutić Mižimakov tako kao integralne dijelove svojih radova predstavljaju niz navodno dokumentarnih materijala, medijskih fragmenata, **arhivskih** fotografija iz navedenih perioda, kao konkretne dokaze svojih navoda na temelju kojih potvrđuju svoje teze.

Ako se ovim radovima priđe kao primjerima historiografske metafikcije, postaje jasnom

³⁵⁵ U tom smislu osnovni oblik na koji se radovi iz domene izvedbenog predavanja referiraju nije **pisana** povijest već **predavanje** na povijesnu temu. Jednako tako, s obzirom na specifičnost ovog izvedbenog oblika, **metafikcionalnost** ovdje ne podsjeća na fikcionalnost predložka već na **materijalnost** predavanja te je u tom smislu zaogrnutu u povišenu **autorefleksivnost** i **autoreferencijalnost** predavača odnosno izvođača.

³⁵⁶ Kod Wilson je to određena doza **luckastosti**, kod Gutića Mižimakova već spomenuta zbuđenost publike. A u oba se slučaja tu ističe i činjenica da pokreti o kojima su autori predavali nisu dotada uopće biti obrađivani niti poznati u polju **historiografije**.

njihova uloga u pregovaranju znanstvenih istina. Imajući na umu da je “namjera historiografske metafikcije ukazati na **diskurzivnu prirodu** svih referenci, bilo literarnih ili historiografskih gdje fakti nisu dati, nego su konstruirani pitanjem koje postavljamo o događajima” (Alihodžić-Hadžialić 2001: 4), radovi Melanie Wilson i Marka Gutića Mižimakova rade u istom smjeru **osvještavanja** artifičnosti povijesnih materijala i uloge koju subjektivnost autora ima u njihovom oblikovanju. Kada Hutcheon, kao prvu liniju operiranja historiografske metafikcije navodi “**sprječavanje potiskivanja formalnog i fikcionalnog** identiteta povijesti” (1988: 94) lako se uočava kako se ovi radovi upravo savršeno oslanjaju na njezinu tezu jer taj formalni i fikcionalni identitet povijesti čine upravo **eklatantnim i evidentnim**.

I Wilson i Gutić Mižimakov kroz **fikcionaliziranje** prošlosti zapravo otvaraju prostor za drugačije imaginiranje sadašnjosti i budućnosti. Ako dozovemo definiciju povijesti kao “**neprekidne napetosti** između priča koje su bile ispričane i priča koje bi mogle biti ispričane” (Biti 1997: 292), uloga koju ovi narativi imaju u njezinom formiranju pokazuje se upravo krucijalnim. Naravno, **kapacitet** umjetnosti za konstrukciju **alternativnih** modusa društvenosti jedna je od njezinih temeljnih značajki, međutim, upravo referiranje na format akademskog predavanja te povišena autoreferencijalnost, zahvaljujući odabranoj formi izvedbenog predavanja, ove radove izdiže iz sfere pukog estetskog operiranja i smješta u polje u kojem se razotkriva ideološka **konstruiranost** povijesnih navoda te **deklarativnost** njezine autonomije i **divergentnosti** u odnosu na značenjske sisteme poput fikcije čija je diskurzivna strukturiranost očita.

Izvedbena predavanja koja pripadaju ovoj strategiji tako pokazuju kako je “kao način postojanja svega što nam je dano u iskustvu, povijest postala **nezaobilazna** u našem razmišljanju” (Foucault 2002: 241), istovremeno ukazujući na stupanj do kojeg je njezino **konstruiranje** suočeno s našim individualnim subjektivitetima. A s obzirom na to da je riječ o povratnoj sprezi te da su ti identiteti također “beskrajno upleteni unutar semiotičkih i društvenih **značenjskih mreža** koje oblikuju i podržavaju naše biće” zbog čega “nema smisla uspostavljati neku ideju stvari kakve stvarno jesu [...] u odnosu na koju bismo mogli mjeriti **istinosne tvrdnje** literarnog svijeta” (Felski 2008: 85), svi spomenuti radovi na vrlo direktan način rade na subvertiranju koncepta istine kao neosporivog, **neoborivog** entiteta koji predstavlja jedan od temelja uspostave znanstvenog diskursa. Drugim riječima, ovi radovi upravo **apropriacijom** predavačkog formata ostvaruju subverziju znanstvenih modusa istraživanja i izlaganja te rade na afirmaciji onih umjetničkih što u okviru ovog rada

prepoznajem kao dva osnovna motiva funkcioniranja žanra.

*So, I really wanna add now: I am not making this up, no. You will see, I couldn't make this up cause it is much too inconvenient for me to make up. It's really based on a real conversation.*³⁵⁷

Hito Steyerl: I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production (2013b)

³⁵⁷ Tako da, sada stvarno želim dodati da ovo nisam izmislila, ne. Vidjet ćete, nisam mogla ovo izmisliti jer bi to bilo previše nezgodno za mene. Stvarno se temelji na stvarnom razgovoru.

2.3. PREGOVARANJE RACIONALNOSTI

“**Everyone** knows that, if you are shooting a gun, there is a, so called, **recoil** or kickback, a force that kicks you in your **shoulder**. So that means, that the bullet may fly away, it may fly into circles, or waves, or **zig-zag** lines, or whatever, but the thing is that the kickback or the recoil also transforms the **location** you are shooting it from. So, how would you know shots like this have been fired around you?

This is very **simple**.

If any such shots are fired close by, your neighbourhood will be rebuilt by Frank **Ghery** or Rem **Koolhaas** or Zaha **Hadid** or Nicolas **Grimshaw**.³⁵⁸ This is the kickback of any such shooting and, if you notice such building activity taking place around you, I suggest you throw yourself flat on your **belly** to take cover, because **stray** bullets may still be flying around that are not yet absorbed”³⁵⁹ (Steyerl 2013a).

Gore navedeni citat, preuzet iz izvedbenog predavanja *Is the Museum a Battlefield* (2013a)³⁶⁰ njemačke vizualne umjetnice i profesorice novih medija na berlinskom *UdK*³⁶¹, Hito Steyerl, najbolje ilustrira “logiku”³⁶² na kojoj se čitav njezin rad temelji. Dok je prvi dio citata **neproblematičan**, iako se referira na opće znanje (*everyone knows*) koje, kako smo vidjeli u prethodnom poglavlju, može također biti predmetom spoticanja³⁶³, uzročno-posljedična veza koju autorica uspostavlja u drugom dijelu svog iskaza predstavlja priličan **izazov** onom što se uobičajeno smatra **logičkim mišljenjem**. Tvrdeći da je moguća posljedica trzaja koji nastaje uslijed pucanja iz pištolja **gentrifikacija** urbanih površina, Steyerl se vrlo očito upušta u jedan oblik **poetske** spekulacije kojim definitivno potvrđuje i poetski status

³⁵⁸ Riječ je o arhitektima koje Steyerl u svom djelu naziva **starhitektima** što je pojam koji je prvi put arfirmiran u knjizi *Starchitecture: Scenes, Actors and Spectacles in Contemporary Cities* (Ponziani & Nastasi 2011) gdje se ukazuje na visoki utjecaj, značaj i vidljivost arhitekture navedenih autora te povezanost njihovih urbanih intervencija s kretanjama na globalnom tržištu.

³⁵⁹ Prijevod: “Svi znaju da, kad pucaš iz pištolja, postoji takozvani **trzaj**, sila koja te udara u rame. To znači da metak može odletjeti, može početi letjeti u krug, ili u valovima, ili u cik-cak linijama, ili kakogod, ali činjenica je da taj trzaj također i mijenja lokaciju s koje **pucaš**.

Dakle, kako da znaš jesu li takvi meci ispućani u tvojoj **blizini**?

To je dosta jednostavno.

Ako su takvi meci ispućani u tvojoj blizini, tvoje susjedstvo će rekonstruirati Frank Ghery ili Rem Koolhaas ili Zaha Hadid ili Nicolas Grimshaw. To je **odraz** takve vrste pucanja i, ako zamijetiš takvu građevinsku djelatnost u svojoj blizini, predlažem da se baciš u zaklon, direkt na trbuh, jer zalutali metci možda još lete negdje uokolo.”

³⁶⁰ Rad je prvi put izveden u okviru **Istanbulskog** bijenala u rujnu 2013., po narudžbi spomenute manifestacije i inicijative *Public Program* amsterdamskog **Stedelijk** muzeja, a naknadno je produciran i kao 40-minutni video rad dostupan **online** (Aikens 2014: 187).

³⁶¹ *Universität der Künste Berlin* najveće je javno **umjetničko sveučilište** u Njemačkoj.

³⁶² Učestalo korištenje **navodnih znakova** u ovom poglavlju rezultat je svjesne odluke o naglašavanju **metaforičkih** aspekata jezika koje figuriraju kao bitno mjesto argumentacije u njemu.

³⁶³ Međutim, i opće znanje na koje se ovdje referira (činjenica da uslijed pucanja iz vatrenog oružja dolazi do njegova **trzaja**), zahvaljujući filmskoj industriji spada u domenu veoma bazičnog znanja koje je također široko rasprostranjeno.

svojem izlaganja, u suprotnosti s onim znanstvenim koji, kako sam već obrazložila u poglavlju “Pitanje predavanja”, karakterizira visok stupnja **racionalne utemeljenosti**.

Istovjetan tip **poetskog** povezivanja i zaključivanja karakterizira čitav njezin rad, čija je tema vrlo često upravo odnos između umjetničkog tržišta i **vojnog** establišmenta³⁶⁴, pa je to i slučaj s ovim izvedbenim predavanjem koje Aikens opisuje kao “**spekulativno lutanje** koje želi ući u trag **metku** koji je ispucan i **iz** muzeja i **u** muzej” (2014: 187) i to, kako nastavlja Searle, uz pomoć “zabavnih digresija, proplamsaja **mašte** [*flight of fantasy*] te stvarnih i imaginarnih metaka” (2014). Steyerl tako tijekom četrdeset i pet minuta prati **putanju** jednog specifičnog metka koji ubrzo **nadrasta** svoju materijalnu konkretnost i počinje realizirati puninu svoje **metaforičnosti**, dok autorica **meandrirá** gore spomenutim područjima, od bojnih polja preko umjetničkih institucija do tvornica oružja.

Kao posebno **indikativan** moment pritom se nadaje način na koje je njezino istraživanje ishodišno postavljeno. Umjetnica, naime, na samom početku izvedbe **formulira radnu hipotezu** u čije se dokazivanje potom upušta. Pritom poseže za vrlo sistematičnim argumentativnim modelom, tipičnim za znanstveno-obrazovni diskurs, da bi potom u njega inkorporirala neke posve **neznanstvene** moduse zaključivanja. Kao što ću obrazložiti u nastavku poglavlja, za istovjetnim postupkom poseže i Ivana Müller u svom radu *How Heavy are my Thoughts* (2003) i upravo je ta njihova dodirna točka strategija koja se kristalizira kao treća okosnica funkcioniranja žanra izvedbenog predavanja, na način na koji ga definiram u okviru ovog rada, a to je pregovaranje racionalnosti. Važno je pritom naglasiti kako je primarna procedura ostvarivanja **poetičnosti**, odnosno zaobilaženja znanstvenog diskursa upravo već spomenuto ostvarivanje **metaforičkog** potencijala jezika i mišljenja koji je u tom smislu postavljen kao *differentia specifica* ove strategije izvedbenog predavanja u odnosu na format akademskog predavanja koje se trudi izbjegavati i poetičnost generalno i metaforičnost uže gledano. Upravo je metafora, dakle, sredstvo **afirmacije** umjetničkih protokola istraživanja i izlaganja u okviru ove strategije te, shodno tome, sredstvo subverzije onih znanstvenih.

Steyerl svoje izvedbeno predavanje započinje fragmentom **Ejzenštejnova Oktobra** (1928) u kojemu **boljševici** jurišaju na Zimsku palaču koja će kasnije postati muzej Ermitaž, oprimjerujući tako tezu da su “muzeji, barem **povijesno**, uvijek bili važna mjesta političkog i vojnog konflikta” (Aikens 2014: 187), a kasnije toj argumentaciji prilaže i prikaze, realizirane

³⁶⁴ Istom se temom bavila i u eseju *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life* (2012), izvedbenom predavanju *I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production* (2013b), video radu *Guards* (2012) i tako dalje.

uglavnom slikarskim tehnikama, višestrukih **juriša** na Louvre koji su se zbili tijekom 19. stoljeća. Na temelju tih povijesnih zbivanja Steyerl formulira **tezu** koju do kraja izvedbenog predavanja nepobitno i dokazuje. Dok se na početku svog rada još uvijek pita postoji li **veza** između suvremenih vojnih konflikata i kretanja na umjetničkom tržištu, do kraja rada njezina se teza, da “suvremena umjetnost, više nego išta drugo, utjelovljuje ono najgore iz našeg **neoliberalnog**, postdemokratskog društva i da je muzej – daleko od bivanja posljednjim ostatkom civilnog društva – **bojno polje**” (Aikens 2014: 190), pokazuje **točnom**. Međutim, metode kojima dokazuje točnost svoje ishodišne teze u “širokom luku” zaobilaze **racionalnost** tipičnu za znanstveni diskurs. Kao što je bilo jasno iz uvodno citiranog fragmenta, one se oslanjaju na drugačiji tip spekulacije koji definitivno ne bi prošao rigoroznu **verifikaciju** prirodnih znanosti. Ali, bez obzira na vlastitu poetičnost i neracionalnost, svejedno efikasno dokazuju svoje ishodišne tvrdnje i time **nedvosmisleno** ukazuju na potencijal umjetnosti da dosegne znanje sredstvima drugačijim od onih znanstvenih.

Metak koji je postavljen kao osnovni materijalni dokaz istraživanja Hito Steyerl, metak je koji je 1998. godine u planinama Kurdistana ubio njezinu prijateljicu **Andreu Wolf**, pripadnicu **Kurdistske radničke stranke PKK** i njezinih 38 suboraca, a tragajući za njegovim porijeklom Steyerl saznaje da je “njegov proizvođač **Lockheed Martin**, bio kako **sponzor Istanbulskog bijenala**, gdje je održala predavanje, tako i **pokrovitelj** njezine izložbe u *Art Institute of Chicago* gdje je njezin film o smrti Andree Wolf bio jedan od prikazanih radova³⁶⁵” (Koch 2013). U potrazi za ishodištem navedenog metka Steyerl tako ponovo dolazi do – vlastitog rada te zaključuje slijedeće:

“This bullet I was following backwards towards its origin, it wasn’t flying in a straight line but it was rather flying in a **circle**, from battlefield to museum and then back to battlefield again, and **killing** lots of people on its way. I didn’t know such bullets existed but apparently they do and apparently the only person who is able to control such bullets is **Angelina Jolie**³⁶⁶³⁶⁷” (2013a).

Slijedeći nadalje njegovu **putanju** Steyerl iscrtava fascinantnu mrežu međusobno povezanih **aktera** umjetničke scene (umjetnika, izložbi, umjetničkih institucija, njihovih arhitekata) i

³⁶⁵ Riječ je o radu *November* iz 2005. godine.

³⁶⁶ Prijevod: “Taj metak koji sam pratila unatrag, do njegova ishodišta, nije letio **pravocrtno** nego ukrug, od ratišta do muzeja i onda ponovo do **ratišta**, usput ubivši brojne ljude. Nisam znala da takvi metci postoje, ali navodno postoje i navodno je jedina osoba koja je sposobna da kontrolira te metke **Angelina Jolie**.”

³⁶⁷ Kako nadalje objašnjava Steyerl, u filmu *Wanted* (2008) lik koji igra glumica ispucava metke koji lete u kružnim putanjama, a na kraju i ona sama pogiba od takvog metka (Steyerl 2013a).

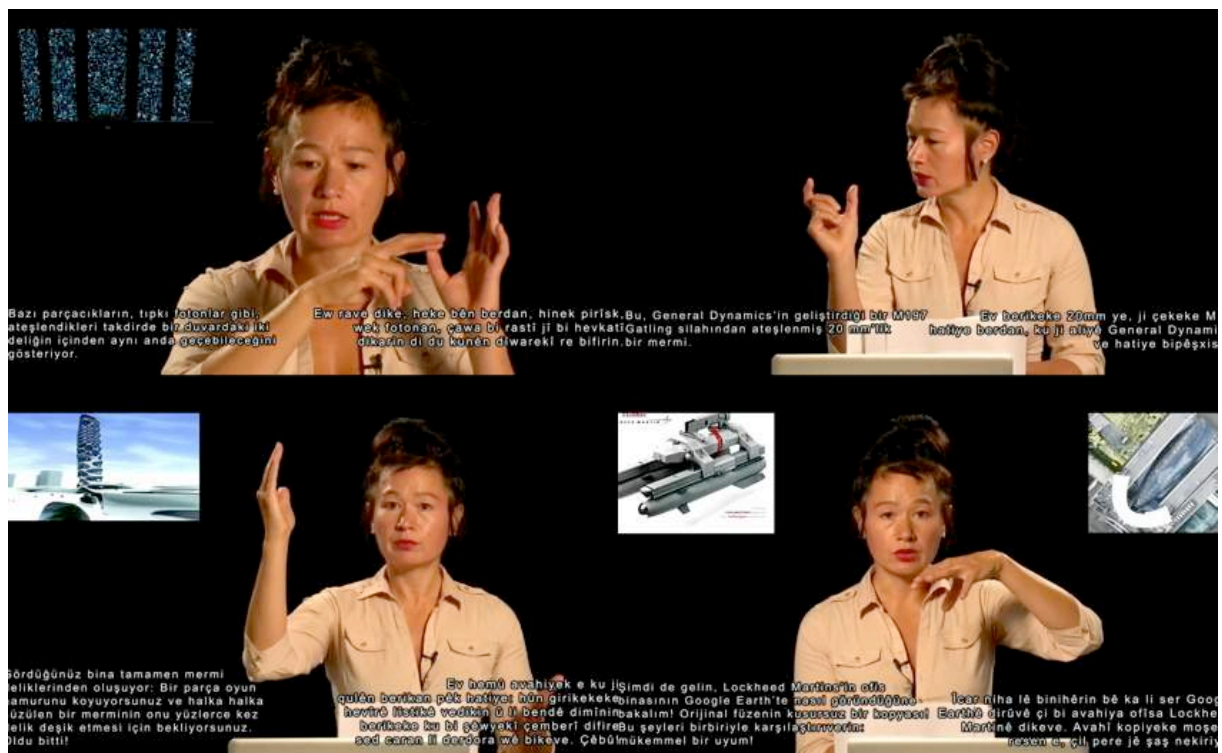
industrije oružja (proizvođača oružja, arhitekata zgrada u kojima se nalaze njihova sjedišta, vrsta oružja)³⁶⁸ kako bi dokazala svoju ishodišnu tezu da je muzej, bez obzira na vlastite pretenzije na **neutralnost**, definitivno socijalno okružje na kojemu se odigravaju **borbe** za političku i ekonomsku **dominaciju**, istovremeno prepoznajući i vlastito mjesto u tim borbama, odnosno raskrinkavajući vlastitu vezu s tim **vojno-kulturnim** kompleksom (Koch 2013). Tijekom tog istraživanja navedeni metak nadraستا svoju materijalnu konkretnost te postaje simbolom navedene mreže odnosa u kojoj postaje metaforom svih drugih **ispucanih metaka** financiranih od strane institucija koje, osim što se bave proizvodnjom oružja, usput financiraju i umjetničko tržište. Osim metaforičnosti spomenutog metka u sam su rad inkorporirane i druge **poetske** metode koje ću izložiti u nastavku, obrađujući nekoliko mjesta na kojima se očituje specifičnost modusa pregovaranja racionalnosti.

Taj se konkretni metak tako u jednom trenutku **navodno** nađe i u samom prostoru izvođenja, odnosno, u slučaju snimke, unutar kadra zajedno s izvođačicom. Pa “iako je očito s bojnog polja do Berlina **praćen kamerom**, jednom kada je doveden u predavaonicu suvremenog umjetničkog prostora, biva otopljen u **nevidljivost**” (Aikens 2014: 188). Drugim riječima, iako se Steyerl ponaša kao da je on ovdje, njega zapravo nema, između njezinih prstiju koji navodno drže metak nalazi se samo **zrak**. Umjetnica nam tu situaciju kasnije ovako obrazlaže: “once it’s [the bullet] removed and taken to an art space it suddenly **disappears** and becomes invisible³⁶⁹” (Steyerl 2013a), što predstavlja njezin očiti komentar tendencije umjetnosti da **neutralizira** odnosno poništi vlastiti politički potencijal i političko zaleđe. U tom se smislu to “**pojavlivanje**” metka u kadru postavlja kao **doslovno** realizirana metafora nevidljivosti političkih i financijskih tokova u umjetničkoj sferi.

³⁶⁸ Ta kompleksna mreža između ostalih uključuje i sljedeće aktere: kompanija *Ko Ko. Holdings* čija podružnica *Otokar* proizvodi policijska oklopna vozila koja patroliraju ulicama gradova za vrijeme i nakon protesta; *Vestel*, proizvođač kućnih dronova; *Ayestas*, proizvođač oružja; *Lockheed Martin*, američka kompanija specijalizirana za proizvodnju vojne tehnologije; **Kris Martin**, umjetnik čiji se rad *Obussen II* (2010), predstavljen u okviru *Istanbulskog bijenala* 2011. godine, sastoji od hrpe metaka; **Frank Gehry**, arhitekt berlinskog sjedišta *Lockhead Martina*; **Louvre Abu Dhabi**, vrste AK47 pušaka; **Zaha Hadid**, arhitektica; puška G3; *Heckler & Koch*, njemački vojno-industrijski proizvođač pištolja, jurišnih i borbenih pušaka, kratkih strojica i bacača granata; *General Dynamics*, američka tvrtka koja proizvodi pomorske, borbene, informacijske te zrakoplovne sustave; *M197*, vrsta gatlingove strojnice; **Art Institute of Chicago**, umjetnička institucija koju, između ostalog, financiraju tvrtke iza *General Dynamics*; **Renzo Piano**, arhitekt zgrade u kojoj se nalazi *Art Institute of Chicago*; rad Hito Steyerl *Abstract* (2012), izložen u *Art Institute of Chicago*; **Angelina Jolie**, koja u filmu *Wanted* (2008) ispaljuje metke u cirkularnoj putanji, od čega na kraju i sama pogiba; **Barbara Hepworth**, autorica skulpture *Single Form (memorial)* (1961/2) čiji je dijametar veličine koja odgovara jednom ispaljenih metaka; *Modern British Sculpture*, izložba održana u londonskoj *Royal Academy of Arts*, o kojoj je obavještena preko generičke *e-mail* obavijesti preko **e-fluxa**; čahure haubica; sponzori posljednja tri izdanja *Istanbulskog bijenala*: *Thomson Tekfen Radar*, *Ayasaş*, *Zorlu Vestel*, *Koç Holding*, *Krauss Maffei Wegmann*; **Siemens**, nekadašnji najveći njemački proizvođač oružja te učestali sponzor umjetničkog tržišta; **Nokia-Siemens** koja je razvila nadzorni sustav prodan nizu bliskoistočnih zemalja; **Apple** koji je razvio tehnologiju gašenja kamere na iPhoneu na daljinu kako bi mogli spriječiti dokumentiranje nasilja; **Vodafone**, sponzor *Istanbulskog bijenala*, koji je priznao da je predao osobne podatke britanskim tajnim službama; podvrste AK47 pušaka: rumunjski AIM i GP, istočnonjemački MPiKM, kineski 56 i 56-1, jugoslavenski **Zastava m70**, bugarski AR-M1, mađarski AKM; **Guggenheim Hermitage Museum** arhitekta Rema Koolhaasa (Steyerl 2013a).

³⁶⁹ Prijevod: “Jednom kada ga [metak] dovedeš u umjetnički prostor **nekako nestane** i postane nevidljiv.”

Ta specifična vrsta “nevidljivosti” i inače figurira kao bitan **trop** u njezinom radu. Kako u jednom razgovoru s umjetnicom ističe Göksu Kunak, čini se da je Steyerl opsjednuta potragom za onim što nedostaje: nadom za vidljivošću, nevidljivošću znanja, **nestašicom stvarnog**, mogućnošću nepostojanja (Kunak u Steyerl 2013c). Pitanja medijizacije i reprezentacije, naime, figuriraju kao učestalo mjesto njezinog interesa, a u ovom se radu **granaju** u više smjerova koje Steyerl gotovo **taksativno** navodi u odgovoru na navedeno pitanje: “Kako ljudi nestaju u doba totalne, pretjerane vidljivosti? Koji ogromni institucionalni i legalni **trud** mora biti uložan da bi neke stvari ostale neizgovorene i **neizrecive**, iako se prilično očigledno nalaze pred našim očima?” (Steyerl 2013c).



sl. 6. Isječci iz video rada *Is the Museum a Battlefield* (2013a) Hito Steyerl
(preuzeto sa: <https://vimeo.com/76011774>)

Naravno, kao daljnji, neizostavno važan aspekt njezinog rada nadaje se i njezina scenska pojava, vrlo bliska prethodno opisanoj predavačkoj figuri Barbare Matijević. I Steyerl je ozbiljna, predana, gotovo **svečana** tijekom svog izlaganja. Jedina stvar koja donekle “**kvari**” taj besprijekoran dojam jest nezamjetan smiješak koji se mjestimice pojavljuje u kutu njezinih usana, a koji je moguće iščitati kao namjernu **indikaciju** predavačke nadmoći odnosno autoriteta koji uvijek, apriori, zna da je u pravu i koji to svoje pravo eksploatira do maksimuma. Drugim riječima, Steyerl koristi te mikro facijalne signale za **kritiku** znanstvenih izlagačkih procedura te ukazivanje na njihove manjkavosti. Kako, vezano uz

jedan drugi autoričin rad, navodi Elsaesser (2014: 110): riječ je o vrsti humora tipičnoj za Steyerl, o **suhom**, smrtno ozbiljno, često **samoosuđivačkom** humoru. Vezano za posljednju opasku, valja istaknuti kako je i u ovom radu prisutna doza samoosuđivanja jer, kako sam već eksplicirala, autoričina argumentativna nadmoć na kraju dovodi do toga da **raskrinkava** i samu sebe kao aktericu koja aktivno participira u navedenoj “cirkulaciji novca i moći koja obuhvaća umjetnički svijet i nastaje iz vojnih konflikata” (Aikens 2014: 189).

Kao drugi, jednako bitan moment njezine fizičke pojavnosti za **katedrom**, čija je **suptilna** prisutnost u kadru videa također vrlo indikativna, nadaje se njezina **prenaglašena gestikulacija**. Tijekom čitavog trajanja videa Steyerl ispoljava očitu povišenu osviještenost vlastitih ruku, točnije dlanova, koji su čitavo vrijeme upušteni u **mikro koreografiju** demonstriranja i uvjeravanja iskazanih teza. Pretjerujući u komuniciranju tog “znakovnog jezika” Steyerl tako tek na prvi pogled doprinosi osnaživanju retoričke snage vlastitog izlaganja. Međutim, na drugi pogled autorica obavlja očigledan ironijski komentar akademskog, predavačkog tijela na tragu spominjanog rada Roberta **Morrisa 21.3** (1964), u kojem je autor bio upušten u istovjetne mehanizme povećavanja vidljivosti određenih elemenata koji u uobičajenom predavačkom formatu ostaju nevidljivi³⁷⁰. Steyerl se tako, ponovno, upušta u bavljenje pitanjem odnosa između prikazivog i **neprikazivog**, podrivajući tako svim opisanim postupcima “suhu” racionalnost znanstvenog diskursa čime također realizira **subverziju** znanstvenih izlagačkih metoda koje sam prethodno identificirala kao jedan od dva motiva funkcioniranja žanra izvedbenog predavanja.

Još jedan primjer specifičnosti njezina poetičnog rezoniranja moguće je pronaći u momentu u kojem autorica ustanovljava kako postoji određena **oblikovna podudarnost** između **tlocrta** zgrade u kojoj se nalazi sjedište proizvođača oružja *Lockheed Martina* i nosača rakete iz koje je ispaljen već više puta spominjani **projektil**. Na temelju ustanovljenje sličnosti Steyerl zaključuje kako je to rezultat toga što “arhitekti, dizajneri i umjetnici koriste isti **CAD softver** koji koristi i industrija proizvođača oružja za proizvodnju oružja i nadzornih mehanizama” (Isenia 2014: 12). To je “otkriće” predstavljeno kao ključni trenutak njezina istraživanja, trenutak u kojem je shvatila da **projektili**, jednom kada su ispucani, mogu naglo promijeniti svoj oblik te se tako naprimjer mogu, usred leta, pretvoriti u **progresivni** primjer *starhitekture* (Steyerl 2013a). To je, dakle, trenutak u kojem navedeni metak počinje realizirati svoju metaforičnost time što prestaje biti samo metkom i postaje puno više od toga, postaje **zgradom**, točnije sjedištem jednog od najvećih proizvođača oružja čiji je arhitekt upravo

³⁷⁰ Vidi: poglavlje “Pitanje autoriteta” na str. 105 ovog rada.

Frank Gehry, ujedno i arhitekt čitavog niza značajnih muzeja **suvremene** umjetnosti. Pa iako je ponovno riječ o vrsti **metafore**, dakle o jasnom poetskom postupku, na temelju njega autorica izvodi još jedan neoborivi argument za pokazivanje dodirnih točaka između vojnog establišmenta i svijeta umjetnosti te potom i izvodi puno kompleksniju tezu o revoluciji kao preduvjetu svake **gentrifikacije** (Aikens 2014: 188), koju sam i citirala na početku ovog poglavlja. Zanimljivo je ovdje spomenuti **sugestiju** koja je autorica plasirala u okviru jednog svojeg predavanja, oslanjajući se na istraživanje koje je obavila za potrebe spomenutog izvedbenog predavanja. Steyerl (2013b) je, naime, predložila da bi, kada bi od nje tražili da u **Haagu** optuži nekoga za ratne zločine, njezin prvi osumnjičenik, zahvaljujući njegovim vezama s vojnim establišmentom, bio upravo – Frank Gehry.

Zaključno, još jedno mjesto pojavljivanja metaforičnosti u radu Hito Steyerl nalazi se u njezinoj igri s **višeznačnošću** engleske riječi *shoot* koja istovremeno označava pucanje iz neke vrste vatrenog oružja i proces filmskog snimanja, što predstavlja metaforičku interpretaciju navedenog glagola. Zahvaljujući navedenoj pluralnosti značenja, autorica ostvaruje dodatan argument za **oprimjerivanje** svoje teze jer navedeni termin, upravo zahvaljujući svojoj metaforičnosti, funkcionira kao vrlo konkretno mjesto realizacije **odgovornosti** koju ona kao umjetnica koja snima video radove (*shooting video art*) ima naspram žrtava koje su nastradale od pucnjeva (*shooting*) koje su financirale iste one institucije koje financiraju njezin rad. Ovim dvostrukim značenjskim operiranjem Steyerl ne samo da ukazuje na još jednu vezu između vlastitog umjetničkog rada i smrtonosnih vojnih operacija već i **uživo** demonstrira nemogućnost **zauzdavanja** jezika kao sredstva komunikacije. Ovom aspektu, koji se nadaže kao krucijalan za formiranje strategije obrađene unutar ovog poglavlja, vratit ću se ponovo na kraju poglavlja, nakon što ukažem na moduse njegove aktivacije u radu Ivane Müller. No, prije toga, želim **sumirati** sve navedene procedure koje Steyerl koristi u svom radu kako bih ukazala upravo na pregovaranje racionalnosti kao njihovu zajedničku dodirnu točku.

Tvrdeći, u jednom intervjuu, kako je publici dosta bljutavog i beznačajnog novinarskog **žargona** jer su ondje “**generičke** informacije o ‘stvarnim’ događajima obično već **ideologizirane**, komercijalizirane i uokvirene na način koji perpetuira okvir konflikata putem njihovih konceptualnih kategorija” (2013c), Steyerl nedvosmisleno otvara put za upravo onakvu interpretaciju vlastitog rada kakvu i ja nudim u okviru ovog poglavlja. Naime, kako Steyerl dalje navodi, upravo umjetnost, u suprotnosti s generičkim novinarskim pristupom, događaje može uokviriti na **neočekivane** načine među kojima se kao najvažniji ističe

“mogućnost ne samo iznošenja priča na drugačiji način, već i ideje da one mogu biti drugačije *in the first place*” (Steyerl 2013c), što neminovno zaziva već iznesenu misao Kathrin Busch glede izvedbenog predavanja prema kojoj “umjetnost može otkriti ono skriveno, **drugu stranu znanja**” (2011: 4). Iako se njezin iskaz referira na medijski, a ne znanstveni odnosno obrazovni diskurs, njezine se teze lako mogu **transferirati** i na usporedbu između umjetnosti i znanosti odnosno teorije, a njezin rad kao još jedan argument za tvrdnju da “umjetnost vrijedi kao nezavisni oblik znanja **bez povinovanja kriterijima** znanstvenih metoda” (Busch 2011: 4).

U tom se smislu Searleov navod kako se “sa Steyerl ne može uvijek **razaznati** činjenica od fabulacije, gdje **šale** završavaju i ozbiljnost počinje, što je istina i što je laž” (2014) pokazuje fundamentalno pogrešnim jer se Steyerl upušta u radikalno drugačiji tip argumentacije od umjetnika involviranih u pregovaranje istine, koje sam obradila u prethodnom poglavlju. Steyerl, naime, nikada **ne** fabricira činjenice niti je usmjerena na izmišljanje određenih aspekata tema kojima se bavi. Upravo suprotno, Steyerl operira faktima, ali ih isprepliće, povezuje i preklapa na načine koji nadilaze i **zaobilaze** znanstvene moduse **rezoniranja** te su, umjesto toga, usmjereni na afirmaciju onih umjetničkih. Jasno, poetske procedure koje pritom koristi imaju značajne implikacije i za oblikovanje istine odnosno rastakanje njezine **objektivnosti**, ali modusi operiranja istinosnim kvalitetama razlikuju se od onih ekspliciranih u prethodnom poglavlju.

I dok se Steyerl u svom izvedbenom predavanju bavila odnosom umjetničke i vojne sfere, Ivana Müller se u radu nastalom deset godina ranije upustila u doslovno istraživanje **težine vlastitih misli**, temeljeći svoj rad na donekle sličnoj vrsti poetske spekulacije. Kako navodi Pirrko Husemann, “na prvi pogled *How Heavy Are My Thoughts* **predavanje** je koje drži izvođač Bill Aitchison i izlaganje **serije eksperimenata** koje je provela odsutna protagonistica Ivana Müller³⁷¹” (2004), dok Jeroen Peeters nadopunjava njezin opis precizirajući kako, “iako se eksperimenti mogu ponekad učiniti **apsurdnima**, I.M.³⁷² ih tretira s određenom **ozbiljnošću**: *How Heavy Are My Thoughts* je veliki poduhvat u kojemu se metafore shvaćaju doslovno” (2004), eksplicirajući tako najbitniju premisu čitavog komada, a to je operiranje **metaforičkim** mišljenjem. Peetersov osvrt, osim toga, donosi još neke ključne aspekte samog komada koji se tiču činjenice kako se na samom početku “Aitchison ispričava

³⁷¹ Bleeker ovako opisuje njihov **odnos**: “Ivana Müller postavlja na scenu Billa Aitchisona da izvjesti o istraživanju koje je provela umjetnica koja se zove Ivana Müller na koju se, unutar predstave, referira kao I.M.” (2012a: 14)

³⁷² I.M. je akronim autorice i izvođačice navedenog izvedbenog predavanja Ivane Müller kojeg Zlatko Würzberg opisuje kao “**auto-fikcionalni** lik na sceni koji je identificiran inicijalima I.M. i čiji je identitet preuzet od strane naratora” (2003).

zbog **odsutnosti** Müller što je i razlog zbog kojeg je ‘plesna predstava’ na brzinu **zamijenjena** predavanjem” (2004), implicirajući tako navodno **improvizatorski** karakter čitave izvedbe što je, naravno, samo još jedna u niza subverzija koje će autorica prirediti u nastavku rada. Jer riječ je o vrlo svjesnom i vještom mehanizmu koji čitavu “stvar” smješta u okvir u kojem je **odgovornost** za prikazane događaje i materijale izmještena te počinje “**lebdjeti**” između videa na kojemu je prikazana “prava” istraživačica i izvedbene stvarnosti u kojoj se nalazi osoba na koju je **delegirala** svoju ulogu. Tako ovdje ponovno nailazimo na manipulaciju Goffmanove trijade jer je trojstvo iza predavačke persone **rascjepkano** na način da se osoba autora ne može jednostavno **locirati** već je razdijeljena između Aitchison i Müller, jednako kao i ona animatora, dok se Müller jedina samostalno nalazi u ulozi principala.

Daljnja napomena, koju je bitno istaknuti glede spomenute **dualnosti** ove izvedbe, tiče se činjenice da je Aitchisonovo predavanje izvedeno uživo, dok se istraživanje Ivane Müller prikazuje putem videa. Husemann pritom Aitchisonovo predavanje opisuje **nespektakularnim**³⁷³, a, kako dodaje Bleeker, “**kontrast** između Aitchisonove smrtne ozbiljnosti³⁷⁴ i **nekonvencionalne** kvalitete pristupa I.M. mjestimice je **urnebesano**. Uokvireni Aitchisonovim iznimno ozbiljnim stavom, čak i aspekti njezina istraživanja, koji su sami po sebi mnogo bliži konvencionalnom akademskom ponašanju, počinju izgledati **manje očigledno**” (2012: 15). Ponovno, slično kao i kod Steyerl, na djelu je suptilna igra između dva izvedbena modusa koji ukazuju na povezanost predavačkog **habitusa** sa znanjem koje prenosi svojoj publici – ozbiljnost stava implicira ozbiljnost materije, čak i kada je ona sasvim očigledno neozbiljna.

Osim **reperkusija** koje navedeno razdvajanje ima na sam predavački autoritet koji tim činom biva prilično **uzdrman**, ono se na poseban način aktualizira i u samom završetku izvedbe u kojemu se otkriva razlog **nemogućnosti** autoričine prisutnosti na samoj izvedbi, a to je “činjenica” da je ostala **zatočena** u vlastitom posljednjem eksperimentu, točnije u snimci tog eksperimenta. Na ovom mjestu Müller, kao i u pojedinim drugim svojim radovima, **eksploatira** mogućnosti filmskog, odnosno digitalnog, snimanja, da bi demonstrirala neuhvatljivost određenih procesa mišljenja³⁷⁵ jer je navedeni eksperiment bio njezin pokušaj

³⁷³ Husemann piše: “Bill [Aitchison] **sjedi** na stolici za stolom, ispred projekcijskog platna. Čita svoj tekst s papira i baca listove na pod nakon što završi pojedinu stranicu. Kadgod je to nužno, pusti video dokumentaciju sa svog **laptopa** na ekran. Ponekad **ustane** da bi istaknuo određene detalje ili da bi demonstrirao nešto” (2004).

³⁷⁴ Zanimljivo je da i sama autorica, povodom jednog od svojih eksperimenata, unutar izvedbe komentira **smrtnu** ozbiljnost svog **prijatelja** Billa navodeći kako je “ponekad malo **dosadan** sa svojim predavačkim tonom” (Müller 2003), iako ne eksplicira da je navedeni Bill isti onaj koji drži predavanje unutar kojeg je navedena tvrdnja plasirana.

³⁷⁵ Vidi: *Finally Together On Time* (2011) nastao u suradnji sa Bojanom Kunst i *You Are There But I Cannot See You* (2007).

da izvijesti o “onom neimenovanom, neobjašnjivom, nevidljivom, i dalje fizičkom, ali neuhvatljivom” (Aitchison u Müller 2003), što je postupak kojim autorica zahvaća u samu srž “**kartezijanskog** dualizma između uma i tijela, pitanja distinkcije između materijalnog **tijela** (*res extensa*) kao dijela prirodnog svijeta kojim vladaju fizički zakoni i **uma** (*res cogitans*) kao mislećeg entiteta koji je navodno izvan ili različit od prirodnog i materijalnog svijeta” (Bleeker 2012: 16). Kao što ćemo vidjeti u nastavku, ista **preokupacija** karakterizira cijelo njezino izvedbeno predavanje, a ova će se problematika još snažnije aktivirati i u radovima koje ću obraditi u okviru narednog poglavlja “Pregovaranje tijela”.

Na način blizak Steyerl, autorica na samom početku izvedbe postavlja pitanje: “If my **thoughts** are **heavier** than usual is my **head** heavier than usual too?”³⁷⁶ (Müller 2003), nakon čega se upušta u niz eksperimenata kako bi potvrdila navedenu tezu. I dok njezine pothvate gledamo putem videa, od jednog do drugog njezinog eksperimenta nas provodi Aitchison koji na samom početku izvedbe također poseže u repozitorij **općeg znanja**³⁷⁷ i zaključuje kako, “I think we can all agree that one of the places where the thinking process happens is the **brain**”³⁷⁸ (u Müller 2003), nakon čega nastavlja predstavljati niz **dokumenata**³⁷⁹ koje je, navodno, pronašao u arhivu Ivane Müller. Međutim, prilikom prezentiranja snimke posljednjeg dokumenta **broj 81** Aitchison pred sam kraj izvedbe navodi kako ne postoje jasni odgovori ni laka rješenja “because **seeking** understanding and knowledge isn’t an easy task”³⁸⁰ (u Müller 2003) upuštajući se potom u kratki dijalog sa snimkom I.M. prikazanom na ekranu, da bi potom pročitao njezine, navodno, posljednje **riječi**:

“**Attacked** by thoughts.

Should I worry?

Gloomy cloud.

Misty **misty** misty mind

Heavy feet

As it spirals up

Gently

³⁷⁶ Prijevod: “Ako su moje misli **teže** nego obično, je li moja glava također **teža** nego inače?”

³⁷⁷ Jasno je, plasiranje ovakvog navoda još je jedna svjesna strategija **manipulacije** ideje znanja kao konačnog i univerzalnog. Međutim, za razliku od Matijević koja kao predmet opće poznate materije nudi konkretnu i **benignu** povijesnu činjenicu, u ovom je radu kao element općepoznatosti ponuđen zaključak koji je i dalje predmet spora unutar znanstvene zajednice. U tom smislu, ovaj se navod savršeno nadovezuje na ostatak izvedbe koji, kao što ću objasniti u nastavku poglavlja, na **subverzivne** načine operira konceptom proizvodnje znanja.

³⁷⁸ Prijevod: “Mislim da se svi možemo složiti da je **mozak** jedno od mjesta na kojim se događa proces mišljenja”.

³⁷⁹ Svi eksperimenti i razgovori koje nam Aitchison predstavlja pažljivo su **numerirani** i imenovani, a njihov raspon daje naslutiti kako postoje i brojni dokazi koji nam nisu podastri, vjerojatno zbog vremenske ekonomije izvedbe.

³⁸⁰ Prijevod: “Nema jasnih odgovora, nema jednostavnih rješenja jer potraga za razumijevanjem i znanjem nije jednostavan zadatak.”

Slowly

Ease”³⁸¹ (u Müller 2003).

Narativ čitave izvedbe tako dobiva vrlo **poetičan** kraj koji se može smatrati svojevrsnom implicitnom “pobjedom” poetskog diskursa nad onim znanstvenim. Naime, čitava ova izvedba kao da je satkana od malih ironiziranja znanstvene metodologije jer, kako sam već navela, za razliku od Aitchisona, Müller je **involvirana** u niz aktivnosti koje su posljedica pitanja kojim započinje čitavo istraživanje, onoga o težini njenih misli. Jasno, navedeno je pitanje ovdje zapravo postavljeno samo kao simbol puno šireg tematskog kompleksa o odnosu znanosti i umjetnosti te se u tom smislu nalazi u samom središtu “trenutnog **revidiranja** pozicije plesa unutar **interdisciplinarnog** polja umjetničkih, jednako kao i znanstvenih praksi proizvodnje znanja” (Bleeker 2012: 16). Kako sam već objasnila, kao odgovor na to pitanje autorica nudi niz **empirijskih** podviga koji zaobilaze **produktivne** i **egzaktne** znanstvene moduse istraživanja i umjesto njih nudi niz inventivnih, poetskih metoda koje nedvojbeno agitiraju u smjeru afirmacije umjetničkih istraživačkih procedura kao jednako legitimnih.

Kako navodi Husemann, publici je tako u videu predstavljena naizgled beskrajna raznolikost pokušaja da se na to pitanje o težini misli odgovori dok “u seriji više ili manje amaterskih, *self conducted* **eksperimenata** uz dodatne grupne eksperimente³⁸² i uz pomoći intervjua sa **specijalistima** za mišljenje, redom: psihijatra, filozofa i fizičara, I.M. pokušava istražiti kauzalnu vezu između kvalitete misli i lokacije mislećeg procesa” (Husemann 2004). Tako naprimjer “I.M. stavlja svoju glavu na **vagu**, odlazi na **sken mozga**, pokušava odvojiti lake od teških misli uz pomoć **trampolina** i pije **votku**” (Peeters 2004) te “pokušava osjetiti tragove objekata kojih više nema i u potpunosti zaustaviti vlastiti proces mišljenja” (Bleeker 2012: 15) dok “intervjuirani znanstvenici odlaze prilično daleko s njom u toj igri, naprimjer fizičar Prof. F. **Siemsen** koji brzo pronalazi rješenje u Einsteinovoj teoriji relativnosti: ako razmišljanje i aktivnost mozga uzrokuju porast energije u mozgu, onda i **masa mozga** mora

³⁸¹ Prijevod:

“**Napadnuta** mislima.

Trebam li se brinuti?

Tmuran **oblak**.

Maglovit maglovit maglovit **um**

Teške noge

Dok se spiralno penje

Lagano

Polako

Spokoj.”

³⁸² Kako navodi Bleeker, to uključuje vaganje glava **pedesetak** prijatelja tijekom procesa “lakog” i “teškog” mišljenja (2012a: 14).

također narasti” (Peeters 2004). Drugim riječima, “ne radi se samo o njezinom **subjektivnom** iskustvu već je angažiran i čitav **aparatus znanja** kako bi bila osigurana ‘objektivna’ potvrda ovog pitanja³⁸³: intervjuirane osobe definiraju problem unutar filozofskog i znanstvenog diskursa, od fizičara do psihijatra i psihologa” (Wurzberg 2003). U ovom kontekstu važno je istaknuti još neke elemente koji svjedoče o autoričinom inzistiranju na “podmetanju” **signala** koji ukazuju na znanstvenost čitavog postava, a koji, s obzirom na kontekst izvedbenog predavanja unutar kojega su plasirani, zadobivaju nešto drugačije konotacije. Osim razgovora sa spomenutim **stručnjacima** koji čitavoj “stvari” daju neprikosnoveni legitimitet, tijekom njezinog istraživanja pažljivo je **datiran**, svi su dokumenti pažljivo **numerirani**, a učestalo je i **matematičko** navođenje podataka kojima se operira³⁸⁴ te referiranje na znanstvenike koji su se prethodno bavili ovom tematikom.³⁸⁵

Međutim, kao najznačajniji segment ove vrste operiranja definitivno se nadaje završno spominjanje srednjevjekovnog filozofa Johna Dunsca **Scotusa** koji je razvio teoriju da **stožaste** kape mogu poboljšati učenje jer njihov vršak **centralizira** znanje koje se potom usmjerava natrag u glavu osobe koja nosi kapu zbog čega je **tjerao** svoje učenike da nose takve kape (Grandhauser 2015). Scotus je u međuvremenu umro, a “kapa koju je dizajnirao kao pomoćno sredstvo u učenju i koja je bila simbol **inteligencije**, sada je postala simbolom **ignorancije** i gluposti te su je oni koji su mislili da imaju prave odgovore koristili za ponižavanje glupih, što dokazuje kako je bilo koji koncept **reverzibilan**” (Aitchison u Müller 2003). Navodeći, iz današnje perspektive **besmisleni** i gotovo komičnu filozofsku teoriju koja je u svoje vrijeme imala svoje sljedbenike i pristalice, iako je već oko 1500. počela biti smatrana zastarjelom jer su se i Dunsovi “intenzivno analitički spisi i **labirintska** logika počeli smatrati pretjerano kompleksnima te u kontradikciji s humanističkim pogledima **renesansne** misli” (Grandhauser 2015), autorica podsjeća upravo na one elemente povijesti znanosti koji se, kako, između ostalih, podsjećaju i Foucault i Feyerabend³⁸⁶, često zaboravljaju i zanemaruju potvrđujući još jednom svoju namjeru subvertiranja znanstvenih istraživačkih metoda.

Navedena teorija ujedno je i temelj posljednjeg eksperimenta u kojemu autorica odlučuje nositi takav tip kape u kojoj je i zatičemo u posljednjoj sceni, u kojoj na kraju i ostaje “**zatočena**”. Iako se u prvi mah može učiniti kako je primarna namjera neka vrsta ismijavanja

³⁸³ Misli se na ishodišno pitanje o relaciji između vrste misli i težine glave.

³⁸⁴ Naprimjer: “U većini literature o mozgu navodi se kako prosječni odrasli ljudski mozak teži između 1.3 i 1.5 kilograma, ovisno o dobi i rodu. To čini tek **2%** ukupne tjelesne težine. Zanimljivo je da mozak troši čak do **20%** tjelesne energije. A odrasla ljudska glava u kojoj je mozak smješten, tipično teži između 4 i 6 kila” (Aitchison u Müller 2003).

³⁸⁵ To su, naprimjer, talijanski fiziolog Angelo **Mosso** koji je “prvi u povijesti dokazao da sam proces mišljenja može utjecati na težinu glave” (Aitchison u Müller 2003) i René **Descartes**.

³⁸⁶ Vidi: poglavlje “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada.

tog davno preminulog, a u međuvremenu **beatificiranog** filozofa (Grandhauser 2015), riječ je zapravo o jednom suptilnom, pomalo i dirljivom *homageu* jednoj teoriji koja ukazuje na to u kojoj je mjeri znanstvena metodologija tijekom povijesti **mutirala** i koje je sve oblike zauzimala. Ovaj se postupak u tom smislu uistinu može smatrati simptomatičnim za šire područje pregovaranja racionalnosti kao jedne od četiri osnovne strategije izvedbenog predavanja.

Kao što sam napomenula, druga **dodirna** točka radova Ivane Müller i Hito Steyerl tiče se njihovog bavljenja metaforičnošću koje se nameće kao centralni aspekt pregovaranja racionalnosti. Kako se već dalo naslutiti u poglavlju “Pitanje predavanja”³⁸⁷, kada sam se upustila u trasiranje sličnosti i razlika između poetskog i znanstvenog diskursa, dakle između izvedbe, specifičnije izvedbenog predavanja, i akademskog predavanja, jedna od osnovnih divergencija tiče se njihove uporabe jezika. Kako navodi Baringer, “znanstvenik teži **izbjegavanju dvosmislenosti** što više može jer je centralna komponentna znanstvene metode to da njezini rezultati moraju biti ponovljivi” zbog čega je “znanstveno pisanje puno **specijaliziranog žargona** gde svakodnevne riječi, poput ‘momentuma’, dobivaju tehnička značenja” (2005: 10) te se zbog toga “elegancija stila uglavnom **ne kultivira** niti nagrađuje kao profesionalni ideal” (Collini 2012: lix) u znanstvenom polju. Kako sam prethodno već eksplicirala u poglavlju “Pitanje predavanja”, jasno je da “književnost i znanost koriste jezik za vrlo različite svrhe” (Baringer 2005: 10) jer u umjetnosti “ne samo da **najkreativnije** razmišljanje nastaje u procesu pisanja nego i način na koji je knjiga ili članak napisan, sam predstavlja glavno **utjelovljenje** razine razumijevanja koja je ondje dosegnuta” (Collini 2012: lix).

Jasno je, metaforički aspekt jezika u ovom se smislu pokazuje kao posebno “**tvrd orah**” za znanstvene istraživačke i izlagačke procese. Bitno je istaknuti kako i sama autorica u svom radu **eksplicitno** izlaže ovu tezu pa tako Aitchison nakon jednog od eksperimenata kaže: “It seems to me that what came out most in this experiment is the **inadequacy** of the scientific method to **quantify** a metaphor. Science could not quantify a metaphor. But I.M., I believe, could”³⁸⁸ (Aitchison u Müller 2003). S obzirom na to da se metafora temelji ne samo na mogućnosti dvosmislenosti već na **dvosmislenosti** koja je inherentna velikom dijelu jezičnog izražavanja, isto vrijedi i za znanstveni diskurs koji se inače pouzda u nedvosmislenost jezika i mišljenja, kako sam prethodno pokazala u poglavlju “Pitanje predavanja” na str. 75

³⁸⁷ Vidi: str. 75 ovog rada.

³⁸⁸ Prijevod: “Čini mi se da je ono što je postalo najjasnije iz ovog eksperimenta neadekvatnost znanstvene metode da kvantificira metaforu. Znanost ne može kvantificirati metaforu. Ali I.M., vjerujem, može.”

ovog rada.³⁸⁹ Kao govorna figura koja se temelji na **sličnosti** imenovanih bića, stvari ili pojava, metafora predstavlja visoko apstrahirani oblik jezičnog izražavanja koji “želi **‘fiksirati’** naše razumijevanje, ali istovremeno otkriva kako je svaki tip fiksiranosti, svaka želja za stabilnošću i sigurnošću konstruirana na **živom pijesku**” (Putner 2007: 10). **Putner** (2007) u svojoj knjizi pruža koncizan pregled teorija metafora kroz povijest teorije književnosti, prikazujući dva suprotstavljena pogleda koja su od samih početaka u njoj bila **paralelno** prisutna: onaj prema kojemu je sav jezik metaforičan i onaj prema kojemu je metafora samo **ornament** inače stabilnog jezičnog sustava. Međutim, većina recentnih studija³⁹⁰ ukazuje upravo na to da je naš prosječan **konceptualni** sustav, na temelju kojega i mislimo i djelujemo, u svojim temeljima metaforične naravi³⁹¹ te da je metafora toliko prisutna u svakodnevnom životu jer je “kontrola javne metafore način ostvarivanja i osiguravanja moći” (Putner 2007: 47). Paul **Ricoeur**, autor jedne od najznačajnijih studija o metafori (2004) [1975], na istom tragu, kako ističe Felski (2008: 86), zajedno s drugim teoretičarima metafore inzistira na tome da su **kognicija** i metafora povezani, da se smisao svijeta oko nas neminovno kreira kroz modele i poetske **analogije**, a Borislav Mikulić na ovaj način efikasno sumira narav metaforičnog pojmovnog aparata koja se sastoji od toga:

“što se u njemu [...] kategorije i sadržaji jedne vrste objašnjavaju i prikazuju – točnije rečeno: reprezentiraju – sadržajima i kategorijama druge vrste. Najopćenitije rečeno, to vrijedi za razmjenu **apstraktnih predmeta** i sadržaja **konkretnim**, fizičkim predmetima i sadržajima: tako obični, konvencionalni izrazi poput **‘doći na pomisao’**, **‘doći na ideju’** [...] počivaju na tome što su u našem poimanju svijeta apstraktni predmeti poput misli i ideja konceptualizirani u analogiji s fizičkim, oni počivaju na **ontološkim** metaforama supstancije” (2017: 40).

³⁸⁹ Važno je ovdje napomenuti da su se od **devedesetih** godina počeli pojavljivati autori (Gross 1990, Brown 2003) koji se bave upravo ekspliciranjem specifičnosti znanstvenih metafora. S obzirom da je metafora **neizostavan** dio svake prakse mišljenja, pa tako i one znanstvene, ona je i u znanosti zapravo neizbježna. Suprotno tradiciji koja ignorira taj segment znanosti, fokus je spomenutih autora upravo na analizi pozitivnih i **produktivnih** vrijednosti metafora u znanstvenoj misli.

³⁹⁰ Kako ističe Norvig, naprimjer “**Wilks** naziva metaforu ‘centralnom za naše jezične sposobnosti’, **Hobbs** tvrdi da je ‘metafora pervazivna u svakodnevnom govoru’, **Carbonell** se slaže da ‘metafore vladaju uobičajenom govornom engleskom jeziku’, a **Rumelhart** kaže da je ‘metafora prirodna i široko raširena u našem govoru’” (s.a.).

³⁹¹ Lakoff i Johnson ovako dalje interpretiraju navedenu tezu: “činjenica da je naš konceptualni sustav **inherentno** metaforičan, činjenica da razumijevamo svijet, mislimo i funkcioniramo pomoću metafore i činjenica da se metafore mogu ne samo razumjeti, nego da mogu imati **značenje** i biti **istinite** – sve te činjenice upućuju na to da se primjereno **tumačenje** značenja i istine može temeljiti samo na **razumijevanju**” (Lakoff & Johnson 2015: 162), čime se jasno zalažu za tezu kako **ne** postoje unificirane, konačne, objektivne istine.

I dok je Mikulić usmjeren na trasiranje implikacija koje metafora ima na filozofski diskurs³⁹², a Ricoeur na istraživanje lingvističkih i literarnih aspekata konstruiranja i afirmiranja metaforičkog mišljenja, utjecajna studija Georgea Lakoffa i Marka Johnsona *Metafore koje život znače* (2015) [1980] nadaje se kao znatno važnija referenca za bavljenje ovom temom u širem smislu, koji nadilazi njezinu strogo književnu odnosno filozofsku aplikaciju. Polazeći od teze da su “metaforički jezični **izrazi** mogući upravo zato što postoje metafore u našem konceptualnom sustavu” (Lakoff & Johnson 2003: 7), autori zapravo izvrću dotada prevladavajuću tezu prema kojoj je prvo bio jezik pa tek onda metafora, dokazujući kako je, upravo suprotno, **prvo** bila **metafora** pa tek onda jezik, a kao iminentna posljedica nadaje se zaključak da je “metafora eminentno **značenjski fenomen** jezika, a ne samo učinak njegove upotrebe. Drugim riječima, pragmatička dimenzija problema metafore ne može **nadomjestiti** internu jezičnu problematiku koja počiva na semantici i sintaksi” (Mikulić 2017: 41). Putner se zalaže za istu tezu tvrdeći kako je ideja da se metafora može na neki način ‘**otpakirati**’ zapravo očita **pogreška** jer “kada se to otpakiravanje dogodi, ono što ostaje rijetko ima vrijednost za sebe, čini se **bijednim i bezbojnim** u usporedbi sa samom metaforom” (Putner 2007: 17)³⁹³. Još jedan bitan aspekt ovog pogleda implicira to da metafore ne samo da **ustanovljavaju** sličnosti nego ih i **stvaraju** (Lakoff & Johnson 2003: 132-137) čime je definitivno dokazan njihov produktivni aspekt.

Dakle, ako prihvatimo tezu prema kojoj je “sav jezik metaforičan, ili barem obdaren određenim **metaforičkim potencijalom**, onda bi iz toga moglo slijediti da želimo reći da je sav jezik neprekidno involviran u seriju činova **prevođenja**: prevođenja stvari koje su teške za razumijevanje u stvari koje se može lakše razumjeti, konceptualizirati ili vizualizirati” (Putner 2007: 3), što pred **strogi racionalizam** i navodnu **nemetaforičnost** znanstvenog jezika stavlja prilično, gotovo nemoguće visoke zahtjeve. Na takve intencije znanstvenog jezika ukazuje i Putner kada eksplicitno navodi kako bi se “moglo tvrditi, i tvrdilo se, da bi se takav **imaginarni jezik** [bez metafora] približio uvjetima **matematike**” (2007: 3), a naredni dokaz tih intencija moguće je pronaći i u seminalnom eseju Viktora Šklovskog *Umjetnost kao postupak* (1998) [1917] u kojem autor stvara opoziciju između takozvanog “**praktičnog**” jezika i onog poetskog, pri čemu su karakteristike onog prvog ekonomičnost, automatizacija, algebrizacija, a ovog drugog upravo suprotno – “**začudnost**” stvari (1998: 124, 125).

³⁹² Mikulić u jednom fragmentu ukratko skicira putanju koju je metafora u polju filozofije prošla od statusa “**prognanika** ozbiljnoga teorijskog diskursa” do “**privilegiranog** predmeta”. Drugim riječima, “metafora se opasno približava tome da od predmeta analize postane sâm **subjekt** teorijskog govora” (Mikulić 2017: 42).

³⁹³ Radikalizirani varijantu ove teze predstavlja Putnerova konstatacija kako “metafora nikad nije **statična** i rijetko je **nevina**” (2007: 47).

Iako Šklovski u nastavku svog eseja navedenu poetičnost pridaje primarno književnom izrazu, jasno je da njegovi zaključci o poetskoj kvaliteti jezika nisu rezervirani samo za književnost već se mogu **transferirati** i na druga umjetnička područja poput, upravo, izvedbenih umjetnosti. Tvrdeći kako je specifičnost poetskog jezika to “da on **ne imenuje** stvar njezinim imenom nego je opisuje kao da je **prvi put** viđena, a događaj kao da se prvi put desio” (1998: 126), Šklovski otvara put za isticanje kvalitete tog jezika koju Felski efikasno sumira, navodeći kako “to što je nešto **govorna figura** ne diskvalificira to od bivanja izvorom **potencijalne istine**” (2008: 86). Ovu je misao Šklovskog moguće povezati i s već spomenutom tezom Anthonyija O’Heara koji navodi da, “živimo li u svijetu gdje nam je mnogo toga **nepoznato**, nije vjerojatno da ćemo u njegove **dublje tajne** prodrijeti tako što ćemo gomilati sve više i više **informacija** one vrste kakvu već posjedujemo” (1997: 28), čime se nedvosmisleno zaziva nužda za izmještanjem pogleda na dominantne moduse proizvodnje znanja te uobičajene protokole imenovanja. Drugim riječima, i Šklovski i Felski svojim tezama otvaraju prostor za afirmaciju umjetničkih protokola istraživanja i izlaganja, a izvedbena predavanja pripadna ovoj strategiji **upuštaju** se u tu afirmaciju upravo na temelju navedenih principa.

Dakle, spomenuti radovi Ivane Müller i Hito Steyerl, operirajući upravo navedenim aspektom jezika i mišljenja, neminovno prokazuju **problematičnost** znanstvenog žargona i svojevrstu “prednost” koji onaj umjetnički u tom smislu ima. Temeljeći svoja istraživanja i izlaganja na metaforičkim konceptima mišljenja i jezika, obje autorice svjesno odabiru baviti se onime što “prava” znanost svojski izbjegava kako bi pokazale da fenomeni kojima se bave nije moguće **iscrpiti** pukim, suhoparnim znanstvenim ispitivanjem. Rita Felski vrlo jasno sintetizira važnost metafore te ukazuje na procedure koje i Steyerl i Müller koriste u svojim izvedbenim predavanjima. Felski piše kako se “metafora, kao i **fikcija**, sastoji od iskaza koji su **protučinjenični**, koji nisu doslovno točni. Ali to što metafore zazivaju nepostojeće stanje stvari, ne čini ih zabudama ili greškama”; upravo suprotno, “one služe kao sredstvo ‘**kao da** pogleda’, pozivaju nas da vidimo stvari na drugačiji način radije nego da izvještavaju o onome što je **empirijski slučaj**” (2008: 86).

Jasno je da u tom smislu metafora postaje puno više od puke stilske figure, postaje legitimnim modusom spoznaje. O tome najbolje svjedoči činjenica da Lakoff i Johnson upravo na temelju svojeg istraživanja metafore sugeriraju alternativu **objektivističkom** i

subjektivističkom mitu koje prepoznaju kao dva dominantna modusa zapadnjačke misli.³⁹⁴ “Treći put”, koji oni nazivaju **eksperijentalističkom sintezom**³⁹⁵, odbacuje “objektivističko shvaćanje da postoji apsolutna i bezuvjetna istina” jednako kao i “subjektivističku alternativu istine dokučive jedino putem mašte i neograničene vanjskim okolnostima” (Lakoff & Johnson 2003: 169). U toj definiciji spoznaje metafora ima centralno mjesto jer ona sjedinjava razum i maštu i počinje operirati kao uobličenje *maštovite racionalnosti* (Lakoff & Johnson 2003: 169), što je sintagma koja može funkcionirati kao **amblematski** koncept ove strategije izvedbenog predavanja jer je aktivirana u oba ovdje obrađena rada. I Steyerl i Müller se, kako sam pokazala, upuštaju u istraživanja određenih fenomena pri čemu kao argumente i dokaze **ne libe** koristiti metaforičke procese mišljenja već, upravo suprotno, na njima temelje svoju argumentaciju. Od **lutajućih** metaka i dvosmislenog **pucanja** do teških **misli** i tijela koje misli, autorice se koriste neznanstvenim principima koji pokazuju “drugu stranu znanja” koja možda ne poštuje protokole stroge racionalnosti, ali zato definitivno upogonjuje one maštovite racionalnosti, dokazujući tako **potencijal** umjetnosti da participira u istraživačkim procesima.

*Let us briefly consider the notion of forging false documentation for the purpose of a film.*³⁹⁶

Joana Hadjithomas & Khalil Joreige: Aida, Save Me (2012)

³⁹⁴ Kako navode autori, “prema **objektivističkomu** mitu mitovi i metafore ne smiju se shvatiti **ozbiljno** jer nisu objektivno istiniti” (2003: 164), dok onaj **subjektivistički** inzistira na ulozi mašte, **intuicije**, osjećaja i osjetila kao osnovnih sredstava spoznaje (2003: 166). Naravno, “u zapadnoj kulturi kao cjelini objektivizam je daleko moćniji vladar koji polaže pravo, barem nominalno, na sfere **znanosti**, prava, vlasti, novinarstva, moralnosti, biznisa, ekonomije i **obrazovanja**” (Lakoff & Johnson 2003: 167), dok onaj subjektivistički tvrdi da se “u većini naših svakodnevnih praktičnih aktivnosti oslanjamo na svoja osjetila i razvijamo **intuiciju** kojoj možemo vjerovati” pri čemu je uloga **umjetnosti** posebno istaknuta jer ona “nadilazi racionalnost i objektivnost i dovodi nas u **vezu** s važnijom stvarnošću naših osjećaja i intuicije” (Lakoff & Johnson 2003: 166).

³⁹⁵ Dakako, Lakoffova i Johnsonova teorija metafore nije ostala bez svojih **kritičara**. Povrh kritika usmjerenih na njihov stil, ukazivanje na učestalo **pretjerivanje** i visoku **neodređenost** određenih aspekata koje je efikasno sažeo Turney (2009), pojedini autori ukazuju i na njihovu mjestimičnu **površnost** (Silver 1982) te nedovoljnu kritičnost i **neuvjerljivost** nekih argumenata, posebice artikulacije spomenute eksperijentalističke pozicije (Greene 1981). Međutim, svi se navedeni autori nedvojbeno slažu kako je bez obzira na te manjkavosti riječ o **pionirskom** podvigu na polju istraživanja metaforičkih aspekata kognicije koji je i potaknuo konkretna neurološka i kognitivna istraživanja.

³⁹⁶ Možemo kratko analizirati ideju krivotvorenja dokumentacije u filmske svrhe.

2.4. PREGOVARANJE TIJELA

*A naked self, unprotected by masks and walls, is as impudent as a naked body in an academic social situation.*³⁹⁷

Jean-Lorin Sterian: We Need to Talk about *lorgean* (2014)

Carolee Schneemann 1968. u londonskom je *Institute of Contemporary Arts*³⁹⁸ izvela performans *Naked Action Lecture* u kojem je održala predavanje u trajanju od trideset minuta, hodajući gore-dolje po dvorani s **pokazivačem** u rukama, pritom se neprestano **svlačeći** i oblačeći (Schneemann 1968). Tema njezinog predavanja bila je komparativna analiza različitih aspekata percepcije, prostorne organizacije i prostornih planova u njezinim i **Cézanneovim**³⁹⁹ radovima uz reference na tretman **ženskog** tijela u **povijesti**⁴⁰⁰ umjetnosti⁴⁰¹ (Schneemann u Bajo & Carey 2005). Kako detaljnije opisuje Battista, u prostoru su bila postavljena ukupno tri **projektor**a, od kojih je jedan prikazivao njezine slike, drugi njezina **kinetička** kazališna djela, a treći **kolaže** i performanse (Battista 2012: 63), dok su preko jednog od njih bili povremeno projicirani i Cézannovi aktovi koje je autorica tijekom izvedbe postavljala u **jukstapoziciju** s vlastitim **golim** tijelom, prisutnim u samoj situaciji izvedbe (Schneemann u Bajo & Carey 2005). Battista dalje navodi kako je izvedba započela tako što je umjetnica na scenu došla hodajući kroz **publiku** opisujući radove prikazane putem projektor

a, odjevena u **potkošulju** i preveliki **kombinezon** iz kojeg je izvadila **naranče**⁴⁰² koje je podijelila publici⁴⁰³, a završila je tako što je zatražila **dobrovoljce** iz publike s kojima

³⁹⁷ Goli subjekt, nezaštićen maskama i zidovima, bestidan je poput golog tijela u akademskoj socijalnoj situaciji.

³⁹⁸ Riječ je o instituciji koja "promovira i podržava razumijevanje **radikalne** kulture i umjetnosti kroz vibrantni program **izložbi**, filmova, **diskusija** i događaja" (ICA s.a.). Riječ je o kombinaciji izložbenog prostora, art kina te prostora u kojem se održavaju razni diskurzivni programi, dakle mjestu na kojem se tipično ne postavljaju izvedbeni projekti. Navedenu kvalifikaciju spominjem jer njezina **hibridnost** potkrepljuje interpretaciju navedenog performansa Carolee Schneemann kao pripadnog žanru izvedbenog predavanja.

³⁹⁹ Cézanne je i prethodno bio predmet interesa autorice te se tako pojavio u naslovu njezine umjetničke knjige *Cézanne, She Was a Great Painter* (1974) u kojoj je objavljen niz njezinih tekstualnih fragmenata: poslanih i neposlanih **pisama**, izvedbenih **predložaka**, manifesta, zabilješki iz **bilježnica** itd. Sama autorica ovako objašnjava početke svog interesa za njegov rad: "Cézanne je za mene prvo bio zbrka oko imena. Mislila sam da bi to moglo biti **ime** neke djevojke: 'Cez-Annie'. Imala sam dvanaest ili trinaest godina. Nisam mogla pronaći nijednu drugu ženu, a njegove su slike izgledale vrlo čudno s tim **izduženim** tijelima. Mislila sam 'Možda bi tako žena slikala' jer uvijek postoji **problem** ako žena želi slikati" (Schneemann 2014).

⁴⁰⁰ Indikativno je da je Schneemann za vrijeme predavanja koristila termin **art istorical** umjesto *art historical*, odbijajući koristiti posvojnu zamjenicu **his** koja je integralni dio pojma *historical* te, u ovom slučaju, u feminističkoj interpretaciji ukazuje na mušku **(pre)vlad** nad povijesnim narativima (Jones 1998: 160).

⁴⁰¹ Sama autorica ovako je opisala navedenu problematiku: "Ženski je akt dio cijenjene tradicije, iako sama žena ne može imati autoritet nad prikazivanjem svoje **nagosti**. Ona samo treba biti **dostupna**" (u Rose 2014.)

⁴⁰² Kako objašnjava sama autorica (u Rose 2014), naranče su bile referenca na **mrtvu prirodu** kao čest slikarski motiv. Njihova je **živost** pritom aludirala na aktivaciju ženskog tijela, u suprotnosti s njegovom objektnošću u radovima slikara poput Cézannea.

⁴⁰³ Schneemann tvrdi da publika nije najbolje primila **inverziju** uloga koju je uprizorila navodeći da se žestoko **rasrdila** zbog toga što je **gola** žena preuzela ulogu predavača (u Rose 2014).

je potom kreirala **živi kolaž**⁴⁰⁴ (2012: 63). Nakon toga, autorica se vratila na scenu i završila svoje predavanje kratkom **raspravom** netom uprizorenog kolažnog procesa nakon čega je projiciran jedan od njezinih najpoznatijih radova, eksperimentalni film **Fuses**⁴⁰⁵ (1965) (Jones 1998: 160).

Sama Schneemann ovako je opisala set **pitanja** koja su je interesirala u ovom radu: “Može li **umjetnica** biti povjesničarka umjetnosti? Može li povjesničarka umjetnosti biti **gola** žena? Posjeduje li žena intelektualni autoritet? Može li imati javni autoritet dok govori gola? [...] Koji su višestruki nivoi **nelagode**, zadovoljstva, znatiželje, **erotske** fascinacije, prihvaćanja ili odbijanja pritom aktivirani u publici?” (Schneemann 1968: 180). Naravno, **kao što je dobro poznato**, Schneemann je jedna od najutjecajnijih umjetnica performansa koja se, i prije razvoja kohezivnog **feminističkog** pokreta u vizualnim umjetnostima, u svom radu bavila pitanjima ženskog roda, seksualnosti i identiteta (Jones 1998: 2) te je motiv koji se u tom smislu opetovano provlači kroz njezin rad, **povrat prava na** žensku seksualnost što je strategija koja često “zahtjeva **radikalni napad** na čula” (Battista 2012: 64), odnosno, drugim riječima, sasvim doslovno ogoljavanje. Autoričino golo tijelo bilo je tako čest element njezinih radova⁴⁰⁶ i u tom smislu *Naked Action Lecture* (1968) ne predstavlja **iznimku**. Međutim, ono po čemu ovaj rad jest specifičan, njegovo je referiranje na akademski model predavanja.

Schneemann se svojim oblačenjem i svlačenjem u ovom radu suprotstavlja već opisanim **kulturnim** kodovima vezanim uz akademski aparat, afirmirajući diskurzivni potencijal tijela,

⁴⁰⁴ Kako opisuje Battista, javila su se dva muškarca koja su se potom skinula pod svjetlima projektora, prekrila **tekućim ljepilom** i bacila u hrpu sitno narezanog papira, kako bi uživo demonstrirali principe kolažiranja (2012: 63).

⁴⁰⁵ *Fuses* dokumentira **seksualni** odnos između nje i njezinog tadašnjeg partnera, kompozitora Jamesa Tenneya, dok ih promatra **Kitch**, njena **mačka** (Kubitza 2001: 18). Kako navodi Kubitza, “Schneemann je pokušala seksualno iskustvo iskomunicirati kroz elaborirani, visoko inovativni post-sinematski **montažni proces** koji je bio pod utjecajem eksperimentalnih filmova Stana **Brakhagea**” (2001: 18). Riječ je o tek jednom u nizu njezinih radova u kojima mačke imaju prominentnu ulogu, a za iscrpan pregled te interpretaciju odnosa **žena-mačka** u njenom radu vidi: Schneider (2002: 47-52).

⁴⁰⁶ Kako ističe Schneider, “u velikom dijelu svog ranog rada, Schneemann je eksperimentirala sa ‘**tijelom* kao materijalom**’” pri čemu je taj “**naglasak** na taktilnosti na početku bio direktno vezan za modernističku nadu u **otkupiteljsku moć** stvari kao *njih samih*”, tako da je u tom ranom periodu zapravo izostajala jasna politička artikulacija njezinog rada (Schneider 2002: 32) da bi s vremenom preokupacija specifičnom taktilnošću generirala **prekretnicu** i pobudila autoričin interes za **objektni** status ženskog tijela, koje je zavisno od vlastitih **sociokulturnih** ograničenja (Schneider 2002: 33), a što je interes koji je označio drugi dio njene umjetničke karijere. Ovo se izvedbeno predavanje u tom smislu može smatrati pripadnom **drugom** periodu, iako sadrži određene elemente tipične za prvu fazu. Toepfer tako ističe kako je, u kontekstu ovog rada, “vjerojatno najbitniji aspekt gole estetike Carolee Schneemann njezino predstavljanje tijela kao ‘kolaža’ [jer] **kolažna golotinja** slavi materijalnost tijela povezujući nagost s pojačanom **osjetljivošću** površina i tekstura” (Toepfer 1996: 78), referirajući upravo na spomenuti živi kolaž koji autorica na kraju performansa formira s dobrovoljcima iz publike, što autor nadalje interpretira kao priliku da se “konstruiraju tijela prekrivena njihovom **prirodnom moći** da privuku materijalni svijet prije nego društveno determinirane kulturne kodove” (Toepfer 1996: 78, 79). Međutim, u mojoj interpretaciji taj segment izvedbe nemoguće je tumačiti bez skretanja **pozornosti** na njezin glavni element, a to je već spomenuto uspostavljanje eksplicitne **relacije** između golog izvodačkog tijela i onog predavačkog, odnosno sasvim doslovno udruživanje dvaju navedenih identiteta.

* Engleski original **flesh** višeznačnica je koju je u hrvatski moguće prevesti i kao tijelo i kao **meso** i kao **put**, a ja sam se na ovom mjestu odlučila za tijelo kao najširi od navedenih pojmova koji, shodno tome, na neki način inkorporira i sve ostale, iako mu izmiču **karnalne** te **senzualne** konotacije koje druga dva prijevoda sadrže.

uz, naravno, neizostavnu feminističku kritiku **neravnopravnosti** rodova te “tradicionalne” **objektivizacije** ženskog tijela, što je tema koja ju je okupirala još od serije fotografija *Eye Body*⁴⁰⁷ (1963). Taj ciklus spominjem jer upravo on markira početak specifične aktivacije navedenog problema u radu same autorice. Kako navodi Schneider, u tom je radu Schneemann prvi puta postala “i **umjetnica i objekt**, i oko i tijelo istovremeno. Bila je i **umjetnik i model**.”⁴⁰⁸ Bila je i **Olimpija i Manet**⁴⁰⁹ – što je bio potez koji je dao i snagu i umjetnički autoritet **prkosnom** ponosu onih koji su označeni kao ‘**niski**’⁴¹⁰” (Schneider 2002: 29). Naime, značaj tog rada nalazi se u ostvarivanju radikalnog reza sa dotada **dominantnom** praksom u kojoj je “uobičajeno **muza**, gola žena, bila **objektificirana**” (Battista 2012: 64), a njezina se inovacija nalazi u tome da “ženski subjekt u njezinom scenariju nije samo ‘**slika**’, već dubinski konstituirana (i nikad potpuno koherentna) **subjektivnost** u fenomenološkom smislu⁴¹¹” (Jones 1998: 3), zbog čega “*self-enactment* Carolee Schneemann i način njezinog ophođenja s publikom ozbiljno **kompromitiraju** mit ‘**bezinteresne**’ povijesti umjetnosti i umjetničke kritike” (Jones 1998: 5).

Primarni je, dakle, učinak specifičnog modusa aktivacije ženskog tijela u njezinim radovima upravo “**osveta**” ženske seksualnosti, njeno “**besramno**” razotkrivanje i insceniranje, u svijetlu povijesti njezinog skrivanja i potiskivanja, te izmještanje ženskog tijela i identiteta s **pozicije** pasiviziranog objekta na onu aktivnog subjekta.⁴¹² Jasno, isti učinci postignuti su i u radu *Naked Action Lecture* (1968) gdje su dodatno radikalizirani činjenicom da je autorica u njemu preuzela ulogu – **predavačice**. Kao što sam već napomenula, kartezijansko

⁴⁰⁷ Riječ je o nizu fotografija snimljenih kada je autorica pozirala u umjetničkoj instalaciji *Mink Paws' Turret* koju je iste godine kreirala u vlastitom studiju u kojem je “uspostavila svoje tijelo kao vizualni teritorij”, s namjerom da koristiti vlastito tijelo kao produžetak vlastitih slikarskih konstrukcija. Prema riječima same autorice, to je “značilo izazvati i zaprijetiti fizičkim teritorijalnim **linijama moći** zahvaljujući kojima su žene primane u *Art Stud Club*, dok god su se u dovoljnoj mjeri ponašale kao **muškarci**, dok god su jasno radile u tradicijama i putevima koje su iscrtali muškarci” (prema Jones 1998: 161).

⁴⁰⁸ U originalu stoji **nude** što je termin koji sadržava i konotaciju **nagosti** i značenje umjetničkog akta, međutim nijedan od navedenih pojmova nije prevodiv u konkretnoj **gramatičkoj** realnosti rečenice.

⁴⁰⁹ Schneider francuskog impresionista spominje jer velik dio svoje prethodne argumentacije gradi upravo na analizi njegove *Olimpije* (1863) i **kontroverzi** koje je prilikom prve pojave u javnosti izazvala zbog prikazivanja ponosnog pogleda na platnu prikazane **prostitute** (Schneider 2002: 25-29).

⁴¹⁰ Misli se, u prvom redu, na ženski identitet, u opreci s onim muškim, a potom i na **putenu** materijalnost tijela, u opreci s racionalnošću uma.

⁴¹¹ Za način na koji Jones interpretira rad Carolee Schneemann **femenologija** se nadaje kao posebno bitna **interpretativna** matrica. Međutim, trasiranje navedene relacije u njezinom se tekstu ne produbljuje dalje od **usputnih** konstatacija poput one da autorica “pokazuje eksplicitni interes za projiciranje vlastitog tijela u polja akcije i kognicije, istražujući fenomenološke učinke izvedbe na konvencionalne koncepcije seksualnog *selfa*” (Jones 1998: 160).

⁴¹² Važno je napomenuti kako Jones rad Carolee Schneemann smješta u širi kontekst feminističkog performansa napominjući kako, “radeći u dosluhu s velikim **mijenama** u filozofskoj misli i društvenom polju, gdje je **normativni** subjekt dubinski doveden u pitanje kroz brojne pokrete za prava, **body art** raspršava opoziciju koja oblikuje kartezijanski koncept sebstva te tako pomaže raspršavanju **modernističkog** subjekta” (Jones 1998: 38), u kojemu je “tijelo konstruirano [...] kao **sirovi** objekt ili plitka posuda koja značenje dobiva samo kroz oživljujući snagu svijesti koja ju time može **transcendirati**”, a ne kao prostor **utjelovljena** subjekta (Jones 1998: 39). Iako autorica koristi termin **body art** te dio svog uvodnog poglavlja posvećuje upravo diferencijaciji termina *performance* i *body art* te razlozima korištenja potonjeg (1998: 12-14), na ovom ću mjestu navedene pojmove koristiti naizmjenično kao istoznačnice jer **suptilnosti** na koje ona ukazuje neće biti u ovom kontekstu od presudnog značaja.

“cijepanje” subjekta na dva odvojena entiteta, onaj umni i onaj tjelesni, dovelo je do srozavanja statusa tjelesne materijalnosti nauštrb umnih procesa tako da su oni zapravo, ne samo u vječnoj **sjeni** uzvišenog racionalnog aparata⁴¹³, već i nužno definirani isključivo u relaciji prema njemu. Naravno, taj je proces savršeno “**utjelovljen**” u formatu akademskog predavanja jer su, kako sam prethodno opisala u poglavlju “Pitanje predavanja”, pasiviziranje i poništavanje predavačkog tijela **inskribirani** u same njegove temelje te je u tom smislu tijelo predavačice zapravo u statusu dvostruke **potčinjenosti** – prvi puta posredstvom njegova ženskog roda, a drugi puta posredstvom njegove tjelesnosti. A Carolee Schneemann u svom izvedbenom predavanju jasno **prkosi** takvom poretku stvari te tako sudjeluje u subverziji znanstvenih i afirmaciji umjetničkih istraživačkih i izlagačkih protokola.

Naravno, kao primarna linija interesa i u ovom je radu za Schneemann ponovno postavljena rodna problematika, u svjetlu kronične **podreprezentiranosti** žena u akademskom svijetu⁴¹⁴ te već spomenute tradicije **objektne** ženske prisutnosti u narativima povijesti umjetnosti. Međutim, kao jednako bitan aspekt njezinog rada nadaje se i činjenica da u prvi plan, na predavačku poziciju, odlučuje postaviti upravo – golo tijelo, točnije, tijelo koje se neprestano **premješta** između pozicija odjevenosti i golotinje. Za razliku od ostalih svojih radova u kojima je vlastitu nagost **konfrontirala** s raznim što prirodnim, što neprirodnim **materijalima**⁴¹⁵, u *Naked Action Lecture* (1968) jedini je materijal s kojim je njezina koža u doticaju – **odjeća**. Iako nije riječ o tipičnom akademskom *outfitu* već o nešto “**uličnijoj**” varijanti⁴¹⁶, i ta je kombinacija dovoljna da markira tendenciju **skrivanja** predavačkog tijela u uobičajenoj predavačkoj situaciji. No, od presudne je važnosti upravo materijalno uprizorenje te **binarne** opreke ogoljenosti i odjevenosti koje je na djelu u ovom izvedbenom predavanju. Kroz proces neprestanog svlačenja i oblačenja Schneemann evidentira **kroničnu zapostavljenost** tjelesne aktualnosti koja je na djelu u standardnom predavačkom formatu, a u kojoj upravo odjeća zauzima centralnu ulogu jer figurira kao svojevrsni simbol generalne tendencije potiskivanja **visceralnih** aspekata fizičke pojavnosti predavačice.

Kako navodi Jones, postavljajući svoje golo tijelo za katedru autorica je ovom radu “eksplicitno izvela **međuzavisnost** subjekta i objekta, njezinim riječima ‘koristeći sebe kao **model**’ te ‘njišući se između intelekta/percepcije/akcije’ da bi **potkopala** tendenciju među

⁴¹³ Grosz nudi čitav niz **sinonima** koji mogu zamijeniti termin *racionalnog aparata* te koji se u tom smislu učestalo i koriste, usprkos očitim razilaženjima u njihovom značenju: um, psiha, unutrašnjost, psihologija, strast, misao, ili svjesnost (1994).

⁴¹⁴ Vidi: Acker 1983, Martin 2000, Morley 1999, Monroe et al. 2008.

⁴¹⁵ Naprimjer, u slučaju rada *Eye Body* (1963), to su bili boja, **mast**, kreda, špaga, **plastika**, žive zmije, životinjsko krzno, krhotine ogledala (Kubitzka 2001: 15).

⁴¹⁶ Podsjećam, posrijedi su **kombinezon** i potkošulja.

drugim umjetnicima performansa da predstavljaju (žensko) **golo** tijelo *samo* kao objekt” (1998: 160). Schneemann tako “aktivira razumijevanje međuovisnosti **tijela-kao-akcije** i **tijela-kao-intelekta**” (Jones 1998: 160), što je neminovno povezano s “vjerovanjem da tijelo može proizvesti znanje koje nije racionalno ili empirijsko [koje] **dominira** krajem dvadesetog stoljeća⁴¹⁷” (Warr 2000b: 15). Riječima same autorice: “**pokret** se ne može odvojiti od **tijela**, **oko** od **jezika**. Da bih ‘pravilno’ percipirala, želim osjećati da mi je **muskulatura** osjetilna, oživljena. Moj je rad **fizički**, visceralan i konceptualan” (Schneemann prema Jones 1998: 160). Upravo isprepletanjem **visceralnosti**, kao dominantno tjelesne kvalitete, te **konceptualnosti**, koja primarno pripada umnoj sferi, Schneemann postiže njihovu dehijerarhizaciju te ukazuje na to koje mjere tjelesnost uvijek nužno sudjeluje u svim racionalnim procesima, čak i onda kada ju se nastoji **prisilno** izbrisati iz tog procesa. S obzirom na to da je i eksplicitna tema njezinog izvedbenog predavanja upravo komparativna analiza **reprezentacije** ženskog tijela u njezinim i Cézanneovim radovima, njezino je tijelo ovdje uistinu doslovno aktivirano u raznim ulogama – od one predavačke do one izvođačke, od one subjektne do one objektne. Kao autorica navedenog umjetničkog rada u kojemu kao umjetnica preuzima ulogu **predavačice**, Schneemann ukazuje na to do koje je mjere “**nevinost**”, u smislu distanciranosti i objektivnosti, navedene pozicije **iluzorna**, odnosno evidentira stupnjeve njezine kooptiranosti s procesima normiranja i **proskribiranja**.

Na prvi pogled, kao **evidentno** referentno mjesto za ovaj rad nadaje se prethodno obrađeno izvedbeno predavanje **21.3** (1964) Roberta Morrisa, u čijem se centru interesa također nalazi tijelo umjetnika u odnosu prema teorijskom aparatu povjesničara umjetnosti. Međutim, ta se dva rada istovremeno razlikuju po nekim bitnim točkama. Za početak, iako je za ovaj rad načelno nebitna, držim da je važno zabilježiti **neravnotežu** povijesne **valorizacije** koja postoji između ova dva performansa⁴¹⁸, pogotovo u svjetlu razlika koje između njih postoje u

⁴¹⁷ Govedić ovako **efikasno** sumira navedene prakse: “U devedesetim godinama XX. stoljeća i medicina i filozofija prihvaćaju koncept **TIJELA KAO PROCESA**, stalnog biološkog i kulturalnog procesa proizvodnje značenja, procesa starenja, procesa hranjenja, procesa žudnje, procesa izlučivanja, procesa razboljavanja i ozdravljanja, procesa kulturalne identifikcija, **PROCESA IZVEDBE**” (2001/2002: 282, kapitalizacija autoričina).

⁴¹⁸ Dok je Morris neizbježno referentno mjesto gotovo svake povijesti žanra (Wagner 2010, Frank 2013, Athanassopoulos 2013), rad Carolee Schneemann u potpunosti izostaje iz svih dosadašnjih pregleda žanra izvedbenog predavanja, usprkos tome što u samom svom **naslovu** nosi riječ *predavanje* te sa spomenutim Morrisovim radom i dijeli neke osnovne pretpostavke. Iako je Morrisov rad, istina, nastao nekoliko (točnije **četiri**) godine prije, ta minimalna **kronološka** prednost vjerojatno nije razlog ovog disbalansa koju je, vjerojatnije, moguće pronaći u već spomenutom **otporu** i **sumnji** službenih struktura naspram njezinog rada općenito (vidi: Kubitza 2001: 21), odnosno generalnoj **marginalizaciji** žena u američkoj avangardi (vidi: Juhasz 2001: 61-76). Kao “krunski dokaz” navedenih procesa može poslužiti slijedeća **anegdota** koja efektno uokvirava čitavu problematiku. Kako navodi Angel, “Schneemann tvrdi da je njezinom insceniranju utjelovljenog (ponekad **golog**) ženskog intelektualnog autoriteta pružan agresivni **otpor** – pogotovo u političkim kontekstima konstruiranim na **akademsom stilu** predstavljanja kao što npr. kongres *Dialectics of Liberation* održan 1967. godine” (2011). Angel (2011) nadalje ističe kako su se njezinom sudjelovanju na kongresu suprotstavili drugi slavni govornici (psihijatar R.D. **Laing**, Stokely Carmichael, Allen **Ginsberg**, ekolog Gregory **Bateson**), koji su se publici obraćali u tradicionalnom formatu **predavanja** nakon kojeg je slijedio **Q&A**. Schneemann je pak od učesnika tražila da joj se pridruže

pristupu tjelesnosti. Iako bi se rad Roberta Morrisa mogao također smatrati logičnim predstavnikom ove strategije, odlučila sam ga izbjeći kao **referentni** primjer jer držim da je način na koji on evidentira odnos između diskursa i tjelesnosti znatno **suzdržaniji** u odnosu na Schneemann.

Kako navodi Firunts, Morrisovo izvedbeno predavanje funkcionira kao “prijevod teorijskog jezika u niz **opkoljenih** pokreta i ograničenih tjelesnih učinaka [posredstvom kojih nam] Morris nudi tijelo [...] koje je samo djelomično **internaliziralo** disciplinarni diskurs” (2016: 22), pri čemu su “njegove ambivalentne **facijalne** ekspresije signalizirale nesposobnost da procesuiru vlastiti govor” (2016: 21). Drugim riječima, kao što sam prethodno eksplicirala, **mimikrirajući** izvedbu tuđeg predavanja, autor je nadopunjava inscenirajući “**pobunu**” tjelesnih gesti koje pripadaju inače **sekundarnom** tjelesnom registru. Međutim, njegova aktivacija tjelesnosti ne nadilazi moment detekcije dualizma i tjelesne **discipliniranosti** dok Schneemann u okviru svog izvedbenog predavanja na scenu postavlja alternativni modus relacije um-tijelo u kojem je njihova odvojenost dokinuta, u kojem je, umjesto toga, tijelu pridano status **ravnopravnog** entiteta čija uloga značajno nadilazi onu praznog **prijenosnika** ideja. Schneemann u svom tretmanu tijela u izvedbenom predavanju odlazi korak dalje od Morrisa jer ona vlastito tijelo koristi kao modus izlaganja **ravnopravan** onom diskurzivnom, umnom, racionalnom. Njezino tijelo ne služi samo kao **pozadina** izlagačkih procedura, niti kao materijalni **primjer** spoznaja koje plasira, već kao njihov neizostavan dio, što je i razlog zbog kojega sam upravo njezin rad odabrala kao jedan od primjera ove strategije, dok sam Morrisov *21.3* (1964) odlučila izostaviti jer on ispada iz tako postavljenog **horizonta**. Prije nego se posvetim elaboraciji načina na koji ovaj rad participira u ovoj žanrovskoj strategiji izvedbenog predavanja ukratko ću opisati rad *Product of Circumstances* (1999) Xaviera **Le Royja** koji razmatram kao njezin drugi primjer.

Značaj koji izvedbeno predavanje Xaviera Le Royja ima za začetak žanra već sam više puta istaknula: *Product of Circumstances* (1999) za njegov je suvremeni period ono što je Morrisov *21.3* (1964) za njegovu ranu fazu. **Kao što je dobro poznato**, ono što Le Royjevom radu daje specifičan status **biografski** su detalji njegove karijere: prije nego li je postao plesač i koreograf, Le Roy je bio znanstvenik i istraživač. Iako se može činiti tek **sretnom**

u dvotjednom **radioničkom procesu** koji je kulminirao u performansu (koji se temeljio na **protokolima** samog kongresa te je otkrivao kompleksnost i **disfunkcionalnost** društvenih odnosa na ljevici) održanom posljednje večeri kongresa. Kako je jedan sudionik kasnije rekao Schneemann: “Uvijek sam osjećao da ti dugujemo ispriku... ali činjenica je da nismo bili voljni primiti ženu kao nama **jednaku**, nismo **vjerovali** teatarskom formatu i definitivno nisu željeli da **jako mlada žena** napravi performans koji je inkorporirao naše vlastite riječi zajedno sa suprotstavljenom tjelesnošću.” I sama Schneemann na više je mjesta otvoreno govorila o sličnim otporima i **preprekama** s kojima se sretala tijekom svoje karijere (Rose 2014, Schneemann 2014).

povijesnom okolnošću, vjerujem da je **konvergencija** ta dva polja u autoru koji se naziva rodonačelnikom žanra izvedbenog predavanja⁴¹⁹ vrlo **indikativna**, posebno imajući na umu kako je upravo to tema spomenutog rada. Tako same početke žanrovskog operiranja izvedbenog predavanja označava jedna **biografija** koja objedinjava dva polja, ono umjetničko i ono znanstveno, koja će na znanstveno **supstancijalniji** i konkretniji način biti ujedinjena i u samom žanru.

Kako navodi Ladnar, već u uvodnom segmentu svoje izvedbe Le Roy “uvodi sve **narativne** elemente koje će pratiti kroz svoju izvedbu: **treniranje** vlastitog tijela; početke plesne **karijere**; obrazovanje iz **biologije**; lokalne, institucionalne i biografske **kontekste** u kojima se upuštao u navedene aktivnosti (iako u ostatku rada neće biti daljnjih referenci na njegov **ljubavni život**)” (Ladnar 2013: 142), dok se po završetku uvoda upušta u prvu od demonstracija koje će izvoditi tijekom čitavog izvedbenog predavanja – inscenaciju **istezanja** koje je bilo integralni dio njegovog **košarkaškog** treninga.⁴²⁰ Kako će se uskoro ispostaviti, istovjetne izmjene monoloških narativa i tjelesnih demonstracija postavljene su kao centralna izvedbena strategija čitavog komada. Naime, upravo je neprestano “razbijanje okvira **centralni** strukturni element čitave izvedbe” (Ladner 2013: 143), koji autoru omogućuje neprestano **prebacivanje** iz jednog u drugi, iz znanstvenog u umjetnički modus.

Međutim, iako vezano za to Ladnar (2013: 144) navodi da se Le Roy svojoj publici ponekad obraća kao znanstvenoj, a ponekad kao plesnoj, s obzirom na to da tijekom izvedbe **kombinira** elemente iz oba područja, i konteksti izvođenja njegova rada i njegove interpretacije neminovno ukazuju na umjetnički kontekst kao dominantno polje njegove **recepcije**.⁴²¹ Drugim riječima, korištenje **specijalističkog** znanstvenog žargona⁴²² također je

⁴¹⁹ Zanimljivo je u ovom kontekstu spomenuti činjenicu da pred sam kraj izvedbe Le Roy “inzistira da je odabrao taj specifični format – koji će se kasnije smatrati **prototipom** forme izvedbenog predavanja – zbog vlastite **nesposobnosti** da napiše ‘**stvarno**’ izlaganje, predavanje ili diskusiju (Le Roy 2005: 92)” (Ladnar 2013: 142). Iako Ladnar navedeni iskaz povezuje s autorovim odbijanjem zauzimanja pozicije autoriteta, u mojoj interpretaciji prije je riječ o svjesnoj i namjernoj **igri** tom pozicijom. Naime, već i **prostorni** dispozitiv izvedbenog prostora, jednako kao i kontekstualne značajke same izvedbe neminovno mu daju određenu vrstu autoriteta, a biografske činjenice nedvosmisleno ukazuju na to da je za tako nešto (pisanje “stvarnog” izlaganja) definitivno **sposoban**. Moje je tumačenje da Le Roy namjerno sugerira “neozbiljnost” izlagačkog modusa koji je odabrao jer je svjestan da bi takvim bio interpretiran od strane “**službene**” znanosti. Njegovu kvalifikaciju stoga tumačim kao namjerno **ironijsko** poigravanje vlastitom pozicijom.

⁴²⁰ Prva “**vježba**” u koju se autor u tom smislu upušta sastoji se od vrlo jednostavnog zadatka – **istežući** se, Le Roy pokušava dosegnuti **tlo** rukama, dok će kasniji primjeri postajati sve kompleksniji, s obzirom na to da će služiti oprimgjenju njegove plesačke i koreografske karijere. Važno je ovdje naglasiti kako već “taj **inicijalni** primjer [tjelesnosti] također pokazuje da je bilo koji pokušaj prezentiranja ‘**sirovosti**’ tjelesnog materijala uvijek već izvedba” (Sabisch 2011: 39).

⁴²¹ Le Roy je navedeni rad primarno izvodio u umjetničkim kontekstima poput berlinskog *Tanzwerkstatt*a, zagrebačkog *Tjedna suvremenog plesa*, hamburškog *Kampnagela*, londonskog *Tatea* ili bečkog *Festwochena*, a u prilikama kada je izvođen u akademskim kontekstima poput MIT-a, oni su također bili vezani za umjetničko obrazovno polje. Također, kao što će biti jasno iz nastavka izlaganja, o njegovom su radi pisali autori koji se, kao kritičari i teoretičari, bave analizom izvedbenih umjetnosti.

⁴²² Zanimljiva je u tom smislu **relacija** koju uspostavlja Ladnar između ta dva **prosedea**. Ladnar piše kako je, “za nekoga tko nije biolog, istraživanje koje predstavlja teško razumljivo, [...] ali ono što je predstavljeno ostaje jednako **hermetično** kao i neki primjeri plesnih izvedbi koje će Le Roy kasnije ponovo izvesti” (2013: 143).

uokvireno estetskim okvirom, a isto vrijedi i za ostale elemente znanstvenog područja koji se pojavljuju tijekom predstave. Kako ističe Peters, “znanstvena *slajd* prezentacija također postaje objekt **estetskog** istraživanja” (2011: 220), a Brandstetter iz istog rakursa interpretira način na koji uvećane **mikroskopske** snimke počinju funkcionirati unutar samog rada, pišući kako “*slajdovi* na zidu najednom izgledaju kao **apstraktne** slike” (2000: 362). Navedena tumačenja unekoliko podsjećaju na način na koji je Nana Petzet tijekom svog izvedbenog predavanja tretirala navodne fragmente znanstveno-istraživačkog procesa **izmišljenog** fizičara Rolanda Zoschke.⁴²³ Međutim, dok je predmet njezina izlaganja bila potpuno **fabricirana** povijesna ličnost, Le Roy na scenu postavlja vlastitu povijest.



sl. 7. Fotografija izvedbe *Product of Circumstances* (2009) [1999] Xaviera Le Royja
© Tate London

(preuzeto sa: <http://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/xavier-le-roy>)

Naravno, kao što proizlazi iz dosadašnjeg izlaganja, u *Product of Circumstances* (1999) Le Roy “zaobilazi potpuno autobiografski monolog umećući u njega segmente istraživanja koje je, kao **mikrobiolog**, provodio te nadomješta **okove** akademske prezentacije [...] demonstracijama kratkih plesnih vježbi koje iskorištavaju njegovu **začudnu** tjelesnost⁴²⁴” (de

⁴²³ Vidi: str. 141 ovog rada.

⁴²⁴ Iz perspektive klasičnih plesnih tehnika Le Roy ima unekoliko **netipično** plesačko tijelo – izrazito je visok i mršav i ima neobično **dugačke** ruke. Međutim, ono što je “najnetipičnije” jest izostanak **vještine** što je posljedica nedovoljnog plesnog

Vietri 2013: 14). Pritom pojedine inserte odlučuje najaviti i objasniti “tako da publika ponekad dobije informacije o **kontekstu** onoga što Le Roy predstavlja”, dok se u drugim situacijama “samo odmakne od **mikrofona** da bi nešto izveo” (Ladnar 2013: 143) te tako ostavi publiku bez jasnih “**instrukcija**” glede okvira kroz koji bi mogli interpretirati uprizoreno kretanje. Inherentni dio same izvedbe pritom predstavljaju i autorovi **autorefleksivni** komentari procesa kroz koji nas provodi, a upravo “format predavanja omogućuje Le Royu da artikulira i istraži vlastite dvojbe o oba oblika **reprezentacije**” (Peters 2011: 218), ali i institucionalnim okvirima jednog i drugog polja.

Kako navodi Sabisch (2011), Le Royjev narativ tako manje-više **kronološki** prati njegovo rastuće **razočaranje** svijetom znanosti te postepeni prelazak u umjetničku sferu.⁴²⁵ Autor tijekom izvedbe iznosi svoje **frustracije** znanstvenim svijetom⁴²⁶, a njihovo ga gomilanje postepeno dovodi do **prelaska** iz znanstvenog u umjetnički **svijet** u kojemu se nadao pronaći “drugačiji pristup tijelu, onaj koji neće stremiti ‘dojmu i zadovoljstvu **totalne kontrole** pitanja vezanih [...] uz ljudsko tijelo” (Ladnar 2013: 146). Međutim, utopijska slika umjetničke sfere, jednom kada je realizirana, pokazuje se također samo kao puki fantazam čiju realnost **dirigiraju** slični mehanizmi⁴²⁷, tako da je konačni rezultat čitave izvedbe činjenica da autor u njoj “izlaže tu **kritičnu** točku u kojoj znanstvene i umjetničke metode istraživanja također sudjeluju u proizvodnji razmjenske vrijednosti, gdje modusi egzistencije **cirkuliraju** kao valute i tijela su **konvertirana** u reprezentacijske vrijednosti” (Sabisch 2011: 35). Na taj način autor zapravo ukazuje na sve one aspekte znanstvene sfere na koju upozoravaju autori poput Flecka, Foucaulta i Feyerabenda koje sam obradila u poglavlju “Pitanje motiva” na str. 47 ovog rada te time provodi očitu subverziju znanstvenih protokola proizvodnje znanja koje sam u istom poglavlju prepoznala kao jedan od motiva operiranja žanra izvedbenog predavanja.

treninga, što je i tema koju u jednom trenutku i sam eksplicira tijekom same izvedbe navodeći kako je zbog toga često, na svojim plesnim počecima, bio odbijan na **audicijama** (1999).

⁴²⁵ Kao što sam već napomenula, **logika** naracije pritom prati biografsku logiku. U tom smislu i u okviru izvedbe, “paralelno sa njegovom kritikom biomolekularnog istraživanja ove [plesne] prakse predstavljene su kao nužna **baza** za novu tjelesnost i različite teorije o ljudskom tijelu, sve do trenutka do kojeg ne postanu Le Royova **glavna profesija**” (Sabisch 2011: 39).

⁴²⁶ To najbolje **ilustrira** slijedeći njegov navod: “I was learning that research has to follow and use the methods of **capitalism**. [...] I was asked to produce science, and not to search”* (Le Roy 1999).

*Prijevod: “Počeo sam shvaćati da istraživanje mora pratiti i koristiti metode **kapitalizma**. Od mene se tražilo da proizvodim znanost, a ne da istražujem.”

⁴²⁷ Kako Le Roy navodi tijekom izvedbe: “I slowly noticed that the systems for dance production had created a format that influenced and, sometimes to a large degree, **determined** how a dance piece should be. I think that to a large extent dance producers and programmers essentially **follow the rules** of the global economy”* (1999).

*Prijevod: “Polako sam počeo uvidati da su sistemi za plesnu proizvodnju stvorili format koji utječe i, često u velikoj mjeri, **determinira** kakva bi plesna predstava trebala biti. Mislim da jako puno plesnih producenata i progamera u biti **prati pravila** globalne ekonomije.”

Le Roy se pritom nedvosmisleno suprotstavlja i romantičarsko-mističnoj ideji **umjetnikagenija**, zbog čega Sabisch utvrđuje kako se “čitav komad može okarakterizirati kao izvedbeni *curriculum vitae* koji se oslobodio od **funkcionalnih** ograničenja prijave za posao” te koristi format izvedbenog predavanja kako bi “spomenuo upravo one detalje koji su, kao pravilo, izbrisani iz **konvencionalnog** CV-a, iako nam upravljaju životima: **afekte**, pitanja, odluke i poteškoće⁴²⁸” (Sabisch 2011: 36). U tom se smislu “velik dio njegove autobiografske naracije bavi **izlišnošću** pokušaja da **pobjegne** od logike institucija u koje je njegov rad smješten” (Ladnar 2013: 149), o čemu najbolje svjedoči naredna rečenica preuzeta iz samog komada: “I felt like a **fugitive** who actually never escaped what he thought he was”⁴²⁹ (1998), a kao centralno sredstvo izlaganja u tom se pothvatu nadaje upravo njegovo **tijelo**.

Kako ističe Sabisch, *Product of Circumstances* (1999) “koristi potencijal tijela kao osnovu za različite prakse koje su krucijalne za određene **sedimentacije** društvenih običaja, kulturnih konvencija i ekonomskih uvjeta” (2011: 34), pri čemu je to tijelo “s jedne strane formirano, uvježbano i **kodificirano** kroz socijalne i kulturne strukture, a s druge omogućava sredstva za **promjenu** uobičajenih procesa upravo zbog vlastite živosti, **formativne** dinamike i specifičnih **otpora**” (2011: 37). Navedena napetost između kulture i prirode, kontrole i kaosa, utjelovljena u jednom jedinom tijelu tako postaje osnovna produktivna **čestica** ove izvedbe. A isto vrijedi i za *Naked Action Lecture* (1968) Carolee Schneemann.

Upravo citirana rečenica preuzeta iz Le Royjeve izvedbe nameće se gotovo kao **programatska**, a njezinim proširivanjem, zaključkom kako ljudsko tijelo nije organizirano niti na način na koji ga biologija pokušava organizirati, niti na način na koji ga akademski okviri nastoje **disciplinirati**, dobiva se sukus posljednje strateške odrednice izvedbenog predavanja. Naime, kako navodi Warr, “umjetnikovo tijelo je objekt koji neće ostati miran i **fiksiran** u vlastitoj ulozi, ono je **kontingentno**, ustaje i ušetava natrag u umjetnikov život” (2000a), a iz njegova života prelazi u njegovu praksu. U okviru radova koji pripadaju ovoj strategiji izvedbenog predavanja tako ne samo da dolazi do afirmacije aktivnog statusa tijela, u suprotnosti s njegovim **pasiviziranjem** unutar akademskog polja, već ono “oživljava” na način koji je moguće povezati s konceptom **nestabilnog** tijela Elizabeth Grosz (1994).⁴³⁰

⁴²⁸ Evo kako sam autor objašnjava vlastiti postupak: “U *Product of Circumstances* pokušavam preoblikovati **emocije** u **činjenice**, tvrditi da se u životu susrećemo s različitim stvarima poput događaja koji proizvode određene emocije, reakcije i druge akcije i te stvari postaju činjenicama” (Le Roy 2014).

⁴²⁹ Prijevod: “Osjećao sam se kao **bjgunac** koji zapravo nikada nije pobjegao od onoga što je mislio da jest”.

⁴³⁰ Važno je ovdje napomenuti bliskost navedenog koncepta s onim **eksplicitnog tijela** koje Rebecca Schneider elaborira u svojoj studiji *The Explicit Body in Performance* (2002) [1997]. Schneider ovako objašnjava predmet svog interesa: “termin **‘eksplicitno tijelo’** cilja na isticanje nekih pitanja inherentnih u prelaženju okvira kulturalnih **distinkcija** kao naprimjer onih između umjetnosti i pornografije, ali jednako tako između muškog i ženskog, bijelog i crnog ili **subjekta i objekta**” (2002: 18) pri čemu proceduru, za kojom umjetnice performansa angažirane u ovom smislu posežu, imenuje kao **binarni terorizam**.

Naime, sam žanr funkcionira na sličnom **fonu** kao i knjiga spomenute filozofkinje koja, kako autorica navodi u predgovoru, želi “refigurirati tijelo tako da se pomakne od **periferije** ka centru analize, tako da može biti razumljeno kao sama **građa** [stuff] subjektivnosti” (1994: ix).⁴³¹ Upravo takav pogled prema kojemu tijelo nije suprotstavljeno kulturi već je njezin proizvod (Grosz 1994: 23), u kojemu je, posredstvom njegove pripadnosti kulturalnom polju, afirmiran **afektivni** kapacitet tjelesnosti te njegova uloga u formiranju subjektiviteta, karakterizira prethodno obrađene radove *Naked Action Lecture* (1968) i *Product of Circumstances* (1999), u kojima se uistinu dokazuje kako su “**granice** između različitih područja znanja – to jest, granice između znanosti i tjelesnog znanja različitih koncepata plesa – otvorene, pomaknute i **pregovarane**”⁴³², (Brandstetter 2016: 363). O tome eksplicitno progovara i sam Le Roy kada u okviru svoga rada konstatira slijedeće: “The human body is not organized only in the way that **biology** tries to organize it”.⁴³³

Iako se, kao što je bilo očito iz njihovih analiza, navedeni radovi razlikuju u svojim temama i metodama, mjesto na kojem se dodiruju upravo je navedeni način tretiranja tijela koji u svojoj studiji (1994) eksplicira Grosz. Inzistirajući na postavci kako **opozicija** između uma i tijela, utjelovljena u konceptu **dualizma**, služi kako bi se tijelo definiralo kao nepovijesno, **naturalizirano**, organsko, pasivno, inertno, autorica naglašava kako nijedna vrsta **redukcionizma**⁴³⁴, koja pokušava da nadiđe navedenu **opoziciju**, zapravo ne rješava navedeni problem nego ga osnažuje jer jedan **entitet** svodi na drugi i obrnuto (Grosz 1994: 7). Tako, zbog dominantnog pogleda u kojemu se tijelo poima kao “intruzija ili smetnja operacijama uma, kao **sirova** zadatost koju treba nadići, veza sa animalnošću i prirodom koju

Binarni terorizam predstavlja stratešku **imploziju** binarnih distinkcija te ga u tom smislu autorica, povrh gore navedenih, kroz čitavu knjigu oprimjeruje na nizu drugih **parova**: civilizirano/primitivno, život/umjetnost, fantomsko/stvarno, osobno/javno, označitelj/označeno (Schneider 2002), a onaj koji se među njima nadaje kao najbitniji za temu izvedbenog predavanja tiče se direktnog utjecaja na ‘tijelo’ “jer se događa u **bremenitom** prostoru između **subjekta** i **objekta**” (Schneider 2002: 18, 19). **Ekspliciranje** tijela u tom se smislu sastoji od isticanja njegovih socijalnih preduvjeta i učinaka, konkretnije od isticanja “povijesnih, političkih, kulturalnih i ekonomskih pitanja uključenih u njegovo **označavanje**” (Schneider 2002: 20) te evidentiranjem načina na koje se, putem tijela, upisuju društvene agende te realizira **(ne)privilegiranost** određenih individua odnosno društvenih skupina (Schneider 2002: 20). Eksplicitno tijelo u interpretaciji Rebecce Schneider nedvosmisleno je usmjereno i na “**terorizam**” naspram binarnosti kartezijanske matrice i upravo je to perspektiva iz koje se približava konceptu nestabilnog tijela Elizabeth Grosz te zahvaljujući kojoj ga je moguće primijeniti i na izvedbeno predavanje. Uzimajući u obzir sve navedeno, izostanak spomena potonje autorice i koncepta u studiji Rebecce Schneider uistinu je **zapanjujuć**, a s obzirom na njezin kronološki primat te činjenicu da je znatno **adekvatnija** za analizu predmeta mog interesa, u okviru ove dizertacije odlučila sam koristiti njezinu studiju. **Schneider** je, naime, u svojoj knjizi primarno usmjerena na istraživanje proizvodnje ženskog identiteta u performansu u vrijeme **kapitalističke** proizvodnje **žudnje**.

⁴³¹ Zanimljivo je u ovom kontekstu spomenuti i činjenicu da se Grosz na više mjesta u knjizi osvrće na mehanizme **reprezentiranja** tijela u jeziku, skrećući pozornost na to u kolikoj mjeri su naše ideje o tjelesnosti oblikovane **metaforama**. Iako navedene procese zamjećuje tek usputno te oni ne predstavljaju značajniji element njezina istraživanja, skretanjem pozornosti na njih ipak ostvaruje vezu s prethodno obrađenim teorijama Georgea Lakoffa i Marka Johnsona.

⁴³² Autorica navedeno zaključuje samo na primjeru rada *Product of Circumstances* (1999), međutim, držim kako se taj zaključak može proširiti i na rad Carolee Schneemann.

⁴³³ Prijevod: “Ljudsko tijelo nije organizirano samo na način na koji ga **biologija** pokušava organizirati.”

⁴³⁴ Racionalizam i idealizam, s jedne, i empirizam i materijalizam s druge strane.

valja transcendirati” (Grosz 1994: 3, 4), autorica razotkriva **filozofiju** kao disciplinu koja se uvijek preokupirala s **mentalnim** i marginalizirala tijelo⁴³⁵ (Grosz 1994: 4). Istovremeno, Grosz ukazuje kako znanstveni diskurs teži **impersonalnosti** koju smatra ekvivalentom objektivnosti (Grosz 1994: 6), zbog čega tijelo naziva konceptualnom “**slijepom pjegom**” zapadne *mainstream* filozofske misli i znanosti (Grosz 1994: 3).

Kao odlučujući element njezine intervencije nadaje se **odbijanje** koncepta prema kojemu “s jedne strane postoji ‘stvarno’, materijalno tijelo, a s druge njegove brojne kulturalne i povijesne reprezentacije” (Grosz 1994: x), a **vokabular** koji pritom koristi cilja na nadilaženje dualizma te shvaćanje subjektivnosti koja “prestaje biti poimana u **binarnim** ili dualističkim pojmovima, bilo kao **kombinacija** mentalnog ili konceptualnog sa materijalnim ili fizičkim elementima, bilo kao harmonična, **ujedinjena** kohezija uma i tijela” (Grosz 1994: vii). Od krucijalnog je, prema tome, značanja **dehijerarhiziranje** odnosa umnih i tjelesnih procesa te dokidanje njihove binarnosti. Važno je pritom naglasiti kako Grosz ne želi sugerirati da su medicinski, biološki i kemijski pristupu tijelu “**pogrešni**” ili “neprimjereni” (Grosz 1994: xi), niti predlaže “napuštanje pojmova povezanih sa subjektivom psihom ili **unutrašnjošću**” (Grosz 1994: viii). Upravo suprotno, ono čemu autorica stremlji jest evidentiranje učinaka navedenih pristupa te ukazivanje na neravnotežu koja postoji između njih i drugih vrsta pristupa **korporalnosti**.

Kako ističe Linderman, Grosz kroz čitavu knjigu tako “reiterira poziciju prema kojoj nema **predkulturalnog** tijela, već samo onog koje je već **poprištem** društvenih pritisaka, fantazija, projekcija, značenja i upisivanja⁴³⁶” (1996). Drugim riječima, za Grosz “ne postoji **tijelo kao takvo** [već] postoje samo **tijela** – muška ili ženska, crna, smeđa, bijela, velika ili mala⁴³⁷” (1994: 19) i upravo je to ono što Le Roy i Schneemann postavljaju na scenu – specifičnost vlastitih tijela, **evidentirajući** pritom načine na koje su ona upletena u formiranje njihovih

⁴³⁵ Identificirajući dubinsku **somatofobiju** kao “**kamen temeljac**” filozofije (Grosz 1994: 5) autorica isrcitava povijest filozofije od Grčke do danas, ukazujući na **krucijalnim** primjerima kako je konstituirana i dalje prevladavajuća **paradigma** prema kojoj je tijelo smetnja ili opasnost operacijama uma (Grosz 1994: 5), pri čemu skreće pozornost na to da se Descartesova **inovacija** nije sastojala u odvajanju tijela i uma, jer je to ideja koja potječe još od **Platona**, već na isključivanju duše iz prirodnog svijeta što je bio temelj za formiranje znanosti koja isključuje prirodu, odnosno osnivanje **hijerarhije** u kojoj um nadvladava prirodu, pa tako i prirodu tijela (Grosz 1994: 6).

⁴³⁶ Kako ističe Schneider, već je **Foucault** objasnio “načine na koje su moć i znanje **inherentno** diskurzivne formacije i načine na koje su diskurzivne formacije **dogadaji** s učincima na tijela u vremenu i prostoru” (2002: 22).

⁴³⁷ Ponovo, ovu je autoričinu tezu moguće dovesti u vezu s postavkama koje Lakoff i Johnson iznose u svojoj knjizi *Philosophy in the Flesh* (1999), u kojoj pišu kako “ne postoji **decentralizirani subjekt** za kojeg je značenje **arbitrarno**, potpuno relativno i suštinski povijesno kontingentno, **neomeđeno** tijelom i mozgom [jer je] um [...] utjelovljen na takav način da su naši konceptualni sistemi u velikoj mjeri bazirani na zajedništvu naših tijela i okoliša u kojima živimo” (1999: 16). Ostvarujući tako istovremeno **kritiku** kartezijanskog dualizma i poststrukturalističke ideje potpuno “slobodnog”, nefiksiranog, plutajućeg identiteta, autori upozoravaju da je “način na koji **razumijemo** svijet determiniran mnogim stvarima: našim **senzornim** organima, našom sposobnošću da pomičemo objekte i da manipuliramo njima, detaljnom **strukturom** našeg mozga, našom **kulturom** i našim **interakcijama** u okolišu, u najmanju ruku” (1999: 98).

biografija, karijera, identiteta, subjektivnosti, **demonstrirajući** dakle njihov diskurzivni kapacitet čime implicitno afirmiraju umjetničke protokole istraživanja i izlaganja znanja. Uistinu je u tom smislu indikativan način na koji Le Roy završava svoje predavanje: “Now, to end this lecture, I would like to suggest that this performance was about a **contaminated** body in its **weavings** of historical, social, cultural and biological levels, unable to transform themselves into abstraction and theory⁴³⁸” (Le Roy 2005: 91, 92 prema Ladnar 2013: 147) jer se u njegovim riječima jasno prepoznaju odjeci postavki Elizabeth Grosz.

Schneemann tako na scenu postavlja ne samo svoje **žensko** tijelo, već i svoje **performersko** tijelo, svoje **autorsko** tijelo, svoje **golo** i svoje **odjeveno** tijelo, svoje **predavačko** tijelo. Schneemann, osim toga, istovremeno predstavlja i svoje **trenutno** tijelo i svoja **prošla** tijela, posredstvom svojih prethodnih radova, stavljajući sve navedeno pritom u kontekst raznih drugih tijela: onih iz **publike**, onih iz svojih prethodnih projekata, te onih iz Cézanneovih slikarskih reprezentacija. I sva su ta tijela, ponovno, jednako **bremenita** u smislu u kojem je i upravo opisano autoričino tijelo. Le Roy, jednako tako, istovremeno aktivira svoje tijelo **plesača** i **mikrobiologa**, izvođača i istraživača, koreografa, **Francuza**, studenta, muškarca, **ljubavnika**. Naravno, ono što omogućuje čitanje svih navedenih značenjskih slojeva, koji su upisani u navedena tijela, jest upravo **diskurzivni** element ovih radova odnosno komplementarni odnos koji postoji između dva navedena aspekta.

Kao korisna **smjernica** na ovome se mjestu nadaje opaska koju Brandstetter navodi glede uloge **virtuoznosti** u izvedbenom predavanju. Autorica zaključuje kako virtuoznost nije u središtu interesa niti u jednom od radova koje ona analizira⁴³⁹, već je to, “upravo suprotno, pokazivanje **uvjeta proizvodnje** virtuoznosti [s obzirom na to da], ne **iluzija** nego **dokaz** konstituira temeljnu ideju izvedbenog predavanja” (2000: 365). Njezin se navod može poopćiti na generalno **tretiranje** tijela u radovima koje ovdje analiziram jer se izvođačko tijelo u njima ne koristi samo kao izvedbeni medij već je postavljeno u sam centar **argumentacijske** logike koju autori koriste. Tijelo tako prestaje biti puko sredstvo izvedbe određenog izvedbenog ili plesnog materijala već postaje mjestom eksplikacije načina na koje je prethodno **trenirano** i **tretirano** kako bi taj plesni materijal moglo uopće izvesti, u slučaju Le Royja, odnosno implikacija koje njegov **rod** ima za njegovu izvedbenu pojavnost, kod Schneemann.

⁴³⁸ Prijevod: “Kao završetak ovog predavanja htio bih predložiti da je ova izvedba bila o **zaraženom** tijelu u njegovim **tkanjima** povijesnih, društvenih, kulturalnih i bioloških razina, nesposobnima da se pretvore u apstrakciju i teoriju”.

⁴³⁹ To su, između ostalih: *Product of Circumstances* (1999) Xaviera le Roya, *Perform Performing* (2003) Jochena **Rollera**, *Véronique Doisneau* (2004) i *The Last Performance* (2004) Jérôma **Bela**, *Urheben/Aufheben* (2008) Martina **Nachbara**, *Saal A* (2008) Christoph **Winklera** (Brandstetter 2000).

Navodeći nadalje kako se **dokazivanje** u izvedbenom predavanju razlikuje od koncepta *showing and telling* tipičnog za akademska predavanja, Gabrielle **Brandstetter** (2016) otvara zanimljiv rakurs za daljnje razmatranje ove teme. Brandstetter piše kako “činovi demonstriranja u znanstvenim predavanjima uglavnom služe kao **ilustracija** konkluzivnog lanca argumentacije ili kao ‘**dokaz**’ eksperimenta” dok “izvedbena predavanja, s druge strane, deriviraju svoje estetske dokaze [...] iz činjenice da se, tijekom trajanja izvedbe, manifestira **disrupcija** te determiniranosti uspjeha” (2016: 363). U njezinoj interpretaciji, drugim riječima, u izvedbenom predavanju ne dolazi do “suradnje” između **verbalnog**, diskurzivnog prosedea i onog tjelesnog, izvedbenog, kao što je to slučaj u akademskim predavanjima, već između ta dva segmenta dolazi do određenih prekida i “sukoba”. Kao primjere tih “demonstrativnih pukotina” autorica navodi naprimjer namjerni **raskol** između uprizorenog i izgovorenog, demonstraciju **neprikladnosti** individualnog tijela za izvođenje određenih formata ili pak **neprevodivosti** individualnih izvedbi u drugačije povijesne i tjelesne **kontekste** (2000: 363). Specifičnost njezinog popisa vezana je uz konkretne primjere⁴⁴⁰ koje koristi i to u mojoj interpretaciji zapravo pokriva samo jedan dio mogućih pravaca ove strategije.

Manifestacije tijela u radovima Carolee Schneemann i Xaviera Le Royja ne ulaze nužno u sukob s **diskurzivnim** segmentom izvedbenog predavanja, ali mu definitivno ni ne služe samo kao ilustracija. Upravo suprotno, tijela su ovdje na djelu kao **ravnopravni** elementi, ne samo u izlagačkom, već i u istraživačkom smislu i to na način na koji nikada nisu aktivirana u okviru akademskog polja gdje su tijela, u najboljem slučaju, **instrumentalizirana** za potrebe izvođenja ilustrativnih dokaza, a u najgorem, posredstvom gestikulacije i generalne posture tijela, tek za osnaživanje argumentacijske logike **centralnog** verbalnog iskaza. Iako Warr navodi kako “nikakva doza kritičarske **kontekstualizacije** niti umjetničkog inzistiranja na **intenciji** ne može **stabilizirati** jezik tijela” (Warr 2000b: 13) jer je, prema autorici, on inherentno liminalan – između materijalne stvari i nematerijalne svijesti, promjenjivi **interface** između subjektivnosti i svijeta, naizgled čvrsta realnost koja je zapravo **protok** visceralnosti, vremena, svijesti i prostora (Warr 2000a), njezini navodi sugeriraju upravo onu **neobuzdanost** i nesputanost tijela koju Grosz kritizira jer je smatra posljedicom **predrasuda** kojima je cilj učiniti tijelo **sekundarnim** u odnosu na misleći aparat.

⁴⁴⁰ Točnije, radova *Urheben/Aufheben* (2008) Martina **Nachbara**, *The Last Performance* (2004) Jérôma **Bela** te djelomice *Product of Circumstances* (1999).

Schneemann i Le Roy u svojim radovima tako evidentiraju nešto drugačiju sliku tijela koje logika znanstvenog izlaganja definitivno ne može **poništiti** niti omediti. Upravo suprotno, ta tijela u istraživačkim i izlagačkim procesima zauzimaju **aktivnu, proizvodnu** ulogu koja je **ravnopravna** racionalnom aparatu jer posjeduje određene značajke koje on ne posjeduje.⁴⁴¹ Dakle, tijela Carolee Schneemann i Xaviera Le Royja ne samo da su vidljiva, već i sasvim očito “**eksploatiraju**” vlastitu vidljivost, inzistirajući na vlastitoj ulozi u gradnji subjektiviteta navedenih autora. Naravno, jednom kada se “takva” tijela uključe u argumentacijski proces postaje očitim “da komunikacija znanja ili ekspertize nije nikada **pravocrtna** [...] [te da] **emocionalne** i **racionalne** reakcije – iskustvo i razumijevanje, estetska percepcija i refleksija – nisu nužno **asinhroni** procesi” (Ladnar 2013: 67) čime se **realizira** znantno drugačiji pogled na znanstveni i obrazovni diskurs koji navedene elemente promatraju isključivo kao predmet istraživanja, a ne aktivnu **silnicu** u njegovu oblikovanju. Izvedbeno predavanje kao žanr ovom strategijom tako također ostvaruje subverziju znanstvenih modusa istraživanja i izlaganja te, puno značajnije, afirmaciju onih umjetničkih.

*Medtem, ko performer rutinirano izčrpava svoje telo, publika rutinirano čaka, da bo telo
končno izčrpano.*⁴⁴²

Bojana Kunst & Katarina Stegnar: No One Should Have Seen This (2009)

⁴⁴¹ Dakako, i obratno je **slučaj**.

⁴⁴² Osim toga, dok izvođač rutinirano iscrpljuje svoje tijelo, publika rutinirano čeka da se tijelo konačno iscrpi.

3. ZAKLJUČAK

*At the dawn of Western understanding of the physical world, physicists were called alchemists and they were somewhere between scientists, philosophers, doctors and priests.*⁴⁴³

Daniel Belasco Rogers: Unfallen (2004)

Iako se izvedbeno predavanje u posljednjih **dvadesetak** godina etablirao kao jedan od popularnijih žanrova na polju suvremenih izvedbenih umjetnosti te usprkos njegovoj rasprostranjenosti odnosno učestalosti pojavljivanja u praksi, diskurzivna i teorijska obrada navedenog fenomena ne prate **dinamiku** njegove praktične pojavnosti. Izvedbeno predavanje tako je od kraja devedesetih godina bio predmetom brojnih istraživačkih projekata, izložbi i festivala⁴⁴⁴ te je vrlo velik broj umjetnika i institucija posegnuo za kreiranjem odnosno produciranjem radova koji nose navedenu odrednicu.⁴⁴⁵ Međutim, usprkos toj proliferaciji u praksi, teorijska literatura o navedenom formatu i dalje je vrlo **oskudna** te tako osnovna pitanja o njegovoj prirodi i dalje ostaju nedovoljno istražena, a teze o modusima njegova operiranja predstavljaju tek radne pretpostavke koje treba potkrijepiti daljnjim istraživanjem.

Detektiravši navedenu **manjkavost** kao gorući problem istraživačkog polja izvedbenih umjetnosti, u ovom sam radu kao cilj postavila uspostavljanje jasno omeđene žanrovske definicije izvedbenog predavanja te identifikaciju osnovnih strategija njegova funkcioniranja. Naravno, takav poduhvat podrazumijeva i nužnu povijesnu **konsolidaciju** same teme, s obzirom na to da je za definiranje trenutne pojavnosti žanra potrebno detektirati njegovu genezu. Istraživanje ishodišnih okolnosti žanra postavljeno je, prema tome, kao nužan **preduvjet** za daljnje istraživanje ovog fenomena jer je razmatanje njegova suvremenog **razvoja** nužno kontekstualizirati u odnosu na njegovo povijesno funkcioniranje.

Urgentnost takvog istraživanja tim je veća kada se ima na umu povezanost žanra s pitanjem proizvodnje znanja u umjetnosti koje se nalazi u samoj srži jedne od najživljih suvremenih **debata** u sferi umjetnosti. Međutim, iako su brojni autori prethodno eksplicirali vezu između izvedbenog predavanja i proizvodnje znanja (Milohnić 2009, Vujanović & Vesić 2009, Ladnar 2013, Georgelou & Žmak 2015, Firunts 2016), njihovi se navodi većinom svode na njezino **prepoznavanje**, dok dublje analize tog odnosa i dalje izostaju. U ovom se radu, nasuprot tome, nedvosmisleno ukazuje na **presudnu** ulogu koju je koncept proizvodnje

⁴⁴³ U osvjetljenje zapadnjačkog razumijevanja fizičkog svijeta, fizičare su zvali alkemičarima i oni su bili nešto između znanstvenika, filozofa, doktora i svećenika.

⁴⁴⁴ Popis relevantnijih programa naveden je u poglavlju "Pitanje skupine" na str. 15 ovog rada.

⁴⁴⁵ U prilogima ovog rada, na str. 232, pod nazivom "Kronologija izvedbenih predavanja" nalazi se obiman popis radova koji su producirani, prezentirani te u teoriji ili kritici obrađivani kao izvedbena predavanja.

znanja imao u kreiranju čitavog žanra. Nastavši kao posljedica neoliberalnih zahtjeva za proizvodnjom korisnog znanja u svih sferama ljudske aktivnosti, izvedbeno predavanje u mojoj interpretaciji predstavlja jedan od **pokušaja** umjetničkog polja da odgovori na te zahtjeve za proizvodnjom znanja u umjetnosti.

Jedna od posljedica takvog razvoja bio je upravo proces **pedagogizacije** koji je zahvatio sve društvene sfere, pa tako i onu umjetničku, s tendencijom da odnose unutar njih pretvori u one tipične za obrazovni model odnosno u odnos između učenika i učitelja u kojemu se proizvodi te prenosi znanje. Na taj se način **ispunjava** spomenuti zahtjev neoliberalizma da svi aspekti socijalne sfere budu korisni odnosno svrhoviti. Odjek pedagogizacije unutar umjetničke sfere bio je takozvani **obrazovni obrat** te je u okviru ovog rada upravo on postavljen kao jedna od strategija kojima je umjetnost pokušala odgovoriti na neoliberalne **pritiske**, u nastojanju da dokaže svoju vrijednost. A izvedbeno predavanje jedna je od najznačajnijih manifestacija tog obrata odnosno, šire gledano, pedagogizacije. Naime, izvedbeno predavanje iz obrazovnog polja **prisvaja** akademski format predavanja te ga smješta u ono umjetničko i na taj način odnos između izvođačice i njene publike, uvjetno rečeno, pretvara u odnos između predavača i njegove publike.

Kao važan odvojak ove argumentacije ističe se teza da je žanr konstituiran tek **dvijetisućitih** godina, a ne šezdesetih i sedamdesetih, kako tvrde brojni autori (Athanassopoulos 2013, Oliveira 2016, Frank 2013, de Vietri 2013, Firunts 2016, Rainer 2017) prema kojima je prve primjere izvedbenog predavanja moguće pronaći u određenim radovima pripadnim polju **konceptualne** umjetnosti i **institucionalne** kritike. Nasuprot tome, ovdje tvrdim kako su navedeni “rani radovi” nastali na temelju potpuno drugačijih **impetusa** od onih nastalih kasnijih godina te su tek naknadno, kada je žanr nominalno formiran, proglašeni njegovim pripadnicima. Iako s kasnijim radovima dijele određene estetske postavke, prije svega referiranje na format akademskog predavanja, s njima ne dijele okolnosti geneze. Dok su radovi u okviru konceptualne umjetnosti i institucionalne kritike, kroz razne strategije **dematerijalizacije** umjetničke prakse, težili za **ispisivanjem** iz institucionalnih i tržišnih tokova, radovi nastali nakon dvijetisućitih nastali su zbog potrebe dokazivanja da je i umjetnost sposobna proizvoditi znanje, kako sam elaborirala u prethodnom paragrafu.

Nakon navedenog kronološkog raščišćavanja, u daljnjoj analizi provodim nužnu **redukciju** primjene termina *izvedbeno predavanje* koji je, zbog već spomenute **nedostatne** teorijske elaboracije navedenog fenomena te istovremene rastuće popularnosti, učestalo i **prekomjerno** korišten za radove koji se tek tangencijalno dotiču određenih formalnih karakteristika žanra,

ali se zapravo ne bave **problematizacijom** proizvodnje znanja što ovdje identificiram kao osnovni motiv njegova funkcioniranja, realiziran kroz elemente subverzije znanstvenih istraživačkih i izlagačkih modusa te afirmaciju onih umjetničkih.

Ovako ocrтана geneza izvedbenog predavanja nastala je kao rezultat višegodišnjeg istraživanja navedenog fenomena koje je potom postalo i temeljem ovog rada odnosno njegova žanrovskog definiranja. Kao teorijski oslonac tog pothvata, pritom su postavljeni retorički žanrovski studiji. Navedena škola, za razliku od **tradicionalnih** žanrovskih škola, omogućuje **dinamiziranje** žanrovskog definiranja s obzirom na njegove kontekstualne okolnosti te u prvi plan stavlja socijalno-retoričke aspekte njegova operiranja umjesto onih estetsko-formalnih (Swales 1990), te u tom smislu predstavlja znatno **efikasniji** modus pristupa pojedinom žanru. U okviru navedene škole, skupina, motiv i situacija nastanka pojedinog žanra kristaliziraju se tako kao tri temeljne karakteristike na osnovu kojih je moguće izvesti njegovu operativnu definiciju (Devitt 2004). Kroz analizu svakog od ta tri **elementa** koji, eksplicirajući retoričku zajednicu, razloge i kontekst njegova pojavljivanja, objašnjavaju djelovanje pojedinog žanra unutar šire socijalne sfere, u nastavku rada istražila sam osnovne povijesne **preduvjete** nastanka žanra izvedbenog predavanja kao i karakteristike njegova suvremenog funkcioniranja.

Elaboriravši kako je njegov nastanak neodvojiv od procesa obrazovnog obrata i, šire gledano, **pedagogizacije**, upravo te pojave postavljam kao motive pojave žanra, dok osnovne obrise retoričke skupine unutar koje je žanr nastao te unutar koje nastavlja funkcionirati ocrtavam kroz analizu autorica koje su se ovim formatom bavile, kako u teorijskom, tako i u umjetničkom smislu, te institucija koje su njihove napore pratile i podržavale. Apstrahirajući potom njihove dodirne točke, zaključujem da je njihova temeljna karakteristika kritičko te **progressivno** bavljenje neuralgičnim točkama društvenosti i izvedbenosti. Za razliku od **mainstream** kazališnih institucija i autora, autori koji se bave ovim formatom zauzimaju kritički stav prema ustaljenim izvedbenim protokolima, kao i društvenim strukturama, a izvedbeno predavanje u tom je smislu postavljen kao jedan od žanrova koji im to omogućuje.

Na osnovi tako ocrtanih elemenata skupine i motiva, završno prepoznajem situaciju akademskog **predavanja** kao osnovni referentni format u odnosu na koji je izvedbeno predavanje formirano te se upuštam u njegovu kratku historijsku analizu na temelju koje identificiram četiri temeljne strategije operiranja žanra, a kojima se posvećujem u drugom dijelu rada. Slijedeći tvrdnju da izvedbena predavanja “prenose diskurs i perspektive **znanosti** u vlastiti performativni scenarij kroz najraznovrsnije **eksperimentalne** konstelacije”

(Brandstetter 2000: 362), u mojoj interpretaciji **autoritet**, **istina**, **racionalnost** i **tijelo** postaju najznačajini elementi znanstvenog diskursa koje izvedbeno predavanje kao umjetnički žanr obrađuje. I dok navedeni aspekti u znanstvenom i obrazovnom diskursu imaju jasno zadane **okvire** i postavke operiranja, u žanru izvedbenog predavanja dolazi do njihova **pregovaranja** sa svrhom subverzije znanstvenih modusa proizvodnje znanja odnosno afirmacije onih umjetničkih što sam prethodno ustanovila kao osnovni motiv funkcioniranja žanra.

U drugom dijelu rada djelovanje navedene četiri strategije demonstriram na konkretnim radovima iz različitih povijesnih perioda žanra, pokazujući raspon mogućih pregovaračkih strategija u koje su se umjetnici, koji su stvarali u okvirima žanra izvedbenog predavanja, upuštali. Opetovano ukazujući na međusobnu **prožetost** i neminovnu povezanost svih navedenih strategija te obrazlažući načine na koji se dotiču problematike proizvodnje znanja, dokazujem **koherentnost** prethodno uspostavljene definicije žanra.

Kao primjere pregovaranja autoriteta postavljam tako radove Roberta Morrisa, Mladena **Stilinovića**, Andyja Warhola i Coco Fusco koji su u njima na različite načine subvertirali autoritet predavačke figure. Manipulirajući **identitetom** predavača, navedeni autori ukazali su na drhtave temelje njegove **nepogrešivosti**, koja je jedna od osnovnih postavki znanstvenog diskursa, te su takvom **destabilizacijom** predavačke pozicije otvorili prostor za propitivanje ostalih aspekata obrazovnog diskursa.

Izvedbena predavanja Barbare **Matijević** i Giuseppea Chica, Roberta Fillioua, Nane Petzet, Melanie Wilson i Marka Gutića Mižimakova primjeri su druge strategije u kojoj dolazi do pregovaranja **istine** kao druge elementarne značajke znanstvenog polja. Ukazujući na problematičnost koncepta **općeg znanja** te kreiranjem raznorodnih fiktivnih narativa, navedeni autori pokazuju do koje je mjere istina ideološki konstrukt, posebice kada je riječ o historijskom diskursu. Istina tako, posredstvom različitih umjetničkih strategija izlaganja i istraživanja, prestaje biti polje **jednoznačnosti** i postaje predmetom pregovaranja, jednako kao i autoritet u prethodnom slučaju.

Naredni primjeri strategije pregovaranja racionalnosti radovi su Ivane **Müller** i Hito Steyerl kojima je zajedničko operiranje metaforičkim potencijalom jezika. **Metafora** kao stilska figura kojoj je inherentna **dvosmislenost** te koja tako otkriva nužnu neegzaktnost jezičnog izražavanja, postaje u rukama ovih umjetnica sredstvo prokazivanja **poetske** kvalitete jezika koji je nesvodiv na konačne istine kakvima streme znanstveni pristupi. Korištenje metaforičkog mišljenja u njihovim radovima tako zamjenjuje racionalne istraživačke metode,

pokazujući ne samo potencijal **maštovite** racionalnosti (Lakoff & Johnson 2003: 169) nego i njezinu legitimnost.

Završno, kao primjeri posljednje strategije, one u kojoj dolazi do pregovaranja **tijela**, nalaze se izvedbena predavanja Xaviera Le Royja i Carolee Schneemann koji su radili na ekspliciranju važnosti koju predavačko tijelo ima u istraživačkim i izlagačkim procedurama. Za razliku od dominantno statične uloge koju tijelo ima u **tradicionalnoj** akademskoj situaciji, u ovim radovima dolazi do njegove aktivacije. Eksplicirajući diskurzivnu vrijednost tijela, ovi autori **razbijaju** dualistički princip u kojem je um postavljen kao entitet nadređen tijelu te demonstriraju nužnu **kulturalnu** obilježnost svakog tijela.

*I don't want to miss my chance to take this moment of wild nonsense as an ending. I hope you enjoyed it. Thank you.*⁴⁴⁶

Pirkko Husemann: The Absent Presence of Artistic Working Processes. The Lecture as Format of Performance (2004)

⁴⁴⁶ Ne želim propustiti priliku da iskoristim ovaj moment divljeg besmisla kao kraj. Nadam se da ste uživali. Hvala.

4. POPIS LITERATURE

*If there is no quotation, no reference possible, there is no history.*⁴⁴⁷

Jérôme Bel: The Last Performance (A Lecture) (2004)

KNJIGE, ZBORNICI

Aarabi, P. (2007). *The Art of Lecturing: A Practical Guide to Successful University Lectures and Business Presentations*. New York: Cambridge University Press.

Adams, C. J. (1994). *Neither Man nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*. New York: Continuum.

Adams, H. & Searle, L. (ur.) (1986). *Critical Theory Since 1965*. University Press of Florida.

Adamson, G.D. (2002). *Philosophy in the Age of Science and Capital*. London & New York: Continuum.

Aikens, N. (ur.) (2014). *Too Much World The Films of Hito Steyerl*. Eindhoven & Brisbane: Van Abbemuseum & Institute of Modern Art Brisbane.

Ambrožič, M. & Vettese, A. (ur.) (2013). *Art as a Thinking Process*. Berlin: Sternberg Press.

Alberro, A. & Stimson, B. (ur.) (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge & London: The MIT Press.

Alberro, A. & Stimson, B. (ur.) (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge & London: The MIT Press.

Apel, H. J. (2003) [1999]. *Predavanje: uvod u akademski oblik podučavanja*. Zagreb: Erudita. [prev. Adamiček, V.]

Ashman, K.M. & Baringer, P.S. (ur.) (2005) [2001]. *After the Science Wars*. London & New York: Routledge.

⁴⁴⁷ Ako nema citiranja, ako nema referenci, nema ni povijesti.

Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. New York & London: Routledge.

Ball, S.J. (2012). *Foucault, Power, and Education*. New York & London: Routledge.

Bawarshi, A. S. & Reiff, M. J. (2010). *Genre: An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette: Parlor Press.

Battista, K. (2012). *Renegotiating the Body: Feminist Art in 1970s London*. London: I.B. Tauris.

Beker, M. (ur.) (1998). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Berger, P.L. & Luckman, B. (1992) [1985]. *Socijalna konstrukcija zbilje*. Zagreb: Naprijed [prev. Dvornik, S.]

Bernstein, B. (1996). *Pedagogy, Symbolic Control and Identity*. London, Bristol: Taylor&Francis.

Biti, V. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Bligh, D. A. (2000). *What's the use of Lectures?* San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Boal, A. (1984) [1979]. *Pozorište potlačenog*. Niš: Časopis Gradina. [prev. Nedeljković, R. & Dragičević-Šešić, M.]

Bockris, V. (1989). *The Life and Death of Andy Warhol*. New York: Bantam Books.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Bourdieu, P. (1984). *Homo Academicus*. Stanford: Stanford University Press.

- Bourdieu [Burdije], P. (2011) [1982]. *Predavanje o predavanju*. Beograd: Karpos. [prev. Vasilić, S.]
- Bourdieu, P. (2014) [2001]. *Znanost o znanosti i refleksivnost*. Zagreb: Jesenski i Turk. [prev. Kalanj, R.]
- Brown, T. L. (2005). *Making Truth: Metaphor in Science*. Urbana & Chigaco: University of Illinois Press.
- Brown, S. & Race, P. (2005). *Lecturing: a practical guide*. London: Kogan Page.
- Bulman, C. (2007). *Creative Writing: A Guide and Glossary to Fiction Writing*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Bürger, P. (2007). *Teorija Avangarde*. Zagreb: Antibarbarus. [prev. Medved, N.]
- Carrier, J. G. (1995). *Occidentalism: Images of the West*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, W. (2006). *Academic Charisma and the Origins of the Research University*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cooper Albright, A. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press.
- Crane, T. & Patterson, S. (ur.) (2000). *History of the Body-Mind Problem*. London & New York: Routledge.
- Čale Feldman, L. (2012). *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput.
- Debord, G. (1999) [1967]. *Društvo spektakla*. Zagreb: Arkzin. [prev. Vujasinović, G.]
- Depaepe, M. (2012). *Between Educationalization and Appropriation: Selected Writings on the History of Modern Educational Systems*. Leuven: Leuven University Press.

- Devitt, A. J. (2004). *Writing Genres*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- During, S. (ur.) (1999) [1993]. *The Cultural Studies Reader*. London & New York: Routledge.
- Edwards, R., Biesta, G. & Thorpe, M. (ur.) (2009). *Rethinking Contexts for Learning and Teaching: Communities, Activities and Networks*. London & New York: Routledge.
- Eisenstein, E. (2005) [1983]. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. New York: Cambridge University Press.
- Elkins, J. (ur.) (2007). *The State of Art Criticism*. New York & London: Routledge.
- Entwistle, N. (1998). *Styles of Learning and Teaching*. London & New York: Routledge
- Fagin, R., Halpern, J. Y., Moses, Y. & Vardi, M. Y. (2003) [1995]. *Reasoning About Knowledge*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Faure, E. L. et al. (1972). *Learning to be: the world of education today and tomorrow*. Paris: UNESCO.
- Felski, R. (2008). *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Feyerabend, P. (1987) [1975]. *Protiv Metode*. Sarajevo: Veselin Masleša. [prev. Suško, M.]
- Feyerabend, P. (1991). *Three Dialogues on Knowledge*. Cambridge & Oxford: Blackwell.
- Filliou, R. (1970). *Teaching and Learning as Performance Arts / Lehren und Lernen als Auffuehrungskuenste*. Köln, New York: Verlag Gebr. König.
- Fleck, L. (1981) [1935]. *Genesis and Development of a Scientific Fact*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Foucault, M. (2002) [1966]. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*. Zagreb: Golden marketing. [prev. Rahelić, S.]
- Fusco, C. (1995). *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York: The New Press.
- Fusco, C. (2001). *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings*. London & New York: Routledge.
- Gibbons, M. et al. (1994). *The New Production of Knowledge*. London: SAGE Publications.
- Giroux, H. (2005). *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. New York: Routledge.
- Goffman, E. (1959) [1956]. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*. Philadelphia: University Of Pennsylvania Press.
- Goldberg, R. (2003) [1996]. *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test! Teatar studentima & URK – udruženje za razvoj kulture. [prev. Rogošić, V. et al.]
- Greco, J & Sosa, E. (ur.) (2004) [1999]. *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*. Zagreb: Jesenski i Turk. [prev. Dužanec, N. et al.]
- Groys, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima: Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti. [prev. Beroš, N. et al.]
- Gross, A. G. (1990). *The Rhetoric of Science*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Gould, S.J. (2003) [1981]. *Čovjek po mjeri: kvocijent inteligencije i druge zablude*. Zagreb: Jesenski & Turk. [prev. Paić Jurinić, M.]

Hackett, E., Amsterdamska, O., Lynch, M. & Wacjman, J. (ur.) (2007) *The Handbook of Science and Technology Studies –Third Edition*, Cambridge: MIT Press.

Hannula, M., Suroanta, J. & Vadén, T. (ur.) (2014). *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. Helsinki & Gothenburg: Academy of Fine Arts & University of Gothenburg / Art Monitor.

Hanson, N. R. (1965). *Patterns of Discovery*. Cambridge: Cambridge University Press.

Herrnstein Smith, B. (2006). *Scandalous Knowledge: Science, Truth, and the Human*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.

Jay, P. (2014). *The Humanities “Crisis” and the Future of Literary Studies*. New York: Palgrave Macmillan.

Jentjens, K. et al. (ur.) (2009). *Lecture Performance*. Köln, Beograd: Kölnischer Kunstverein, Muzej savremene umetnosti Beograd.

Jones, A. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jones, A. & Heathfield, A. (ur.) (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol & Chicago: Intellect.

Juhasz, A. (ur.) (2001). *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kaduri, Y. (ur.) (2016). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press.

Kershaw, B. & Nicholson, H. (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kirsi, M. & Allsopp, R. (ur.) *Practicing Composition: Making Practice*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theater Academy.

Kittler, F. A. (1990) [1985]. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press.

Knorr-Cetina, K. D. (1981). *The Manufacture of Knowledge: An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*. Oxford & New York: Pergamon Press.

Kuhn, T. (2002) [1962]. *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski & Turk. [prev. Mirna Zelić]

Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2015) [1980]. *Metafore koje život znače*. Zagreb: Disput. [prev. Ryznar, A.]

László, S. (ur.) (2012). *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/works-and-words-early-critiques-of-the-discourse-of-eastern-european-art/> (pristup: 2.12.2016.)

Lawton, D. & Gordon, P. (2002). *A History Of Western Educational Ideas*. London & Portland: Woburn Press.

Laurillard, D. (2002). *Rethinking University Teaching: A Framework for the Effective Use of Educational Technology*. London & New York: RoutledgeFalmer.

Lelas, S. (1990). *Promišljanje znanosti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Lind, M. & Steyerl, H. (ur.) (2008). *The Green Room. Reconsidering The Documentary and Contemporary Art*. Berlin & New York: Sternberg Press & Bard College.

Lippard, L. (2001) [1973]. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1996 to 1972*. London: University of California Press.

Lynch, M. (1985). *Art and Artifact in Laboratory Science: A Study of Shop Work and Shop Talk in a Research Laboratory*. Boston, London & Henley: Routledge Kegan & Paul.

Lynn, M. R. (2006). *Popular Science and Public Opinion in Eighteenth-Century France*. Manchester: Manchester University Press.

Lyotard, J.-F. (2005) [1979]. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika. [prev. Tadić, T.]

Manning, S. & Ruprecht, L. (ur.) (2012). *New German Dance Studies*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.

Marjanić, S. (2014a). *Kronotop hrvatskog performansa: Od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku & Školska knjiga.

Martin, J.R. (2000). *Coming of Age in Academe: Rekindling Women's Hopes and Reforming the Academy*. New York: Routledge.

Marzona, D. (2005). *Conceptual Art*. Köln: Taschen.

Matić, D. (2011). *Ratovi znanosti: pogled unatrag*. Zagreb: Jesenski & Turk.

McKenzie, J. (2006) [2001]. *Izvedi ili snosi posljedice*. Zagreb: CDU. [prev. Valentić, V.]

Meltzer, E. (2013). *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Mikulić, B. (2017). *Diskursi znanja: Istraživanja iz historijske epistemologije spoznaje, jezika i medija*. Zagreb: FF Press.

Minchin, E. (ur.) (2012). *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*. Leiden & Boston: Brill.

Morley, L. (1999). *Organising feminisms: The micro-politics of the academy*. Basingstoke, UK: Macmillan.

Newfield, C. (2008). *Unmaking the Public University*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Newman, M. & Bird, J. (ur.) (1999). *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books.

Newton-Smith, W.H. (2003) [1981]. *The Rationality of Science*. London & New York: Routledge.

Nikolić, G. (2001). *Kako postati vrstan predavač*. Zagreb: TIPEX.

O'Hear, A. (2007) [1989]. *Uvod u filozofiju znanosti*. Zagreb: Hrvatski studiji. [prev. Bracanović, T. & Sušnik, M.]

O'Neill, P. & Wilson, M. (ur.) (2010). *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions, de Appel.

Panofsky, E. (1975) [1939]. *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umjetnosti*. Beograd: Nolit. [prev. Ignjačević, S.M.]

Panofsky, E. (2002) [1924]. *Idea: prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*. Zagreb: Golden marketing. [prev. Martinović, I. & Nikšić, B.]

Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnosti & Izdanja Antibarbarus. [prev. Rajak, J.]

Peters, S. (2011). *Der Vortrag als Performance*. Berlin: transcript verlag.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge.

Piaget [Pijaže], J. (1978) [1968]. *Strukturalizam*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod. [prev. Popović-Perišić, N]

Ponziani, D. & Nastasi, M. (2011). *Starchitecture: Scenes, Actors and Spectacles in Contemporary Cities*. Torino: Allemandi & C.

Preston, J., Munévar, G. & Lamb, D. (ur.) (2000). *The Worst Enemy of Science? Essays in Memory of Paul Feyerabend*. New York & Oxford: Oxford Univeristy Press

Putner, D. (2007). *Metaphor*. London & New York: Routledge.

Quine, W. O. (1959). *Word and Object*. Boston: The MIT Press.

Race, P. (2001). *2000 tips for lecturers*. London: Kogan Page.

Raimond, J. & Watson, J.R. (ur.) (1992). *A Handbook to English Romanticism*. London: St. Martin's Press.

Rainer, L. (2017). *On the Threshold of Knowing: Lectures and Performances in Art and Academia*. Berlin: transcript verlag.

Ramsden, P. (2003) [1991]. *Learning to Teach in Higher Education*. London & New York: RoutledgeFalmer.

Ranson, S. (ur.) (1998). *Inside the Learning Society*. London: Cassell.

- Reeves, C. (2005). *The Language of Science*. London & New York: Routledge.
- Reid, I. (ur.) (1987). *The place of genre in learning: Current debates*. Melbourne: Deakin University Centre for Studies in Literary Education
- Ricoeur, P. (2004) [1975]. *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*. London & New York: Routledge.
- Rorty, R. (1988). *Truth and Progress: Philosophical Papers III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, S. (2014). Carolee Schneemann: 'I never thought I was shocking'. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/10/carole-schneemann-naked-art-performance> (pristup: 24.5.2017.)
- Rosenberg, D. & Grafton, A. (2010). *Cartographies of Time*. New York: Princeton Architectural Press.
- Ross, A. (ur.) (1996). *Science Wars*. Durham & London: Duke University Press.
- Sabisch, P. (2011). *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*. Munich: epodium.
- Schiller, F. (2006) [1794]. *Pisma o estetskom odgoju čovjeka*. Zagreb: Scarabeus naklada. [prev. Torjanac, D.]
- Schmidt, V. (1972). *Visokoškolska didaktika*. Zagreb: Pedagoško-književni zbor. [prev. Pregrad, Z.]
- Schneemann, C. (1968). *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Co.

Schneemann, C. (2014). Intervju. Rigorous Ecstasy—Language & Performance, Part I. Carolee Schneemann in conversation with Jarrett Earnest. *Art Practical*.
<http://www.artpractical.com/column/women-in-performance-rigorous-ecstasy-language-performance-part-i/> (pristup: 24.5.2017.)

Schneider, R. (2002) [1997]. *The Explicit Body in Performance*. London & New York: Routledge.

Sesardić, N. (ur.) (1984). *Filozofija nauke*. Beograd: Nolit.

Snow, C.P. (2012) [1959]. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.

Swales, J. M. (1990). *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.

Škiljan, D. (2000). *Javni jezik*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

Šuvaković, M. (2005a). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb & Ghent: Horetzky, Vlees & Beton.

Šuvaković, M. (2006). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research*. London: SAGE Publications.

Taylor, M. (2012). *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. Chichester & New York: Columbia University Press.

Tindale, C. W. (2007). *Fallacies and Argument Appraisal*. Cambridge: Cambridge University Press.

Todorova, M. (2015) [1993]. *Imaginarni Balkan*. Zagreb: Ljevak. [prev. Cindrić, K.]

Ule, A. (1996). *Znanost i realizam*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Ulmer, G.L. (1985). *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore & London: The Johns Hopkins Univeristy Press.

Warr, T. & Jones, A. (2000). *The Artist's Body*. London: Phaedon Press.

Wesseling, J. (2011). *See It Again, Say It Again. The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

Wood, M. (2005). *Literature and the taste of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.

Woolf, V. (2003) [1929]. *Vlastita soba*. Zagreb: Ženska infoteka. [prev. Grgić, I.]

DIZERTACIJE

Ćirić, M. (2012). *Kustoske prakse i institucionalna kritika*. Doktorska dizertacija. Univerzitet umetnosti u Beogradu.

https://www.academia.edu/7926175/Kustoske_prakse_i_institucionalna_kritika (pristup: 21.2.2015.)

de Vietri, G. (2013). *An investigation of the lecture in and as art*. Magistarski rad. Monash University. <https://www.noexperiencenecessarybook.com/Eb05A/an-investigation-of-the-lecture-in-and-as-art-gabrielle-de-vietri.html> (pristup: 11.5.2015.)

Hill, S. (2011). *The artist is not present: Andy Warhol's 1967 Utah 'Hoax' as performance and self-portraiture*. Magistarski rad. The University of Utah.

<http://cdmbuntu.lib.utah.edu/utills/getfile/collection/etd3/id/22/filename/493.pdf> (pristup: 12.12.2016.)

Isenia, W.G.S.J. (2014). *The museum as a battlefield?: The role of the museum in times of social crisis, a case of Hito Steyerl*. University of Amsterdam.

https://www.academia.edu/15413549/The_museum_as_a_battlefield_The_role_of_the_museum_in_times_of_social_crisis_a_case_of_Hito_Steyerl (pristup: 17.1.2017.)

Ladnar, D. (2013). *The lecture performance: contexts of lecturing and performing*. Doktorska dizertacija. Aberystwyth University.

http://cadair.aber.ac.uk/dspace/bitstream/handle/2160/14051/Ladnar_D.pdf?sequence=2

(pristup: 21.3.2015.)

Slugan, M. (2016). *Fiction, Narrators and Early Cinema*. Doktorska dizertacija. The University of Chicago. privatni PDF.

ESEJI, ČLANCI, KRITIČKI OSVRTI, INTERVJUI

Alberro, A. (1999). Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977. U: Alberro, A. & Stimson, B. (ur.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge & London: The MIT Press, pp. xvi-xxxviii.

Alberro, A. (2009). Institutions, Critique and Institutional Critique. U: Alberro, A. & Stimson, B. (ur.). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge & London: The MIT Press, pp. 2-19.

Allen, G. (2007). The Fake Warhol Lectures.

http://greg.org/archive/2007/04/06/the_fake_warhol_lectures.html, (pristup: 16.6.2006.)

Acker, S. (1983). Women, the other academics. *Women's Studies International Forum*, 6: 2, pp. 191-201.

Aikens, N. (2014). Bullets from the Black Box: Hito Steyerl's *Is the Museum a Battlefield?* and *Guards*. U: Aikens, N. (ur.) *Too Much World The Films of Hito Steyerl*. Eindhoven & Brisbane: Van Abbemuseum & Institute of Modern Art Brisbane, pp.185-194.

Alihodžić-Hadžialić, N. (2001). Historiografska metafikcija – problematiziranje prošlog vremena. *Razlika/Différance* 2. <http://razlika-difference.com/Razlika%20/RD2-Historiografska%20metafikcija.pdf> (pristup: 20.1.2017.)

Angel, J. (2011). Seminar notes and annotated bibliography. *Jeannette Angel*.
<https://jeannetteangel.com/2011/10/30/seminar-notes-and-annotated-bibliography/> (pristup: 5.3.2017.)

Archey, K. (2009). Performance and Pedagogy: All Talk, Some Action. *MAP 20*.
<http://mapmagazine.co.uk/8967/performance-and-pedagogy-all/> (pristup: 20.4.2016.)

Armitage, H. (s.a.). Andrea Fraser: Too Shocking for a US Retrospective. *The Culture Trip*.
<https://theculturetrip.com/north-america/usa/california/articles/andrea-fraser-too-shocking-for-a-us-retrospective/> (pristup: 10.12.2016.)

Arns, I. & Sasse, S. (2006). Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance. U: IRWIN (ur.) *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge & London: MIT Press & Afterall, pp. 444-455.

Athanassopoulos, V. (2013). Language, visuality, and the body. On the return of discourse in contemporary performance. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 5,
<http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/rt/printerFriendly/21658/31608> (pristup: 21.03.1984).

Bajo, B. & Carey, B. (2005). Carolee Schneemann with Praxis (Delia Bajo and Brainard Carey). *The Brooklyn Rail*. <http://brooklynrail.org/2005/04/art/carolee-schneemann-with-praxis-delia-baj> (pristup: 5.3.2017.)

Ball, S.J. (1998). Big Policies/Small World: An introduction to international perspectives in education policy. *Comparative Education*, 34(2), pp. 119-130.

Banes, S. & Carroll, N. (2006) Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance. *Dance Chronicle*, 29(1), pp. 49-68.

Barcan, R. (1996). The Body of the (Humanities) Academic, or, "What is an Academic". *Australian Humanities Review* 3. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-Sept-1996/barcan.html> (pristup: 7.3.2017.)

Baringer, P.S. (2005) [2001]. Introduction: the “science wars”. U: Ashman, K.M. & Baringer, P.S. (ur.) *After the Science Wars*. London & New York: Routledge, pp. 1-12.

Bauman, J. (2008). Andy Warhol exhibit recalls impostor's trip to U., <http://www.deseretnews.com/article/695240896/Andy-Warhol-exhibit-recalls-impostors-trip-to-U.html?pg=all>, (pristup: 16.6.2006.)

Berkenkotter, C. & Huckin, T. (1993). Rethinking Genre from a Sociocognitive Perspective. *Written Communication* 10, pp. 475-509.

Berridge, D. (2011). Kitchen Essay: Artists Talking At The Doubting Interface. *Very Small Kitchen*. <https://verysmallkitchen.com/2011/12/20/kitchen-essay-artists-talking-at-the-doubting-interface> (pristup: 20.1.2016.)

Bleeker, M. (2012). Lecture Performance as Contemporary Dance. U: Manning, S. & Ruprecht, L. (ur.) *New German Dance Studies*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press, pp. 232-246.

Brandstetter, G. (2016). Showing Dance: Lecture Performances in Dance since the 1990s. U: Kaduri, Y. (ur.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press.

Brecht, B. (1966) [1936]. Zabavni ili didaktički teatar. U: *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit [prev. Suvin, D.]

Brown, R.H. (2011). “Lecture on Nothing” (ca. 1949-50). *A YEAR FROM MONDAY Reading Through John Cage's Writings, 2011-2012*. <http://www.ayearfrommonday.com/2011/11/lecture-on-nothing-ca-1949-50.html> (pristup: 24.1.2017.)

Bryan-Wilson, J. (2006). Julia Bryan-Wilson On Sharon Hayes. *Art Forum*. <http://www.mutualart.com/openarticle/julia-bryan-wilson-on-sharon-hayes/1133f2aa22e9507e> (pristup: 17.6.2016.)

Buchloh, B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, pp. 105-143.

Buden, B. (2010). Intervju. Boris Buden: Artist as Teacher? Boris Buden in conversation with Cornelia Sollfrank, Dmitry Vilensky and David Riff. *EIPCP, European Institute for Progressive Cultural Policies*. <http://eipcp.net/transversal/1210/buden-interviews/buden> (pristup: 23.5.2017.)

Busch, K. (2009). Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Art&Research* 2(2). <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html> (pristup: 23.3.2016.)

Calabro, F. (2013). A Room of One's Own: Women and Power in the New America. *Her Blue Print*. <http://imowblog.blogspot.hr/2013/01/a-room-of-ones-own-women-and-power-in.html> (pristup: 5.12.2016.)

Collini, S. (2012). Introduction. U: Snow, C.P. [1959]. *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. vii-lxxi.

Comenas, G. (s.a.). **** (Four Stars). *Warholstars*. <http://www.warholstars.org/four-stars.html> (pristup: 29.1.2017.)

Crippa, V. (2010). Da Tito a Steve Jobs. Due cuori, un teorema. *Corriere della Sera*. http://www.premierstratageme.net/wp-content/uploads/2012/06/uovo-tito2.pdf?attachment_id=942 (pristup: 1.12.2016.)

Crippa, E. (2011). The Writing of the Performance. Tim Etchells, Cally Spooner and Melanie Wilson. *IDEA artă + societate* 38. <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=695> (pristup: 6.12.2016.)

Čale Feldman, L. (2012). *Predavanje koje nikako da se posreći: Goffmanovo naslijeđe i studiji izvedbenih neuspjeha*. U: Čale Feldman, L. *U san nije vjerovati*. Zagreb: Disput, pp. 259-275.

Ćurković, S. (2011/2012). Heteronomija rada / autonomija umjetnosti. *Frakcija* 60/61. *Umjetnički rad u doba štednje*, pp. 22-33.

Deleuze, G. (2004). Postskriptum uz društva kontrole.
<http://urbanfestival.blok.hr/04/pdf/Gilles%20Deleuze%20-%20Postskriptum%20uz%20društva%20kontrole.pdf> (pristup: 18.5.2016.)

Depaepe, M. & Smeyers, P. (2012). Educationalization as an Ongoing Modernization Process. U: Depaepe, M. *Between Educationalization and Appropriation: Selected Writings on the History of Modern Educational Systems*. Leuven: Leuven University Press, pp. 167-176.

Derrida, J. (1988). Zakon žanra. *Rival* 3/4, pp. 132-144.

Derrida, J. (2009). Sveučilište bez uvjeta. *Europski glasnik* 14, pp. 233-265.
http://www.uciteljneznalica.org/upload/ebook/128_Jacques%20Derrida%20-%20Sveu%C4%8Dili%C5%A1te%20bez%20uvjeta.pdf (pristup: 17.1.2017.) [prev. Vujasinović, G.]

Dević, A. (2007). Kritizirati, naplatiti, uživati zahvalnost.
<http://eipcp.net/transversal/0208/devic/hr/print> (pristup: 20.4.2016.)

Devine-Eller, A. (2004). Applying Foucault to Education.
http://issuu.com/gfbertini/docs/applying_foucault_to_education (pristup: 11.11.2015.)

Dirksen, J. (2009). *Ars Academica – the Lecture between Artistic and Academic Discourse*. U: Jentjens, K. et al. (ur.) *Lecture Performance*. Köln, Beograd: Kölnischer Kunstverein, Muzej savremene umetnosti Beograd, pp. 9-16.

Đorđević, G. (1979). Letter to De Appel in 1979/ reaction to the invitation to participate in Works and Words. U: László, S. (ur.) (2012). *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*. http://tranzit.org/exhibitionarchive/?attachment_id=4620 (pristup: 2.12.2016.)

Edwards (2009). Introduction: Life as a learning context? U: Edwards, R., Biesta, G. & Thorpe, M. (ur.) *Rethinking Contexts for Learning and Teaching: Communities, Activities and Networks*. London & New York: Routledge, pp. 1-13.

Elsaesser, T. (2014). Lovely Andrea. U: Aikens, N. (ur.) *Too Much World The Films of Hito Steyerl*. Eindhoven & Brisbane: Van Abbemuseum & Institute of Modern Art Brisbane, pp. 109-114.

Federici, S. & Caffentzis, G. (2007). Notes on the Edu-Factory and Cognitive Capitalism. *the commoner* 12, pp. 63-70.

Feldman, S. (2014). The lecture: more than the sum of its parts. *Times Higher Education*.
<https://www.timeshighereducation.com/comment/columnists/the-lecture-more-than-the-sum-of-its-parts/2011046.article> (pristup: 18.12.2016.)

Feyerabend, P. (1984). Kako zaštititi društvo od nauke. U: Sesardić, N. (ur.) *Filozofija nauke*. Beograd: Nolit.

Firunts, M. (2016). Staging Professionalization. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 21: 6, pp. 19-25.

Flatley, J. (2010). Like: Collecting and Collectivity. *October* 132, pp. 71-98.

Foucault, M. (1986) [1971]. The Discourse on Language. U: Adams, H. & Searle, L. (ur.) *Critical Theory Since 1965*. University Press of Florida, pp. 148-162. [prev. Sheridan Smith, A. M.]

Frank, R. (2013). When Form Starts Talking: On Lecture-Performances. *Afterall Journal* 33,
<http://www.afterall.org/journal/issue.33/when-form-starts-talking-on-lecture-performances>
(pristup: 20.4.2016.)

Fraser, A. (2003). Performance Anxiety. *Art Forum*.
<https://www.mutualart.com/Article/Performance-anxiety/E44EA2E4F7801B84> (pristup: 10.12.2016.)

Friesen, N. (2011). The Lecture as a Transmedial Pedagogical Form: A Historical Analysis. *Educational Researcher*, 40(3), pp. 95–102.

Georgelou, K. & Žmak, J. (2015). Performing Lectures. U: Kirsi, M. & Allsopp, R. (ur.) *Practicing Composition: Making Practice*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, Theater Academy, pp. 264-275.

Gibbs, G. (2013). Lectures don't work, but we keep using them. *Times Higher Education*. <https://www.timeshighereducation.com/news/columnists/lectures-don't-work-but-we-keep-using-them/2009141.article> (pristup: 18.12.2016.)

Gjorgjieva Dimova, M. (2016). Narativne melioracije povijesti. *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 182(4), pp. 23-29. <http://hrcak.srce.hr/171291>. (pristup: 16.2.2017.)

Glendinning, H., Heathfield, A. & Etchells, T. (2012). Intangibles. U: Jones, A. & Heathfield, A. (ur.). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol & Chicago: Intellect, pp. 603-616.

Govedić, N. (2001/2002). Eksplozivna tijela, plesna tijela & semantofobija (strah od značenja). *Frakcija 22/23. Radikalizmi Istočne Europe*, pp. 277-292.

Govedić, N. (2008). Vrli kopljonoše, mobitelci & virtuože. *Zarez X/232*. <http://www.zarez.hr/clanci/vrli-kopljonose-mobitelci-amp-virtuoze> (pristup: 29.1.2018.)

Govedić, N. (2013). Filije, fobije i forije: relacijske sile iz dramske perspektive. *Treća XV*: 1-2, pp. 21-30.

Graff, G. (1994). The Pedagogical Turn. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 27: 1, pp. 65-69.

Grandhauser, E. (2015). The Dunce Cap Wasn't Always So Stupid. *Atlas Obscura*. <http://www.atlasobscura.com/articles/the-dunce-cap-wasnt-always-so-stupid> (pristup: 23.2.2017.)

Greene, R. (1981). Reviewed: *Metaphors We Live by* by George Lakoff and Mark Johnson. *MLN*, 96(5), pp. 1173-1179, <http://www.jstor.org/stable/2906247> (pristup: 28.4.2017.)

Groys, B. (2013). *Art Workers: Between Utopia and the Archive*, *e-flux* 45. <http://www.e-flux.com/journal/art-workers-between-utopia-and-the-archive> (pristup: 16.6.2016.)

Gržinić, M. (2006). How to dance with words: Pichet Klunchun and myself. <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail?textInter=pichet%20klunchun%20and%20myself%20-%20marina%20grzinic> (pristup: 30.6.2016.)

Gollner, A.L. (2014). An Investigation Into the Reappearance of Walter Benjamin. *Hazlitt*, <http://hazlitt.net/longreads/investigation-reappearance-walter-benjamin>, (pristup: 16.6.2016.)

Harvey, D. (2007). Neoliberalism as Creative Destruction. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 2007, 610: 21, pp. 22-44. <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0002716206296780> (pristup: 14.12.2016.)

Harvey, D. (2016). Neoliberalism Is a Political Project. *Jacobin*. <https://www.jacobinmag.com/2016/07/david-harvey-neoliberalism-capitalism-labor-crisis-resistance/> (pristup: 14.12.2016.)

Holert, T. (2009). Art in the Knowledge-based Polis. *e-flux* 3. <http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/> (pristup: 20.4.2016.)

Husemann, P. (2004). How Heavy are My Thoughts. *Volume*, <http://www.ivanamuller.com/contexts/how-heavy-are-my-thoughts-review-volume/> (pristup: 16.1.2017.)

James, S. (2000). The emergence of the cartesian mind. U: Crane, T. & Patterson, S. (ur). *History of the Body-Mind Problem*. London & New York: Routledge, pp. 111-130.

Jakovac, P. (2012). Znanje kao ekonomski resurs. *Tranzicija*, 14: 29, pp. 88-106. <http://hrcak.srce.hr/86073> (pristup: 20.4.2016.)

- Johnson, A. (1993). Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña. *BOMB* 42.
<http://bombmagazine.org/article/1599/> (pristup: 5.12.2016.)
- Juhasz, A. (2001). Carolee Schneemann. U: Juhasz, A. (ur.) *Women of Vision: Histories in Feminist Film and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 61-76.
- Kaila, J. (2013). Artistic Research Formalized into Doctoral Programs. U: Ambrožič, M. & Vettese, A. (ur.) *Art as a Thinking Process*. Berlin: Sternberg Press, pp. 114-119.
- Kershaw, B. & Miller, L./Whalley, J.B. & Lee, R./Pollard, N. (2011). *Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action*. U: Kershaw, B. & Nicholson, H. (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 63-85.
- Koch, A. (2013). *Hito Steyerl: Is the Museum a Battlefield?* Berlin: KOW. http://www.kow-berlin.info/artists/workgroups/hito_steyerl/8F44231C9F294FD0589BC261125AB698
 (pristup: 17.1.2016.)
- Kress, G. (1987). Genre in a Social Theory of Language: A Reply to John Dixon. U: Reid, I. (ur.) *The Place of Genre in Learning: Current Debates*. Melbourne: Deakin University Centre for Studies in Literary Education, pp. 35-45.
- Kubitza, A. (2001). Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneeman, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s. *n.paradoxa* 15.
http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue15and16_Anette-Kubitza_15-29.pdf (pristup: 8.3.2017.)
- Lahey Dronsfield, J. (2009). Theory as art practice: Notes for discipline. *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2).
<http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/dronsfield.html> (pristup: 2.2.2015.)
- Latour, B. (2007). A Textbook Case Revisited – Knowledge as a Mode of Existence. U: Hackett, E., Amsterdamska, O., Lynch, M. & Wacjman, J. (ur.). *The Handbook of Science*

and Technology Studies –Third Edition, Cambridge: MIT Press, pp. 83-112.
<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/99-HANDBOOK-GB.pdf> (pristup: 18.4.2017.)

Lázár, E. (2011). Educational turn.
<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn/> (pristup: 20.4.2016.)

Lau, M. (2017). Remeasuring Stephen Jay Gould. *Jacobin*.
<https://www.jacobinmag.com/2017/05/stephen-jay-gould-science-race-evolution-climate-change> (pristup: 23.5.2017.)

Le Roy, X. (2014). Intervju. Xavier Le Roy in Conversation with Will Rawls. *French Culture*. <http://frenchculture.org/visual-and-performing-arts/interviews/xavier-le-roy-conversation-will-rawls> (pristup: 17.7.2016.)

Lewis, J.D. & Weigert, A.J. (1981). The Structures and Meanings of Social Time. *Social Forces*, 60(2), pp. 432-462.

Linderman, D. (1996). Reviewed Work(s): Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism by Elizabeth Grosz. *Discourse*, 18: 3, pp. 140-144.

Manchester, E. (2006). *Carey Young Everything You've Heard is Wrong 1999*.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/young-everything-youve-heard-is-wrong-t12148/text-summary> (pristup: 20.3.1984.)

Marino, M. (2009). "I am 1984", viaggio (estremo) in Jugoslavia. *Corriere di Bologna*.
http://www.premierstratageme.net/wp-content/uploads/2012/06/Raum20082.pdf?attachment_id=940 (pristup: 1.12.2016.)

Marjanić, S. (2014b). Uvod ili što se može očekivati od ove knjige 'izvedbenih' ideja o performansu. U: Marjanić, S. *Kronotop hrvatskog performansa: Od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku & Školska knjiga.

Martin, J.R., Christie, J. & Rothery, F. (1987). Social processes in education: A reply to Sawyer and Watson (and others). U: Reid, I. (ur.) *The place of genre in learning: Current debates*. Melbourne: Deakin University Centre for Studies in Literary Education, pp. 58-82.

Martin, S. (2010). An Aesthetic Education Against Aesthetic Education. U: O'Neill, P. & Wilson, M. (ur.) *Curating and the Educational Turn*. London: Open Editions, de Appel, pp. 108-117.

Martin, R. (2014). *Andrea Fraser: Museum Highlights: A Gallery Talk 1989*.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715/text-summary> (pristup: 14.10.2016.)

Martinis Roe, A. (2012). Lecture Performance. *The Public School*.
<http://thepublicschool.org/node/29191> (pristup: 17.12.2016.)

Marzillo, P. (2012). Performing an Academic Talk: Proclus on Hesiod's *Works and Days*. U: Minchin, E. (ur.) *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*. Leiden & Boston: Brill, pp. 183-200.

Milder, P. (2011). Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance, *A Journal of Performance and Art*, 33:1, pp. 13-27.

Miller, C.R. (1984). Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech* 70, pp. 151-167.

Milohnić, A. (2009). Performing Lecture Machine. U: Jentjens, K. et al. (ur.) *Lecture Performance*. Köln, Beograd: Kölnischer Kunstverein, Muzej savremene umetnosti Beograd, pp. 33-44.

Mirčev, A. (2008). Koreografija imaginarnog. *Vijenac* 369.
<http://www.premierstratageme.net/wp-content/uploads/2012/06/Vijenac1-e1340841579733.jpg?lang=en> (pristup: 1.12.2016.)

Monroe, K., Ozyurt, S., Wrigley, T. & Alexander, A. (2008). Gender Equality in Academia: Bad News from the Trenches, and Some Possible Solutions. *Perspectives on Politics*, 6: 2, pp. 215-231.

Norvig, P. (s.a.). Review of Metaphors We Live By, <http://norvig.com/mwlb.html> (pristup: 24.2.2017.)

Noveck, L. (2006). A Room of One's Own. *NYtheatre.com*, <http://www.nytheatre.com/Review/loren-noveck-2006-9-28-a-room-of-ones-own> (pristup: 5.12.2016.)

Olveira, M. (2016). History. *Lecture-Performance New Artistic Formats, Places, Practices and Behaviours*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. <http://conferenciaperformativa.org/en/short-history/> (pristup: 20.12.2016.)

Orsag, M. (2016). Razotkrivanje mita o spektaklu. *Vijenac 557*, <http://www.matica.hr/vijenac/577/Razotkrivanje%20mita%20o%20spektaklu/> (pristup: 20.10.2016.)

Peeters, J. (2004). Light Thought Experiments. *SARMA*, <http://sarma.be/docs/1157> (pristup: 17.1.2017.)

Peller, G. (1987). Reason and the Mob: the Politics of Representation. *Tikkun*, 2:3, pp.28-31, 92-95. <http://www.dariaroithmayr.com/pdfs/assignments/Peller,%20Reason%20and%20the%20Mob.pdf> (pristup: 20.10.2016.)

Petrešin-Bachelez, N. (2011). Ways of Seeing, Telling and Sharing. On Akram Zaatari's Conversation With An Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi, *Les Laboratoires d'Aubervilliers*. <http://www.leslaboratoires.org/ctxnode/260/15> (pristup: 20.3.2016.)

Pfeifer, M. (2013). The Illusionist The Magic Performances of multimedia artist Ivan Ladislav Galeta. *East European Film Bulletin*. <https://eefb.org/archive/february-2013/ladislav-galeta/> (pristup: 11.1.2017.)

Pickles, M. (2016). Shouldn't lectures be obsolete by now? *BBC*.

<http://www.bbc.com/news/business-38058477> (pristup: 27.2.2017.)

Pigliucci, M. (2017). An embarrassing moment for the skeptical movement. *Footnotes to Plato*. <https://platofootnote.wordpress.com/2017/05/24/an-embarrassing-moment-for-the-skeptical-movement/> (pristup: 4.5.2017.)

Podesva, K. L. (2007). A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art. *Filip*.

<http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> (pristup: 20.4.2016.)

Polšek, D. (2009). Who Has Won the Science Wars? *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja*. 18(6(104)), pp. 1023-1047. <http://hrcak.srce.hr/45793> (pristup: 3.2.2017.)

Powell, B. A. (2005). David Byrne really does ♥ PowerPoint, Berkeley presentation shows.

UC Berkeley. http://www.berkeley.edu/news/media/releases/2005/03/08_byrne.shtml

(pristup: 20.2.2017.)

Richter, P. (2008). *Beuys: To be a teacher is my greatest work of art!*

https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/74854/petra_richter_knoebelbeuys_0.pdf

(pristup: 20.11.2016.)

Roelstraete, D. (2010). Critical mess: on the ruins of the museum's research departments.

Mousse magazine 26. <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=620> (pristup: 20.11.2016.)

Rogoff, I. (2007). What is a Theorist? U: Elkins, J. (ur.) *The State of Art Criticism*. New York & London: Routledge, pp. 97-109.

Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux* 0. <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

(pristup: 21.3.1984.)

Rose, S. (2014). Carolee Schneemann: 'I never thought I was shocking'. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/10/carole-schneemann-naked-art-performance> (pristup: 24.4.2017.)

Ross, A. (1996). Introduction. U: Ross, A. (ur.) *Science Wars*. Durham & London: Duke University Press.

Ross, A. (1999) [1993]. The Challenge of Science. U: During, S. (ur.) *The Cultural Studies Reader*. London & New York: Routledge, pp. 292-306.

Schrage, S. (2015). Andy Warhol's lecture at the University of Utah: Performance art or hoax? *KSL*. <http://www.ksl.com/?nid=148&sid=33908472> (pristup: 14.6.2016.)

Searle, A. (2014). Hito Steyerl's video art: digging dirt at the heart of the art world. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/13/hito-steyerl-video-installations-ica-london> (pristup: 18.1.2017.)

Sevova, D. (2013). A Lecture-Performance about the Practice of Lecture-Performance. *Sinopale*. <http://sinopale.org/event/lecture-performance> (pristup: 23.3.2016.)

Sheikh, S. (2006). Spaces for Thinking. Perspectives on the Art Academy. *Text zur Kunst* 62. <https://www.textezurkunst.de/62/spaces-for-thinking/> (pristup:20.4.2016.)

Silver, M. (1982). Review: Metaphors We Live by by George Lakoff and Mark Johnson. *Leonardo* 15(4), p. 323. <http://www.jstor.org/stable/1574760> (pristup: 28.4.2017.)

Sming, V. (2015). Shotgun Review Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist. *Art Practical*. <http://www.artpractical.com/review/observations-of-predation-in-humans/> (pristup: 20.9.2016.)

Sokal, A. (1996a). Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity. *Social Text* 46/47, pp. 217-252. http://www.physics.nyu.edu/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html (pristup: 3.2.2017.)

Sokal, A. (1996b). A Physicist Experiments With Cultural Studies. *Lingua Franca*.
http://www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/lingua_franca_v4/lingua_franca_v4.html (pristup: 3.2.2017.)

Sommers, P. (1992). Performance. *The Washington Post*.
https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1992/10/20/performance/64a5c70e-d3db-4cd6-ad7f-62596334d1b9/?utm_term=.bab82de95e0f (pristup: 14.1.2017.)

Soyez-Petithomme, C. (2011). Alexandre Singh, Assembly Instructions: The Pledge.
<http://www.artslant.com/par/events/show/172359-alexandre-singh-assembly-instructions-the-pledge> (pristup: 20.10.2016.)

States, Bert. O. (2001). Performance as Metaphor. *Afterall Journal* 3.
<http://www.afterall.org/journal/issue.3/performance.metaphor> (pristup: 28.11.2016.)

Steyerl, H. (2011). Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life. *e-flux* 30.
<http://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>
(pristup: 19.1.2017.)

Steyerl, H. (2013c). Intervju. Hito Steyerl: Zero Probability and the Age of Mass Art Production. *Berlin Art Link*. <http://www.berlinartlink.com/2013/11/19/interview-hito-steyerl-zero-probability-and-the-age-of-mass-art-production/> (pristup: 17.1.2017.)

Strain, M. and Field, J. (1998). On the Myth of the Learning Society. U: Ranson, S. (ur.). *Inside the Learning Society*. London: Cassell, pp. 230–240.

Swenson, K. (2009). Be My Mirror. *Art in America*. 10:5.

Šklovski, V. (1998) [1917]. Umjetnost kao postupak. U: Beker, M. (ur.) *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Šuvaković, M. (2005b). Teorijski performans,
<https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/mic5a1ko-c5a1uvakovic487-performans.doc>
(pristup: 23.3.2016.)

Šuvaković, M. (2007). Postpedagogija, EDUKACIJA: Privremeni pojmovnik. *TkH* 14, pp. 54-55.

Šuvaković, M. (2014). Teorijske prakse performans umetnosti. U: Marjanić, S. *Kronotop hrvatskog performansa: Od Travelera do danas*. Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku & Školska knjiga, pp. 41-57.

Tenreiro, M. (2015). A Room of One's Own: Performing the Female at War. *Contramare*. <http://www.contramare.net/site/en/a-room-of-ones-own-performing-the-female-at-war/> (pristup: 5.12.2016.)

Toepfer, K. (1996). Nudity and Textuality in Postmodern Performance. *Performing Arts Journal*, 18(3), pp. 76-91. <http://www.jstor.org/stable/3245676> (pristup: 6.3.2017.)

Tokumitsu, M. (2017). In Defense of the Lecture. *Jacobin Magazine*. <https://www.jacobinmag.com/2017/02/lectures-learning-school-academia-universities-pedagogy/> (pristup: 27.2.2017.)

Tylicki, M. (2008). The Yes Men. *Proactive Art*. <http://proactive-art.org/post/12644561293/the-yes-men> (pristup: 6.12.2016.)

Turney, P. (2009) Criticisms of Lakoff's Theory of Metaphor. *Apperceptual*. <http://blog.apperceptual.com/criticisms-of-lakoff-s-theory-of-metaphor> (pristup: 23.2.2017.)

van Droffelaar, J. & Olszanski, P. (1980). Introduction. *Works and Words*. Amsterdam: Foundation De Appel, pp.1-2. <https://deappel.nl/visit/programme/activity/?id=161> (pristup: 2.12.2016.)

Verwoert, J. (2005). Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea. *Afterall Journal* 12. <https://www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because> (pristup: 19.4.2017.)

Verwoert, J. (2008). The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image. *e-flux* 1. <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99-oeuvre-and-public-image> (pristup: 23.1.2016.)

Vesić, J. (2012). Works Words – Early critiques of the discourse of Eastern European Art. U: László, S. (ur.) *Parallel Chronologies An Archive of East European Exhibitions*. <http://tranzit.org/exhibitionarchive/works-and-words-early-critiques-of-the-discourse-of-eastern-european-art/> (pristup: 2.12.2016.)

Vesić, J. (2014). *Umetnički žanr ili istureno odeljenje*. <http://festival.bitef.rs/umetnički-zanr-ili-istureno-odeljenje> (pristup: 20.3.2016.)

Vettese, A. (2013). Foreword: How Do We Teach Art? U: Ambrožič, M. & Vettese, A. (ur.) *Art as a Thinking Process*. Berlin: Sternberg Press, pp. 8-16.

Vujanović, A. & Vesić, J. (2009). Performance as Research and Production of Knowledge in Art. U: Jentjens, K. et al. (ur.) *Lecture Performance*. Köln, Beograd: Kölnischer Kunstverein, Muzej savremene umetnosti Beograd, pp. 45-56.

Wagner, M. (2009). Doing Lectures. Performative Lectures as a Framework for Artistic Action. U: Jentjens, K. et al. (ur.) *Lecture Performance*. Köln, Beograd: Kölnischer Kunstverein, Muzej savremene umetnosti Beograd, pp. 17-30.

Warr, T. (2000a). The Informe Body. <http://people.brunel.ac.uk/bst/1no1/TRACEywarr.html> (pristup: 23.3.2016.)

Warr, T. (2000b). Preface. U: Warr, T. & Jones, A. *The Artist's Body*. London: Phaedon Press, pp 10-15.

Ward, F. (1997). Some Relations between Conceptual and Performance Art. *Art Journal*. 56:4, pp. 36–40.

White, H. (2004). Historijska pripovjednost i problem istine. *Časopis za suvremenu povijest*, 36(2), pp. 621–635. <http://hrcak.srce.hr/750> (pristup: 4.2.2017.)

Wilson-Goldie, K. (2016). Lecture as Performance. *Aperture* 221. <http://aperture.org/blog/lecture-performance/> (pristup: 11.5.2016.)

Winer, H. (1973) Scenarios/Documents/Images. *Art in America* 61. <http://www.vdb.org/titles/baldessari-sings-lewitt> (pristup: 20.11.2016.)

Wurzberg, Z. (2003). I do not thnk but I still am. *Vjesnik*. <http://www.ivanamuller.com/contexts/how-heavy-are-my-thoughts-review-in-vjesnik/> (pristup: 17.1.2016.)

Zagzebski, L. (2004) [1999]. Što je znanje? U: Greco, J & Sosa, E. (ur.) *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*. Zagreb: Jesenski i Turk, pp. 113–142. [prev. Telećan, D.].

Zerubavel, E. (1993a). In the Beginning: Notes on the Social Construction of Historical Discontinuity. *Sociological Inquiry*, 63(4), pp. 457-459.

Zerubavel, E. (1993b). Horizons: On the Sociomental Foundations of Relevance. *Social Research*, 60(2), pp. 397–413.

SNIMKE I TRANSKRIPTI PREDAVANJA

Abramović, M. (2003). *Live Culture Talk*. London: Tate Museum. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/marina-abramovic-live-culture-talk> (pristup: 21.3.2016.)

Burroughs, W. (1980). *Lecture on public discourse*. https://archive.org/details/naropa_william_s_burroughs_lecture_on (pristup: 3.3.2016.)

Burrows, J. (2015). *Keynote address*. Resilience: articulating “knowledges” through dance in the 21st Century. Leicester: De Montfort University. <http://www.jonathanburrows.info/#/text/?id=177&t=content> (pristup: 23.4.2016.)

Fusco, C. (2010). *Touched Talks*. Liverpool: Liverpool Biennial. <https://vimeo.com/12389680> (pristup: 5.12.2016.)

Fusco, C. (2014). *The Revolution Recodified: Social Media and Independent Culture in Cuba Today*. Cambridge: MIT Comparative Media Studies/Writing. <https://vimeo.com/108159068> (pristup: 5.12.2016.)

Fusco, C. (2016). *Dangerous Moves – Performance and Politics in Cuba*. London: Tate Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=KNLieHX7hfk> (pristup: 6.12.2016.)

Gómez-Peña, G. (2013). *Live Culture Talk*. London: Tate Museum. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/live-culture-performance-and-contemporary-part-5> (pristup: 21.3.2016.)

Jones, O. O. J. L. (2012). *Sista Docta*. Blackademics. Austin: Univeristy of Texas. <https://www.youtube.com/watch?v=9SJIR34S8L8> (pristup: 15.4.2017.)

Lemon, R. (2012). *Making Time*. Berkeley: UC Berkeley. <https://www.youtube.com/watch?v=tLdMPm4572Y> (pristup: 21.3.2016.)

Scheller, J. & Wagner, M. (2013). *Talk Was Cheap! The Rise of Performance Lectures*. Venezia: Salon Suisse, La Bienalle di Venezia. <https://vimeo.com/68473147> (pristup: 20.11.2016.)

Steyerl, H. (2012). *Making: Is The Museum a Battlefield*. New York: Creative Time Summit. <http://blogs.walkerart.org/visualarts/2012/10/17/hito-steyerl-is-the-museum-a-battlefield/> (pristup: 16.3.2017.)

Raad, W. (2008). Artist talk. London: Architectural Association School of Architecture. <https://www.youtube.com/watch?v=8BtrLac0iak> (pristup: 23.4.2016.)

Rainer, Y. (2012). *Raum, Körper, Sprache*. Köln: Museum Ludwig. <https://www.youtube.com/watch?v=R-ujfWNCyNI> (pristup: 20.4.2017.)

Riesewieck, M. (2016). *Die Ausgelagerten*. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung.
<https://www.youtube.com/watch?v=9sQyS7LnqJU> (pristup: 21.4.2017.)

Strauss, J. (2015). *Ancient "Greek" Hymns in Kyiv and Archaic musical harmonies as a political model for Europe today*. Kyiv: The School of Abducted Europe.
<https://www.youtube.com/watch?v=ncfJfNdLTqQ> (pristup: 20.4.2017.)

Waters, J. (2006). *This Filthy World*. New York: Harry DeJour Playhouse.
<https://www.youtube.com/watch?v=iuL4EvXP15M> (pristup: 20.4.2017.)

Weiss, A. (2015). *Silent Screams: The Dolls of Michel Nedjar*. Basel: Art Basel.
<https://www.youtube.com/watch?v=ToeCZv1RQTM> (pristup: 21.3.2017.)

SNIMKE I TRANSKRIPTI IZVEDBENIH PREDAVANJA

Cage, J. (1959). *Lecture on Nothing*. Incontri musicali.
<https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf> (pristup: 6.2.2016.)

Belasco Rogers, D. (2004). *Unfallen – a lecture performance*. unfriendly-takeover arhiva, PDF.

Bel, J. (2004). *The Last Performance (A Lecture)*.
<https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y> (pristup: 20.11.2016.)

Désanges, G. (2013) *A history of performance in 20 minutes*.
<https://www.youtube.com/watch?v=c-PIGj4TpnY> (pristup: 21.3.2016.)

Đorđev, B. (2013). *Što sam naučio o kapitalizmu?* privatni PDF. (datum gledanja: 21.3.2013.)

Filliou, R. (1977a) [1963]. *Whispered Art History*. New York: New Wilderness Studio.
<https://www.youtube.com/watch?v=eApqLeu0pi8> (pristup: 13.4.2016.)

Filliou, R. (1979). *Teaching and Learning As Performing Arts Part II: Travelin' Light - It's a Dance, Really*. <https://vimeo.com/39459314> (pristup: 13.4.2016.)

Fusco, C. (2006). *A Room Of One's Own: Women and Power in the New America*. New York: Performance Space 122. <https://www.youtube.com/watch?v=-8Voh4nLWIw> (pristup: 10.10.2016.)

Fusco, C. (2013). *Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist*. New York: The Studio Museum Harlem. https://www.youtube.com/watch?v=Eg_yPMapPEM (pristup: 10.10.2016.)

Hadjithomas, J. & Khalil, J. (2012). *Aida, Save Me*. <http://hadjithomasjoreige.com/wp-content/uploads/2015/04/aida-sauve-moi-interieur-WE1.pdf> (pristup: 17.11.2016)

Husemann, P. (2005). The Absent Presence of Artistic Working Processes: The Lecture as Performance. *Dance Practice Research*, https://dancepracticeasresearch2015.files.wordpress.com/2015/09/f14_husemann_engl.pdf (pristup: 24.4.2016.)

Knolle, V. (2006). *I Didn't Mean to Hurt You*. unfriendly-takeover arhiva, PDF.

Koruga, I. (2015). *Na traci*. privatni PDF, privatna video snimka.

Kunst, B. & Stegnar, K. (2009). *No One Should Have Seen This*. privatni PDF, privatna video snimka.

Le Roy, X. (1999). *Product of Circumstances*. <https://www.youtube.com/watch?v=ffDoMK12LO4>, <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=en> (pristup: 10.3.2017.)

Matijević, B. & Chico, G. (2008). *I AM 1984*. Zagreb: Zagrebačko kazalište mladih. <https://vimeo.com/51456256> (pristup: 21.8.2017.)

Mroué, R. (2015). *Riding on a Cloud*. Beograd: Narodno pozorište. (gledanje: 30.9.2016.)

Müller, I. (2003). *How Heavy are my Thoughts*, privatni PDF. privatna video snimka.

Nachbar, M. (2008). *Urheben/Aufheben*. <https://vimeo.com/74015952> (pristup: 1.3.2015.)

Spångberg, M. (2004). *Extra Clear Power*. unfriendly-takeover arhiva, PDF.

Sterian, J.-L. (2014). *We Need To Talk About lorgean*. privatni PDF, privatna snimka.

Steyerl, H. (2013a). *Is the Museum a Battlefield*. Istanbul: Istanbul Biennial.

<https://vimeo.com/76011774> (pristup: 17.11.2016.)

Steyerl, H. (2013b). *I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt. <https://vimeo.com/64703899> (pristup: 17.11.2016.)

Williams, A. (2005). *Man Made Me*. unfriendly-takeover arhiva, PDF.

Wilson, M. (2011). *The Movement of Public Edification 1930 – 1931*. privatni PDF.

SNIMKE I PREDLOŠCI OSTALIH IZVEDBENIH PROJEKATA

Bacači sjenki. (2016). *Bitka na Neretvi*. Split: MKC.

https://www.youtube.com/watch?v=0R7CNr_NbNA (pristup: 20.4.2017.)

Backstrom, F. (2007). *Herd Instinct 360°*. <https://www.youtube.com/watch?v=Cq4vPOo71Gs> (pristup: 8.6.2016.)

Baldessari, J. (1972). *Baldessari Sings Lewitt*. <http://www.vdb.org/titles/baldessari-sings-lewitt> (pristup: 19.5.2016.)

Beale, R. (2011). *Lindgren & Langlois: The Archive Paradox*. <https://vimeo.com/91863322> (pristup: 26.6.2016.)

Bel, J. (2004). *Véronique Doisneau*. Paris: Ballet de l'Opéra national de Paris.

<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs> (pristup: 21.1.2015.)

Benjamin, W. (1986). *Mondrian '63–'96*. Ljubljana. <https://vimeo.com/61669696> (pristup: 21.3.2016.)

Farquhar, M. (2010). *To the Shelter*. Margate: Dead Season Live Art. <https://www.youtube.com/watch?v=xfWGmfRVyJM> (pristup: 21.4.2016.)

Farquhar, M. (2012). *A Live Art Tour*. London: Louis Vuitton Young Arts Project Summer Academy. <https://www.youtube.com/watch?v=1Li90TEcsUw> (pristup: 21.4.2016.)

Ferčec, G. (2013/2014). *Radnice u gladovanju*. <http://drame.hr/drame/358-radnice-u-gladovanju> (pristup: 20.11.2016.)

Fraser, A. (1991). *May I Help You?* <http://artarchives.net/artarchives/mayihelpeyou.html> (pristup: 21.12.2015.)

Hennesy, K. (2009). *Crotch: All the Joseph Beuys References in the World Cannot Heal the Pain, Confusion, Regret, Cruelty, Betrayal, or Trauma*. <https://vimeo.com/6288966> (pristup: 21.3.2016.)

Ionesco, E. (1958) [1954]. *Four Plays*. New York: Grove Press. [prev. Allen, D. M.]

Ladnar, D. (2011). *Would Joseph Beuys have used Powerpoint?* Venice: Salon Suisse. <https://vimeo.com/68473147> (pristup: 15.4.2014.)

Marković, M. & Pelević, M. (2012). *Oni žive*. Beograd: Dom omladine. https://www.youtube.com/watch?v=osH_IBZRNtM (pristup: 12.9.2017.)

Martinis, D. (2010). *Dalibor Martinis 1978 talks to Dalibor Martinis 2010*. Zagreb: Drugi format, HRT. <https://www.youtube.com/watch?v=qWeVIcLE0Kg> (pristup: 29.9.2015.)

Marušić, I. K. (2016). *Sve nekako počinje*. Zagreb: Teatar &TD. (gledanje: 30.11.2016.)

Müller, I. (2007). *You Are There But I Cannot See You*. <https://vimeo.com/105362351> (pristup: 24.4.2017.)

Müller, I. & Kunst, B. (2011). *Finally Together On Time*. Paris: Les Laboratoires d'Aubervilliers. <https://vimeo.com/32919011> (pristup: 24.4.2017.)

National Theater of the United States of America, The. (2010). *Chautauqua!* <https://www.youtube.com/watch?v=ZI6jh90d98M> (pristup: 14.4.2016.)

Olsson, O. (2012). *Cutting Onions*. Bilbao: Going Public. https://www.youtube.com/watch?v=dkrcT-CSq_8 (pristup: 20.10.2016.)

Pelević, M. & Dimitrijević, O. (2016). *Sloboda je najskuplja kapitalistička reč*. Beograd: Bitef. privatni PDF. (datum gledanja: 28.9.2016.)

Peters, S. (2013). *Lecture Theatre 1700 - 2000: index of persons (incomplete)*. <https://www.youtube.com/watch?v=aW881m6Im0k> (pristup: 12.12.2016.)

Rebotier, J. (2013). *22 Placards*. <https://www.youtube.com/watch?v=rtH4PvuL8fE> (pristup: 31.1.2017.)

Rosler, M. (1977). *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*. https://www.youtube.com/watch?v=b91_vZ8TauM (pristup: 8.4.2015.)

Sofaer, J. (2002). *What is Live Art?* <https://www.youtube.com/watch?v=LOUxv4Do01g> (pristup: 12.12.2016.)

Soulier, N. (2011). *Ideography*. Bruxelles: Kaiitheater. <https://www.youtube.com/watch?v=haJ4RHhQHMo> (17.11.2016.)

Šeparović, B. (2012). *Razredni sovražnik: De-/de-/konstrukcija*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče. (datum gledanja: 8.2.2012.)

Tompkins, S. (2011). *Hallo Welcome To Keith Street*. <https://vimeo.com/18781640> (pristup: 12.12.2016.)

V-Girls, The. (1991) [1987]. *Academia in the Alps: In Search of the Swiss Miss(s)*. New York: Franklin Furnace / Judson Church. <https://www.youtube.com/watch?v=8DcUISblio8> (pristup: 17.11.2016.)

V-Girls, The. (1989). *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*. <https://www.youtube.com/watch?v=-VGu3tCjsuw> (pristup: 17.11.2016.)

Williams, N. (1988) [1978]. *Class Enemy*. London: Methuen.

OSTALA UMJETNIČKA DJELA

Armstrong, S. et al. (red.) (1940) *Fantasia*. SAD: Walt Disney Productions.

Boulle, P. (2001) [1963]. *Planet of the Apes*. New York: Del Rey. [prev. Fielding, X.]

Burton, T. (red.) (2001). *Planet Majmuna*. SAD: Twentieth Century Fox.

Ejzenštejn, S. & Aleksandrov, G. (red.) (1927). *Oktobar (deset dana koji su potresli svijet)*. SSSR: Sovkino.

Howard, R. (red.) (1984) *Splash*. SAD: Touchstone Films.

Hudson, H. (red.) (1981) *Chariots of Fire*. SAD: Allied Stars Ltd, Goldcrest Films, Enigma Productions & The Ladd Company.

Post, T. (red.) (1970). *Ispod planeta majmuna*. SAD: APJAC Productions.

Powell, M. & Pressburger, E. (red.) (1948) *The Red Shoes*. SAD:

Reeves, M. (red.) (2014). *Planet majmuna: Revolucija*. SAD: Chernin Entertainment & TSG Entertainment.

Reitman, I. (red.) (1994) *Ghostbusters*. SAD: Delphi Films & Black Rhino Productions.

Ross, H. (red.) (1984) *Footloose*. SAD: IndieProd Company Productions.

Schaffner, J. F. (red.) (1968). *Planet majmuna*. SAD: APJAC Productions.

Schneemann, C. (1974). *Cézanne, She Was a Great Painter*. New York: Tresspuss Press.

Scott, R. (red.) (1982) *Blade Runner*. SAD: The Ladd Company & Shaw Brothers.

Taylor, D. (red.) (1971). *Bijeg s planeta majmuna*. SAD: APJAC Productions.

Thomson, J. L. (red.) (1973). *Bitka za planet majmuna*. SAD: APJAC Productions.

Winkler, C. (2008). *Saal A*. <https://vimeo.com/130333289> (pristup: 1.3.2015.)

Wyatt, R. (red.) (2011). *Planet majmuna: Postanak*. SAD: Chernin Entertainment, Dune Entertainment, Big Screen Productions & Ingenious Film Partners.

NAJAVE I OPISI UMJETNIČKIH PROJEKATA

Akram Zaatari: Conversation With An Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi. (2010). Aubervilliers: Les Laboratoires d'Aubervilliers.

<http://www.leslaboratoires.org/en/projet/conversation-with-an-israeli-filmmaker-imagined-avi-mograbi/conversation-with-an-israeli-film> (pristup: 31.8.2016.)

Andrej Mirčev: Izvođenje neznanog grada. (2015). Prostor Plus.

<http://www.prostorplus.hr/blog/andrej-mircev-izvodjenje-nepoznatog-grada> (pristup: 20.11.2016.)

Balz Isler: Works. (2016). <http://www.balzisler.org/sites/info/infos%20news%20kontakt.html> (pristup: 20.11.2016.)

Barbara Matijević & Giuseppe Chico: I AM 1984. (2008).

<http://www.premierstratageme.net/i-am-1984-photos/?lang=en>. (pristup: 11.2.2015.)

Bazon Brock: Documenta-Besucherschulen. (2016.)

<http://www.bazonbrock.de/bazonbrock/aktionen/besucherschulen/> (pristup: 20.11.2016.)

Bojan Mucko: Znaci vremena. (2015). Centralna dimenzija kulture.

https://dogadaji.cdk.hr/dogadaj/lecture_performance_bojan_mucko_znaci_vremena (pristup: 20.11.2016.)

Bojan Mucko, Julie Myers, Lucyna Kolendo: Glas iz pozadine (Voiceover). (2016).

<http://www.upogoni.org/wp/2016/corners-triangle-glas-iz-pozadine-voiceover-radionica-lecture-performance-i-happening/> (pristup: 20.10.2016.)

Calley Spooner: Indirect Language. (2011).

<http://davidrobertsartfoundation.com/live/indirect-language-a-performance-by-cally-spooner/> (pristup: 18.2.2016.)

Christian Philipp Müller: Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie.

<http://www.christianphilipmueller.net/cms/works/Kleiner-Fuehrer> (pristup: 11.11.2016.)

deufert&plischke, Miriam Jakob, Lee Meir, Kareth Schaffer: Just in Time – Letters to Dance.

(2016). <http://www.tanzfabrik-berlin.de/en/events/457> (pristup: 21.10.2016.)

Edit Kaldor: One Hour. (2012). http://www.editkaldor.com/en/more_onehour.html (pristup:

20.11.2016.)

Edvin Liverić: Diva. (2015). [http://noirfestival.com.hr/diva-konceptualna-monodrama-edvina-](http://noirfestival.com.hr/diva-konceptualna-monodrama-edvina-liverica/)

[liverica/](http://noirfestival.com.hr/diva-konceptualna-monodrama-edvina-liverica/) (pristup: 20.11.2016.)

Elli Kuruş & Glečeri: Pedagogija kolektivne inteligencije. (2016).

<http://www.upogoni.org/wp/2016/lecture-performance-pedagogija-kolektivne-inteligencije-kao-dio-intercityswitchcity-projekta/> (pristup: 21.10.2016.)

Hito Steyerl: Guards. (2012). [http://www.kow-](http://www.kow-berlin.info/artists/workgroups/hito_steyerl/DAD849CB0D2C92A92EC32ECCE911FC09)

[berlin.info/artists/workgroups/hito_steyerl/DAD849CB0D2C92A92EC32ECCE911FC09](http://www.kow-berlin.info/artists/workgroups/hito_steyerl/DAD849CB0D2C92A92EC32ECCE911FC09)

(pristup: 18.5.2017.)

Hugo Glendinning & Adrian Heathfield: LAX. (2004).

<http://www.adrianheathfield.net/project/lax/> (pristup: 30.10.2016.)

Jérôme Bel: Moma Dance Company. (2016). New York: MoMA,

https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTYvMTAvMDUvMWRpcHZicWI4aF9KZXJvbWVCZWxfQnJvY2h1cmVfMTZfRklOQUwucGRmIl1d/JeromeBel_Brochure_16_FINAL.pdf?sha=407b6a1af39493f7 (pristup: 20.10.2016.)

Jochen Roller: Perform Performing. (2003). <http://www.jochenroller.de/en/perform-performing-2/> (pristup: 20.10.2016.)

Kris Verdonck: Talk. <http://www.atwodogscompany.org/en/projects/item/150-talk?bckp=1> (pristup: 2.12.2016.)

Lutz Becker: Kino beleške / Cinema notes. (2012). London: no.w.here. <http://www.no-w-here.org.uk/index.php?cat=1&subCat=docdetail&id=264> (pristup: 20.11.2016.)

Marko Gutić Mižimakov: Slučaj Naselja Istrana i invalida i umjetnika. (2016).

<http://blok.hr/hr/umjetnici-za-kvart/marko-gutic-mizimakov-slucaj-naselja-istrana-i-invalida-i-umjetnika> (pristup: 4.6.2016.)

Michael Lentz: Gotthelm oder Mythos Claus. (2007). http://public.u-winters.de/index.php?title=Gotthelm_oder_Mythos_Claus

(pristup: 4.6.2016.)

Mladen Stilinović: An Artist who Cannot Speak English is no Artist. (1992).

<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/anglictina/an-artist-who-cannot-speak-english-is-no-artist.html> (pristup: 20.11.2016.)

Monika Pocrnjić: Open Code Oasis. (2014). Rijeka: MMSU.

<http://www.mmsu.hr/Default.aspx?art=844> (pristup: 20.11.2016.)

Nana Petzet: Rational Scientific Art. (1987). http://www.nanapetzet.de/rational_en.html

(pristup: 20.10.2016.)

Protiv umetnosti. Goran Dorđević: kopije 1979-1985. (2011). Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Rainer Görß: Wo leben Leute im untergrund in Berlin Heute? (2016).

<http://www.msu.hr/#/hr/21109/112055/0/1/> (pristup: 20.11.2016.)

Robert Filliou: Porta Filliou. (1977b). M HKA Ensembles.

<http://ensembles.mhka.be/items/porta-filliou?locale=en> (pristup: 13.4.2016.)

Ruth Beale: Lindgren & Langlois: The Archive Paradox. (2011).

<http://ruthbeale.net/exhibition/lindgren-langlois-the-archive-paradox/> (pristup: 20.11.2016.)

Sarah Pierce & Kevin Atherton: In Dialogue. (2009). Eindhoven: Van Abbemuseum.

<http://www.ificandance.org/Agenda/5118815f7b9f99ecb70000cf> (pristup: 31.8.2016.)

Sharon Hayes: I March In The Parade of Liberty But As Long As I Love You I'm Not Free.

(2007/2008). (<http://www.tanyaeighon.com/index.php?pageId=205>) (pristup: 20.11.2016.)

Seth Price: Redistribution. (2008). <https://www.eai.org/public-programs/120> (pristup:

22.5.2017.)

Tim Etchells: The Frequently Asked. (2007). ([http://timetchells.com/projects/the-frequently-](http://timetchells.com/projects/the-frequently-asked/)

[asked/](http://timetchells.com/projects/the-frequently-asked/) (pristup: 1.3.2016.)

Tim Etchells: Although We Fell Short. (2012). [http://timetchells.com/projects/although-we-](http://timetchells.com/projects/although-we-fell-short/)

[fell-short/](http://timetchells.com/projects/although-we-fell-short/) (pristup: 1.3.2016.)

OSTALO

“1984”. (s.a.). *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/1984> (pristup: 16.3.2017.)

Archive of performance lectures. (2010). London: Performance Matters.

http://www.thisisperformancematters.co.uk/files/Performing%20Idea_Archive%20of%20Performance%20Lectures.pdf (pristup: 20.11.2016.)

BLOK. (s.a.). <http://blok.hr/hr/info/o-bazi> (pristup: 12.12.2016.)

Center for Experimental Lectures. (s.a.) <http://experimentallecures.org/> (pristup: 9.2.2017.)

“Edukacija”. (s.a.). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=17088> (pristup: 20.12.2016.)

Explore Olympic Mascots, Olympic Games, and more! (s.a). *Pinterest*.
<https://www.pinterest.com/pin/168181367305385242/> (pristup: 21.5.2017.)

Guerrilla Girls. (s.a.). <http://www.guerrillagirls.com/> (pristup: 3.3.2017.)

ICA, Institute of Contemporary Arts. (s.a.). <https://www.ica.org.uk/about> (pristup: 6.3.2017.)

KGZ, Knjižnice grada Zagreba. (s.a.). <https://katalog.kgz.hr> (pristup: 13.2.2017.)

La Pocha Nostra. (s.a.) <https://pochanostra.com> (pristup: 16.3.2017.)

Olof Olsson. (s.a.) <http://www.olof.cc/> (pristup: 20.10.2016.)

Performa: Mission and History. (2016). <http://performa-arts.org/about/mission-and-history>
(pristup: 2.12.2016.)

Pravilnici Sveučilišta u Zagrebu. (s.a.). <http://www.unizg.hr/o-sveucilistu/dokumenti-i-javnost-informacija/propisi/pravilnici/> (pristup: 9.12.2016.)

“Pregovori”. (s.a.). *HJP, Hrvatski jezični portal*. <http://hjp.znanje.hr> (pristup: 21.3.2017.)

Premينو Ivan Ladislav Galeta (1947-2014) – Jedinstveni filmski umjetnik i eksperimentator. (2014). *HFS, Hrvatski filmski savez*.
http://www.hfs.hr/novosti_detail.aspx?sif=3040#.WSWSGhOGNE5 (pristup: 12.3.2016.)

Zakon o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju. (2003). Zagreb: Narodne novine 139(13). http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2003_07_123_1742.html (pristup: 9.12.2016.)

“Žanr”. (s.a.). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67637> (pristup: 20.12.2016.)

5. PRILOZI

5.1. PRILOG A: KRONOLOGIJA IZVEDBENIH PREDAVANJA

U nastavku donosim **kronološki** popis svih radova koji su dosada nazivani izvedbenim predavanjima⁴⁴⁸ ili barem sve one do čijih sam **naslova** tijekom svojeg istraživanja mogla doći na temelju dostupnih informacija. Radove koji su ~~na ovaj način~~ precrtani uklonila sam iz daljnjeg razmatranja u okviru ovoga rada, na temelju analize provedene u poglavlju “Pitanje **situacije**” na str. 60 ovog rada. Naime, na temelju ondje iznijetih **teza** zaključila sam kako oni svojim karakteristikama **ne odgovaraju** načinu na koji ovdje definiram žanr izvedbenog predavanja. Radove koji su ~~na ovaj način~~ istovremeno **precrtani i podcrtani** uklonila sam iz daljnjeg razmatranja zbog nedostatka informacija o **specifičnostima** njihove pojavnosti i modusa estetskog operiranja zbog čega nisam mogla donijeti **suštinske** zaključke o njihovoj prirodi, a shodno tome ni o njihovoj poziciji u odnosu na žanr izvedbenog predavanja. To dakle znači da u okvirima ove dizertacije kao **pripadnike** žanra izvedbenog predavanja smatram isključivo radove koji su navedeni bez precrtavanja.

1949.

- **John Cage:** Lecture on Nothing

1963.

- **Robert Filliou:** Whispered Art History
- ~~**Henry Flint:** Lecture~~

1964.

- **Robert Morris:** 21.3

1965.

- **Joseph Beuys:** How to Explain Pictures to a Dead Hare

1967.

- **Andy Warhol:** Pop Art in Action

1968.

- **Carolee Schneemann:** Naked Action Lecture
- ~~**Bernar Venet:** Relativity's Track~~
- ~~**Steve Paxton:** Beautiful Lecture~~
- ~~**Steve Paxton:** Lecture on a Performance~~

⁴⁴⁸ Naravno, u obzir sam uzimala sve **varijacije** imenovanja žanra koje sam prethodno obradila u poglavlju “Pitanje terminologije” na str. 7 ovog rada.

1969.

- ~~Robert Smithson: Hotel Palenque~~

1970.

- ~~Steve Paxton: Intravenous Lecture on Sponsors and Producers~~

1972.

- ~~John Baldessari: Teaching a Plant the Alphabet~~
- ~~John Baldessari: Baldessari Sings Lewitt~~

1974.

- ~~Joseph Beuys: Energy Plan for the Western Man~~

1975.

- ~~Lutz Becker: Kino beleške~~
- ~~Chris Burden: Documentation of Selected Works 1971—1974~~
- ~~Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen~~

1977.

- ~~Bazon Brock: Action Teaching~~
- ~~Robert Filliou: Porta Filliou~~
- ~~Dan Graham: Performer/Audience/Mirror~~
- ~~Martha Rosler: Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained~~

1978.

- ~~Joseph Beuys: Each Person an Artist—on the Way to the Freedom Figure of the Social Organism~~

1979.

- ~~Mladen Stilinović: Protiv engleskog~~
- ~~Robert Filliou: Teaching and Learning As Performing Arts Part II: Travelin' Light—It's a Dance, Really~~

1980.

- ~~William S. Burroughs: Lecture on Public Discourse~~

1981.

- ~~Martha Rosler: Martha Rosler reads Vogue~~

1983.

- ~~Adrian Piper: Funk Lessons~~

1986.

- **Walter Benjamin:** Mondrian '63-'69
- ~~**Andrea Fraser:** Damaged Goods Gallery Talk Starts Here~~
- ~~**Christian Philipp Müller:** Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie~~
- ~~**Karen Finley:** The Constant State of Desire~~

1987.

- **Nana Petzet:** Rational Scientific Art
- ~~**The V-Girls:** Academia in the Alps: In Search of the Swiss Mis(s)~~

1989.

- ~~**Andrea Fraser:** Museum Highlights~~
- ~~**The V-Girls:** The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted~~

1996.

- ~~**Andrea Fraser:** May I Help You?~~
- ~~**Andrea Fraser:** Welcome to the Wadsworth~~

1997.

- ~~**Lone Twin:** On Everest~~

1998.

- **Jérôme Bel:** The Last Performance (A Lecture)

1999.

- **Xavier Le Roy:** Product of Circumstances
- ~~**Carey Young:** Everything You've Heard is Wrong~~
- ~~**Thomas Lehmen:** Distanzlos~~

2000.

- ~~**Raimund Hoghe:** Throwing the Body Into the Fight~~

2001.

- ~~**Andrea Fraser:** Kunst muß hängen~~
- ~~**Xavier Le Roy:** Self-Interview~~
- ~~**Mathilde Monnier & Jean-Luc Nancy:** Allitérations~~
- ~~**Goat Island:** Lecture in a Stair Shape Diminishing~~
- ~~**Wagner Feigl-Forschung:** The Encyclopaedia of Performance Art~~

2002.

- **Jochen Roller:** Perform Performing 1-3
- **Ivan Dmitrieff & Lisa Dora Fardelli:** Pratiques de l'abattement 1

- ~~Juan Dominguez: All Good Spies Are My Age~~
- ~~Edit Kaldor: Or Press Escape~~
- ~~Joshua Sofaer: What is Live Art?~~

2003.

- **Ivana Müller:** How Heavy Are My Thoughts?
- **Walid Raad:** The Loudest Muttering is Over: Documents from the Atlas Group Archive
- **deufert+plischke:** Directory 1 – How to Risk Beauty With Beauty
- ~~Marina Abramović: (Bez naslova)~~
- ~~Tim Etohells & Adrian Heathfield: Marathon Lexicon~~
- ~~Guillermo Gómez-Peña: Live Culture Symposium Lecture~~
- ~~Thomas Lehmen: Stationen~~
- ~~William Pope: Live Culture Symposium Lecture~~
- ~~Tino Sehgal: Untitled 1997-2003~~
- ~~Mårten Spångberg: Extra Clear Power~~

2004.

- **Jérôme Bel:** Véronique Doisneau
- **Daniel Belasco:** Unfallen
- **Guillaume Désanges:** A History of Performance in 20 minutes
- ~~Hugo Glendinning & Adrian Heathfield: LAX~~
- ~~Sharon Hayes: My Fellow Americans, 1981-1988~~
- ~~Forced Entertainment: A Decade of Forced Entertainment~~
- **Pirkko Husemann: The Absent Presence of Artistic Working Processes. The Lecture as Format of Performance**

2005.

- **David Weber-Krebs:** The Consequence of Infinite Endings
- **deufert+plischke:** Directory 2 – Songs of Love and War
- **Walid Raad:** I Feel a Great Desire to Meet the Masses Once Again
- **Mårten Spångberg:** I in Disguise
- ~~Jérôme Bel: Pichet Klunchun and Myself~~
- ~~David Byrne: I ♥ PowerPoint~~
- ~~Tim Etohells: In the Event~~
- ~~Jürgen Fritz: Black Market International – 20th Anniversary~~
- ~~Stefan Kaegi: f.l.t.r. – Groups of Groups~~
- ~~Felix Kubin: Paralektronoia über Geister und Elektrizität~~
- ~~Sibylle Peters: The Art of Demonstration~~
- ~~Petra Sabisch: Contaminated~~
- **Adrian Williams: Man Made Me**

2006.

- **Coco Fusco:** A Room Of One's Own: Women and Power in the New America
- **Achim Lengerer:** Blows into the Microphone: Is it All right? Voice off Mike: It's All Right. Pause...
- ~~**Martin Nachbar:** Ausflug~~
- ~~**Tobias Brenk/Mike May:** Photographed by Mike May~~
- ~~**Vera Knolle:** I Didn't Mean to Hurt You~~
- ~~**Lina Lindheimer:** Spurensuche / Ein Bericht~~
- ~~**Lone Twin:** Walk With Me Walk With Me Will Somebody Please Walk With Me~~
- ~~**Malte Scholz:** Don't forget to *** **~~

2007.

- **Erik Bünger:** A Lecture on Schizophonia
- **Mark Leckey:** Cinema-in-the-Round
- **Walid Raad:** Scratching on Things I Could Disavow
- ~~**Fia Backström:** Herd Instinet 360°~~
- ~~**Tim Etchells & Adrian Heathfield:** The Frequently Asked~~
- ~~**Sharon Hayes:** I March in the Parade of Liberty But As Long As I Love You I'm Not Free~~
- ~~**John Waters:** This Filthy World~~
- ~~**Petra Sabisch:** "Dance" "Lecture"~~
- ~~**Sonja Pregrad:** Oh my body, if only you were here with me~~

2008.

- **Jean-Yves Jouannais:** L'Encyclopédie des guerres
- **William Kentridge:** I Am Not Me, the Horse Is Not Mine
- **Daniel Ladnar:** Would Joseph Beuys Have Used PowerPoint?
- **Barbara Matijević & Giuseppe Chico:** I AM 1984
- **Martin Nachbar:** Urheben/Aufheben
- **Christoph Winkler:** Saal A
- **Rabih Mroué:** Make Me Stop Smoking
- ~~**Pauline Boudry, Renate Lorenz:** Laughing about N.O.Body~~
- ~~**Falke Pisano:** Figures of Speech (Formation of a Crystal)~~
- ~~**Seth Price:** Redistribution~~

2009.

- **Jean-Philippe Antoine & Leif Elggren:** Moule, Muse, Méduse
- **Bruce High Quality Foundation:** Explaining Pictures to a Dead Bull
- **Bruce High Quality Foundation:** Art History with Benefits
- **Jonathan Burrows & Matteo Fargion:** Cheap Lecture
- **Grupa Spomenik:** Towards the Matheme of Genocid: Pythagorean Construction and Transfer of the Matheme of Genocide

- **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige:** Latent Images
- **Mark Leckey:** Mark Leckey in the Long Tail
- **Barbara Matijević & Giuseppe Chico:** Tracks
- **Alexandre Singh:** 3 Lectures + 1 Story = 4 Evenings
- **TkH:** Poslednji teorijski performans – Odjavna špica
- **Blaž Lukan:** Erasing the Audience
- **Bojana Kust & Katarina Stegnar:** No One Should Have Seen This
- ~~• **Jérôme Bel:** A Spectator~~
- ~~• **Tania Bruguera:** Self sabotage~~
- ~~• **Tania Bruguera:** Tatlin's Whisper #6, Havana version~~
- ~~• **Sharon Hayes:** Love Addresses~~
- ~~• **Adrian Heathfield & Jonathan Burrows:** Holding Them in Front of You~~
- ~~• **Keith Hennesy:** Croteh: All the Joseph Beuys References in the World Cannot Heal the Pain, Confusion, Regret, Cruelty, Betrayal, or Trauma~~
- ~~• **Michael Lenz, Uli Winters:** Gottheim oder Mythos Claus~~
- ~~• **Sarah Pierce & Kevin Atherton:** In Dialogue~~
- **Tris Vonna-Michell:** Finding Chopin
- ~~• **Vit Havránek & Boris Ondreička:** Piece About a Lecture~~
- ~~• **Achim Lengerer:** Pictures Exemplify Quite Nicely the Exhibition As an Event From Afar~~
- ~~• **Alexandre Singh:** Assembly Instructions Lecture (An Immodern Romanticism)~~
- ~~• **Falke Pisano:** A Sculpture Turning into a Conversation (Part Zero and Part One)~~

2010.

- **Chiara Fumai:** Chiara Fumai Presents Nico Fumai
- **Ryan Gander:** Loose Associations
- **Erik Bünger:** The Third Man
- ~~• **Marcia Farquhar:** To The Shelter~~
- ~~• **Balz Isler:** keep it real alder~~
- ~~• **Terence Koh:** Art History, A Lecture: 1642-2009~~
- ~~• **Dalibor Martinis:** Dalibor Martinis 1978 Talks to Dalibor Martinis 2010~~
- ~~• **The National Theater Of The United States Of America:** Chautauqua!~~
- ~~• **Tom Nicholson & Tony Birch:** Camp Pell Lecture~~
- ~~• **Sarah Pierce:** Future Exhibitions~~
- ~~• **Akram Zaatari:** Conversation With an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi~~
- ~~• **Slavoj Žižek:** Hollywood as an Ideological Machine~~
- ~~• **Mel Brimfield:** This Is Performance Art – Performed Sculpture and Dance~~
- ~~• **Armin Chodzinski:** Wir nennen es Corporate Song~~
- ~~• **Spiros Panigirakis:** Lecture for Another Institution~~
- ~~• **The Yes Men:** Don't Say "No" to the Yes Men~~
- ~~• **Katarina Zdjecar & Jan Verwoert:** On Past Futures~~

2011.

- **Saša Asentić:** My Private Biopolitics
- **Erik Bünger:** The Empire Never Ended
- **Arthur Elsenaar & Remko Scha:** Huge Harry: Towards a Digital Computer with a Human Face
- **Julian Hetzel:** The Benefactor
- **Mauri & Lorin:** On the Synchronization of Affect
- **Rabih Mroué:** The Inhabitants of Images
- **Noé Soulier:** Ideography
- **Melanie Wilson:** The Movement of Public Edification 1930–1932
- **Noah Angell:** Forgetting & Negative Space Within the Ethnographic Field Recording
- **Lucia Rainer & Anais Héraud:** She's all dressed up for peace
- **Marin Blažević & Bojan Jablanovec:** Mandić? What the Fuck is Mandić?
- ~~**Ruth Beale:** Lindgren & Langlois: The Archive Paradox~~
- ~~**Patrick Coyle:** Remembering Ginsberg~~
- ~~**Tim Etchells:** Although We Fell Short~~
- ~~**Will Holder:** Simon Amstell's Do Nothing~~
- ~~**Bojana Kunst & Ivana Müller:** Finally Together on Time~~
- ~~**Jenny Moore:** Proposal for a Rock Opera—Act Two~~
- ~~**Francesco Pedraglio:** A Few Stories in the Shape of Abstract Objects~~
- ~~**Cally Spooner & Will Holder:** Indirect Language~~
- ~~**Sue Tompkins:** Hallo Welcome To Keith Street~~
- ~~**Kris Verdonek/A Two Dogs Company:** Talk~~
- ~~**Geert Buelens & Elsie de Brauw:** Geen Kerk in het Wild~~
- ~~**Carole Douillard:** This sign I make~~
- ~~**Uriel Orlow:** Aide-Memoire~~

2012.

- **Doplgenger:** Subversive Tactics of Yugoslav Amateur Film
- **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige:** Aida, Save Me
- **Rabih Mroué:** The Pixelated Revolution
- **Stephen Petronio:** Intravenous Lecture
- **Saška Rakef:** Dolg Saške Rakef / Dolg RS
- **Robert Wilson:** Lecture on Nothing
- **Wojtek Ziemilski:** Small Narration
- **Sonja Pregrad & Marjana Krajač:** Vrijednost je dinamični suvišak svake funkcije
- ~~**Chicks on Speed:** Mise-En-Abyme~~
- ~~**Marcia Farquhar:** A live Art Tour~~
- ~~**Edit Kaldor:** One Hour~~
- ~~**Ralph Lemon:** Making Time~~
- ~~**Milan Marković & Maja Pelević:** Oni žive~~

- ~~Momus: (Bez naslova)~~
- ~~Olof Olsson: Cutting Onions~~
- ~~Yvonne Rainer: Raum, Körper, Sprache~~
- ~~Emily Schwarzwald: When Qe Play: Queer BDSM~~
- ~~Armin Chodzinski: Den letzten beissen die Hunde~~
- ~~Khalil Joreige: RRR&R on LRS~~
- ~~Rok Vevar & Igor Dobričić: Predavanje/performans o zgodovini plesa~~

2013.

- **Guillaume Désanges:** Signs and Wonders: Theory of Modern Art/Theory of Damned Art
- **Bojan Đorđev:** Šta sam naučio o kapitalizmu?
- **Doug Fishbone:** The World According to Me
- **Kenneth Goldsmith:** Lecture on Nothing
- **Coco Fusco:** Observations of Predation in Humans: A Lecture by Dr. Zira, Animal Psychologist
- **Nicole Hewitt:** Ova žena se zove Jasna
- **Matthew Lee Knowles & Andy Ingamells:** Lecture on Nothing
- **Rabih Mroué & Hito Steyerl:** Probable Title: Zero Probability
- **Gerhard Naujoks:** Die Fackel – Neurose
- **Walid Raad:** Scratching on Things I Could Disavow: Walkthrough
- **Jeremy Shaw:** I Am a Laser/Scream Like a Baby
- **Noé Soulier:** Movement on Movement
- **Hito Steyerl:** Is the Museum a Battlefield
- **Manolis Tsipos:** I Lived My Myth in Greece
- **Gabrielle de Vietri:** A Hawk Can Read a Newspaper a Mile Away
- ~~Robert Morris: A Few Thoughts on Bombs, Tennis, Free Will, Agency Reduction, the Museum, Dust Storms, and Labyrinths~~
- ~~Olof Olsson: Performancee Juke-box~~
- ~~Sibylle Peters: Lecture Theatre 1700–2000: Index of Persons (Incomplete)~~
- ~~Jacques Rebotier: 22 Placards~~
- ~~Hito Steyerl: I Dreamed a Dream: Politics in the Age of Mass Art Production~~
- ~~Maike Lond: 10 Journeys to a Place where Nothing Happens~~
- ~~Danae Theodoridou: But my Devotion is Unconditional~~
- ~~Wagner Feigl-Forschung: Magic Machine~~
- ~~Lito Walkey & Weld Company 2013 // Gabriele Brandstetter & Anne Schuh: aswebegin~~

2014.

- **Lena Lux:** Lecture Performance über Lecture Performance
- **Ivana Rončević:** Star Tracking
- **Chiara Fumai:** I Did Not Say or Mean 'Warning'

- **Jean-Lorin Sterian:** We Need to Talk About *lorgean*
- Andrea Geyer:** Three Chants Modern
- Will Holder:** The Middle of Nowhere
- Balz Isler:** Gaps of Wonderland
- Peter Kubelka:** Monument Film
- Sara Wookey:** Transmitting Trio A (1966)
- Slavs and Tatars:** Embrace Your Antithesis
- Branko Cerovac:** Čudo na splavi fregate M2014
- Shady El Noshokaty:** The Latitude—The First Lecture Performance
- Chiara Fumai:** Precautions against fanatics
- Chiara Fumai:** Chiara Fumai reads Valerie Solanas
- Monika Poernjić:** Open Code Oasis
- Lois Weaver:** What Tammy Found Out: a Front Line Report from the Back Porch, the Schoolyard and the Dinner Table

2015.

- **Doplgenger:** Fragments Untitled #5
- **Arjuna Neuman:** Sunshinism
- **Ludovik Vermeersch:** Personally, I'm Most Interested in the Shapes and Colours
- **Victoria Hanna:** Once Upon a Voice
- **Igor Koruga:** Na traci
- **Ruth Beale:** Who Owns It? Can I Hold It?
- **Gordon Hall:** Read me that part a-gain, where I disin-herit everybody
- Olga Dimitrijević & Marija Ratković:** Slobodna ću biti ponovo
- Slavs and Tatars:** The Tranny Tease
- Jouliia Strauss:** Ancient “Greek” Hymns in Kyiv and Archaic Musical Harmonies as a Political Model for Europe Today
- Allen S. Weiss:** Silent Screams: The Dolls of Michel Nedjar
- Lief Hall:** Mythology, Gender and Cyber-virtual Identity in Pop Music Performance
- Jasna Dimitrovska, Dragana Žarevska:** Kontekstor protiv Diskursora—Efemerki
- Milka Djordjević:** Department of Danee
- Edvin Liverić:** Diva
- Bojan Mucko:** Znaci vremena
- Julien Maire:** Open Core
- Vlado Martek:** The Course of Reality
- Andrej Mirčev:** Izvođenje neznanog grada

2016.

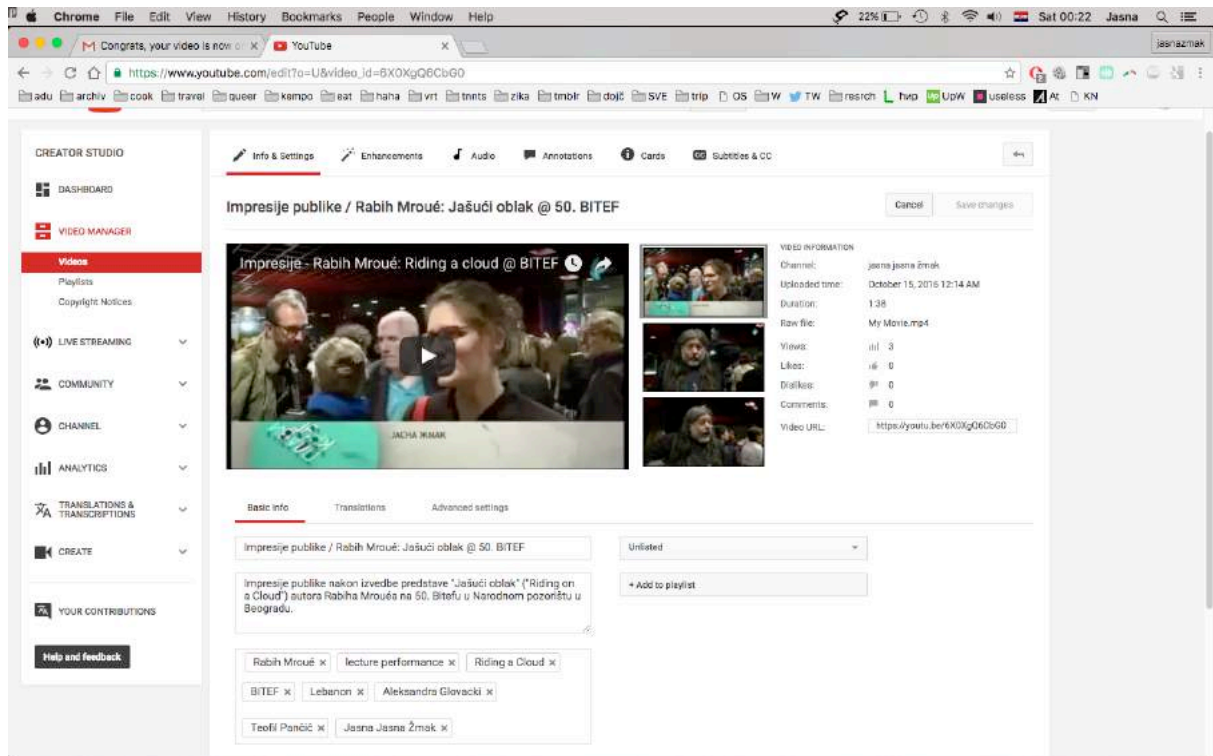
- **Doplgenger:** Images of Past as Images for the Future
- **Marko Gutić Mižimakov:** Slučaj naselja Istrana i invalida i umjetnika
- **Rabih Mroué:** Riding the Cloud
- **Mette Ingvarsten:** 69 Positions

- **#Sergina:** An Orgy of Algorithms and Other Desires and Distractions
- ~~**Bacači sjenki:** Bitka na Neretvi~~
- ~~**Antonia Bachr, Agata Siniarska, Jeremy Wade, Siegmund Zacharias:** Say Something~~
- ~~**deufert&plischke, Miriam Jakob, Lee Méir & Kareth Schaffer:** Just in Time—
Letters to Dance~~
- ~~**Lucas De Man:** De Man in Europe~~
- ~~**Ivan Marušić Klif:** Sve nekako počinje~~
- ~~**Bernardo Ortiz:** 18 Low Resolution Stories~~
- ~~**Maja Pelević & Olga Dimitrijević:** Sloboda je najskuplja kapitalistička reč~~
- ~~**Moritz Riesewieck:** Die Ausgelagerten~~
- ~~**Elli Kuruş & Glečeri:** Pedagogija kolektivne inteligencije~~
- ~~**Gintautas Mažeikis:** Non-Conformist Public Art Contra Society of Self-Spectacle~~

2017.

- **Vladimir Bjeličić:** Poniranje
- **Jule Flierl:** I Intend to Sing
- **Momous:** Why So Estrange?
- ~~**Mark Leekey:** Containers and Their Drivers~~
- ~~**Zoran Todorović:** Integration~~
- ~~**Tobias Revell:** In Artefact: The Act of Magic~~

5.2. PRILOG B: Rabih Mroué: Riding on a Cloud (2016)



VIDEO INFORMATION

Channel:

jasna jasna žmak

Uploaded time:

October 15, 2016 12:14 AM

Duration:

1:38

Raw file:

My Movie.mp4

Views:

3

Likes:

0

Dislikes:

0

Comments:

0

Video URL:

[tinyurl.com/ridingcloud](https://youtu.be/6X0XgQ6CbG0)

5.3. PRILOG C: Walid Raad

Lecture performance

doktorat x



6:17 PM (17 hours ago)

jasna jasna žmak <jasnazmak@gmail.com>
to theatlasgroup

Dear Walid,

I am PhD student from Croatia, writing a thesis on the theme of lecture performance. The curators from WHW gave me your contact so I could contact you regarding your work.

The thing is that I didn't see any of your work live, just read and heard about it. And since it presents quite an important segment of the whole field of my research, I was wondering whether there is a chance for me to see it recorded, online or on disc?

I would be very grateful if that would be possible, and promise in advance that I would be using it solely for purposes of writing my thesis.

Unfortunately, I am writing it in Croatian, with no plans for translation, for now at least, so I won't be able to share it with you, but if you have any additional questions, please let me know.

All best from Zagreb, and thanks in any case,
Jasna



9:38 PM (13 hours ago)

Walid Raad <theatlasgroup@me.com>
to me, Walid

Dear Jasna,

Thanks for this note.

Unfortunately, I don't record the presentations and as such, I don't have anything to share.

Best to you with your research,

Cheers,

Walid.

5.4. PRILOG D: Marko Gutić Mižimakov: Slučaj naselja Istrana i invalida i umjetnika (2016)

MARKO GUTIĆ MIŽIMAKOV: SLUČAJ NASELJA ISTRANA I INVALIDA I UMJETNIKA

PREDAVANJE-PERFORMANS I NOVINE

14. 6. U 20 SATI BAZA, BOŽIDARA ADŽIJE 11

Vlastita me pozicija *mladog neafirmiranog umjetnika ispod 35 godina* bez perspektive rješenja stambenog pitanja uputila u dublje arhivsko istraživanje rada *Biroa za stambena pitanja umjetnika u Zagrebu*, utemeljenog 1929. godine. Tokom istraživanja saznajem kako *Biro*, između ostalog, dodjeljuje stanove i u Naselju Istrana i invalida i umjetnika, na Trešnjevci, gdje je 1969. došlo do preokreta rada *Biroa* zbog prosvjeda umjetnika okupljenih pod nazivom *NNN – Umjetnici Nevidljivog Neopipljivog Neotkupivog rada, vremena, iskustva*, kojima su ti stanovi bili dodjeljeni. U izlaganju ću se osvrnuti na kronologiju gore navedenih događaja prikazujući arhivske fotografije, čitajući izvratke iz pronađenih dokumenata te u suradnji s članicama [BLOK]-a pokušati ocrtati okvir za kritičko promišljanje ideja *NNN-a*. Također, predstaviti ćemo i aktualni broj novina *4 sata - povremenik za stambena i socijalna pitanja umjetnika*.

MARKO GUTIĆ MIŽIMAKOV (r. 1992, Zagreb) je vizualni umjetnik. Studirao je na Odsjeku za animirani film i nove medije pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu te na Fakultetu likovnih umjetnosti u Skopju, a 2014. godine sudjeluje u programu razmjene studenata ERASMUS na Facultad de Bellas Artes Complutense. Djeluje u području performansa, eksperimentalnog filma i stripa te drugih hibridnih formi. Sudjeluje u izložbama te organizira radionice i projekte u suradnji s vizualnim i plesnim umjetnicima, a od 2014. bliski je suradnik Najbolje. Trenutno živi u Zagrebu.



U četvrtak sam dobila gore *prepejstani mejl* od **BLOK**-a⁴⁴⁹ te istog trena u rokovnik zabilježila datum zbivanja. **Vesnu**⁴⁵⁰ dugo nisam vidjela (a dugo mi je bila jedna od najbližih prijateljica), u naslovu se pojavljuju **Istrijani** i **umjetnici** (a ja se, barem ponekad, smatram i jednim i drugim), format događaja je **predavanje-performans** (a to je tema mog doktorata), **BAZA**⁴⁵¹ je u Adžijinoj (a to mi je iza ugla) – može li biti savršenije, mislila sam...

Radovala sam se utorku iz svih gore navedenih razloga, ali možda stvarno najviše jer je to trebala biti prva prilika da napokon **uživo** vidim *lecture performance*... već sam više od pola godine aktivno radila na doktoratu, **pročitala** nebrojeno stranica na tu temu, **pregledala** nebrojeno sati razno raznih snimaka i već **napisala** prvih osamdesetak stranica rada. Da, uvodni dio rada u kojem se bavim genezom žanra bio je gotov, sada je trebalo prijeći na konkretne primjere, na **živu praksu** i Markov projekt trebao mi je biti dodatni podstrek za nastavak rada (iako zapravo ne volim tu riječ, **podstrek**), trebao mi je onaj mali vjetar u leđa nakon tolike impregniranosti teorijom.

Pet dana kasnije, u utorak, **dobiciklirala** sam do BAZE, desetak minuta prije početka. Tratinska, Badalićeva, Adžijina, *as simple as that*. Svezala sam biciklu za obližnji stup, pozdravila Ivnu, Leu, Marka, Gorana, Ivanu, Anu, koje sam srela ispred ulaza, s Vesnom, Goranom i Marijom kratko proćaskala. Kad su nas *blokice*⁴⁵² koji čas kasnije pozvale unutra smjestila sam se u **prvi red**, tako da imam dobar pregled terena. Do mene je sjela Nina, iza mene Silvija, Selma i Katerina, negdje tamo s druge strane Nicky, Ivana i Vida... ostale u publici nisam poznavala.

Kad su svi ušli, počelo je **predavanje**. Namjerno kažem predavanje, a ne predavanje-performans jer sam tada bila uvjerena da je takvo **imenovanje** tog događaja **pogreška**. I to velika. Planirala sam s Vesnom porazgovarati o svemu tijekom narednih dana, bilo mi je **čudno** da su ona, Ana i Ivana dopustile tako nešto, ali pretpostavila sam da je to bila umjetnička odluka protiv koje nisu mogle ništa.

⁴⁴⁹ [BLOK] je kustoski **kolektiv** koji djeluje na sjecištu umjetnosti, urbanog istraživanja i političkog aktivizma. Djelujući kontinuirano od 2001. godine [BLOK] je koncipirao i producirao projekte u javnom prostoru, predavanja, izložbe, dugoročne istraživačke projekte, publikacije, kao i sudjelovao u javnoj raspravi oko neoliberalne transformacije javnog prostora i institucija te u borbi za njihovu demokratizaciju (BLOK s.a.).

⁴⁵⁰ Vesna **Vuković**, jedna od osnivačica BLOK-a, danas dio **kustosko-administratorskog** tima udruge. Kustosica, prevoditeljica i istraživačica.

⁴⁵¹ **BAZA** je umjetnički i društveni **prostor** otvoren početkom 2016. godine. Zamišljen je kao programsko-proizvodni prostor usmjeren na produkciju suvremene umjetnosti, edukaciju i aktivizam. Prostor je u državnom **vlasništvu**, a dodijeljen nam je putem javnog natječaja (BLOK s.a.).

⁴⁵² Kolokvijalni naziv za kustoski tim koji stoji iza [BLOK]-a, a trenutno ga čine Ivana **Hanaček**, Ana **Kutleša** i Vesna Vuković.

Stvar je u tome da je stvar izgledala ovako: za velikim stolom sjedila je Vesna s kompjuterom, pored nje stajao je Marko s **papirima** u rukama, iza njih je na zidu bila projekcija na kojoj se listala **PowerPoint** prezentacija sastavljena uglavnom od arhivskih materijala koje je Marko prikupio tijekom istraživanja: sken urbanističkih karata, manifest skupine *NNN*, fotografije naselja i zgrada, faksimil Markove prijave za dodjelu gradskih stanova umjetnicima, skica njegovog plana istraživanja... i **ništa više od toga**. Tu negdje bio je i primjerak novina *4 sata* izdanih specijalno za tu priliku, kao nastavak nekadašnjih publikacija *NNN* kolektiva... i **ništa više od toga**. Marko nas je vodio kroz cijelu priču, prateći **kronologiju** vlastitog istraživanja, predstavljajući neke intrigantne detalje o čitavoj inicijativi... i **ništa više od toga**. Na kraju je prikazao dvije **koreografije** plesnih umjetnica⁴⁵³ koje je snimio na jednoj poljani u naselju, jedna se zvala *Guranje*, druga *Podržavanje*... i **ništa više od toga**. Poslije svega dogodio se **Q&A** u kojem se razvila mala rasprava o ideji doslovno društveno angažirane umjetnosti danas, o mogućnostima stalnog zapošljavanja umjetnika i reperkusija koje bi tako nešto imalo na njihov rad... i **ništa više od toga**.

Kažem “ništa više od toga” jer nije mi bilo jasno po čemu je Markovo izlaganje bilo performans-predavanje, a ne “**samo**” predavanje. Osim tog plesa na kraju, **performativno** u njegovom nastupu nije bilo ama baš ništa, a i taj ples prezentiran je kao i ostatak materije, kao prateći dokumentarni materijal nečega što je umjetničko istraživanje samo utoliko što ga je proveo umjetnik... po svemu ostalom, to je bilo sasvim *regular* historiografsko istraživanje... ili sam barem tako tada mislila.

Imala sam te večeri dogovor za neki *Skype* pa sam morala ranije pobjeći doma, nisam ostala do kraja rasprave niti se pridružila na piću poslije događaja. Dok je kišica rominjala, a ja se istim putem vozila doma, pokušala sam kontekstualizirati vlastito **razočaranje**: cijela je priča zapravo bila strašno **uzbudljiva**, bilo mi je nevjerojatno na kakav su **skriveni biser** Marko i *blokice* naišli, pomislila sam koliko je još takve povijesti skriveno od nas, koliko nas nepoznatog okružuje... ja naime **nikad nisam čula** za ikog od tih umjetnika, za *NNN*, za taj Biro, za to naselje, nisam znala da i danas postoje gradski stanovi za umjetnike, nisam imala pojma da je Selma nekad živjela tamo, da Ivana i dalje tamo živi, kako sam saznala u raspravi nakon izlaganja... sve mi je to bilo fascinantno... i imala sam u glavi tisuću neodgovorenih pitanja: koji su **kriteriji** za dodjelu stanova, koji

⁴⁵³ Selma Banich i Ivana Rončević.

su umjetnici prethodno živjeli tamo, koji tamo žive trenutno, kako se **valorizira** društveni rad koji moraju obaviti kao naknadu za stanove, je li netko od članova *NNN*-a i dalje **živ**, zašto Marko s njima nije razgovarao u sklopu istraživanja, tko je **financirao** izdavanje novina, kako to da Grad još uvijek nije ukinuo taj očito **socijalistički** model, dao stanove u najam ili vlasništvo nekom **podobnijem** od suvremenih plesača...

Ali dominantan osjećaj bio je ipak osjećaj razočaranja zbog načina umjetničke **rekontekstualizacije** svega otkrivenog. Ukratko: Markov projekt bio je za mene krunski dokaz **pomodnosti** *lecture performancea* kao forme i **permisivnosti** koja u tom smislu postoji na suvremeno-umjetničkoj sceni.

A onda sam, dan poslije, sreća **Selmu**... sjedile smo ispred Močvare nakon otvorenja neke izložbe i ćaskale. Već sam bila na odlasku kad me pitala – *Kako ti je bilo jučer?*

Odgovorila sam **iskreno** – *Materija super zanimljiva, format super razočaravajuć.*

Nastavile smo razgovor, ja sam joj izložila svoje argumente, ona meni svoje, i tek u trenutku u kojem me pitala – *A nije ti bilo zanimljivo to ispreplitanje fikcije i dokumentaristike?*, ja sam zastala i pitala – **Kako to misliš?**, a u glavi mi se dogodio preokret kakav dugo nije.

U petak sam poslala Marku mejl, u subotu sam dobila mejl od njega...

invalidi umjetnici



Jun 17 (6 days ago)

jasna jasna žmak <jasnazmak@gmail.com>

to mizimakov

zdravo marko,

ne znam da li me se sjećaš, upoznali smo se na nekom tulumu prošle godine i vidjeli sad ponovo u bloku pred nekidan..

ja sam morala otići ranije jer sam imala neki dogovor pa nisam imala prilike poslije ćaskati, nego sam tek dan nakon slučajno sreća selmu i malo s njom razgovarala o tom lecture performanceu, i sve do trenutka u kojem me pitala šta mislim o tom miješanju dokumentaristike i fikcije, ja sam mislila da je tvoj projekt bio loš lecture performance jer ništa izvedbeno, osim one koreografije na kraju, u njemu nisam vidjela.. :)

true, bila mi je čudna cijela atmosfera, čudno mi je bilo da blokice nisu više pushale publiku za pitanja, čudno mi je bilo da nisam nikad čula za te stanove i te ljude, ali mislila sam si da ionako za toliko toga nisam čula, i da je povijest naše umejtničke scene, pogotovo te plesne, toliko neistražena, da mi ne treba to biti čudno, nego mi je bilo super da ste nabasali na takav jedan pravi biser..

ali sam onda nekako zaključila da jednostavno nisi proveo istraživanje do kraja, ta otvorena mjesta iz kojih je trebala nastati rasprava sam protumačila kao manjkavosti na koje treba preskočiti, ne pitanja koja treba potknuti, tako da mi je zapravo bilo bed postavljati potpitanja da ne dovedem ikoga u neku bed situaciju, a pogotovo kod rončević i selme nisam htjela zadirati u intimu..

i onda mi se dogodio taj totalni shift u perspektivi kad mi je selma otkrila pravu istinu behind it i shvatila sam da je zapravo to bio odličan lecture performance, vrlo pametan i vrlo performativan, iako imam osjećaj da nije "grunuo" onako kako je mogao, sad retrospektivno, imam osjećaj kao da su se svi (osim mene očito:) pravili da ne znaju nešto što znaju i da se onda nije to razvilo u smjeru u kojem je trebalo..

možda griješim, možda ste stvarno dobro čuvali tajnu, ali ja sam osjećala taj neki hesitation kod tebe da staneš iza toga odlučnije nekako, kao da je sve to stvarno stvarno, ali sam ga krivo tumačila tad, kao neku nedovršenost projekta, a da je tvoj stav bio drugačiji,

mislim da bi se i ja lakše opustila i upustila u cijelu raspravu..
zašto ti sve ovo pišem? :)
zato što mi je selma rekla da ti se javim, da misli da bi ti bilo
korisno da čuješ feedback, a i mene zanima da mi kažeš malo o svojim
razlozima za odabir lecture performancea kao žanra, jer ja upravo
pišem doktorat na tu temu, pa mi je zanimljivo čuti autorski
background te priče..
eto, toliko od mene.. nadam se da će ti stvarno bit koristan moj
doživljaj svega.. meni se stvarno dogodio super twist i jako mi je
drago da je tako nešto moguće, znaš ono, misliš da si sve vidio, sve
doživio, i onda te iza ugla sačeka neko super iznenađenje..
pozdrav,
jj



Jun 18 (5 days ago)

Marko Gutić Mižimakov

to me

Zdravo Jasna,

Hvala ti na ovom iskrenom i burnom mailu, jako je "grunuo" u mojoj glavi dok sam ga citao jucer, toliko da nisam zapravo zelio odgovoriti mailom vec sam zamolio selmu da mi da tvoj broj - pokusao sam te nazvati ali buduci da se nisi javila pomislio sam da ipak mozda bolje da ti odgovorim mailom kad si si i ti uzela vremena da mi napises to sto si napisala na cemu sam iskreno jako zahvalan.

Nebi vodio dalje raspravu o ovom radu pismeno iz vise razloga vec bi volio ako si slobodna kroz dan ili ovaj tjedan da se nadjemo na kavi i konkretnije nesto popricamo - meni bi to iskreno puno koristilo a i znacilo, svakako bi ti ispricao o odabiru formata i ostalim odlukama nedoumicama i opcenito o procesu rada i izvođenja istog.

Moj broj je [REDACTED] pa ti prema vlastitom rasporedu ;)

PS naravno da te se sjecam ;) ipak smo se fajtali oko budalastine.

5.5. PRILOG E: Milan Marković & Maja Pelević: Oni žive (2012)

[01/07/16 11:05:08] Milan Marković Matthis: Milan Marković Matthis added bejbkojahoda, jasna
jasna zmak to this conversation

[01/07/16 11:05:11] Milan Marković Matthis: evo tu smo svi sada

[01/07/16 11:05:15] Milan Marković Matthis: mozete?

[01/07/16 11:05:29] jasna jasna zmak: možemo

[01/07/16 11:06:19] bejbkojahoda: stanite da pozatvaram ostalo da me ne dekoncentrise

[01/07/16 11:07:36] jasna jasna zmak: dakle, za početak me zanima da mi kažete koji je vaš stav
prema tome da su "oni žive" nazivali lecture performnceom?

[01/07/16 11:09:25] Milan Marković Matthis: ne mislim da je to bila neka opsta odrednica, neko je to
mozda i tako definisao...

[01/07/16 11:10:22] Milan Marković Matthis: mislim da generalno ljudi nisu znali kako to da
klasifikuju jer mislim da je sa jedne strane to bila (za vecinu ljudi) nova forma...

[01/07/16 11:10:32] Milan Marković Matthis: a sa druge smo se mi bavili triksterizmom...

[01/07/16 11:10:53] Milan Marković Matthis: odnosno, mi smo to nazvali u pocetku scensko citanje
drame...

[01/07/16 11:11:09] Milan Marković Matthis: a onda samo predstava (performance)

[01/07/16 11:11:40] Milan Marković Matthis: koliko se secam bilo je nekoliko razloga
zasto nam lecture performance nije odgovarao...

[01/07/16 11:12:28] Milan Marković Matthis: 1) nismo se bavili predavanjem (svo
"znanje" koje smo tu izneli je vec svima bilo poznato)

[01/07/16 11:14:33] bejbkojahoda: cekam pod 2 :)

[01/07/16 11:14:45] Milan Marković Matthis: 2) zeleli smo da pokusamo da sto duze ostavimo stvar
zivom - mislim da smo pricali o tome da je svakim pokusajem konceptualizacije stvar gubila na snazi.
zato smo formu stalno i menjali. npr izvodjenje u gradskoj skupstini bi mogli da nazovemo direktno
aktivistikim, u cirihu je isto bilo dosta konfliktno. a ona prva originalna izvodjenja su koristila
strategiju defetizma u zelji da isprovociramo obrnutu reakciju

[01/07/16 11:15:10] bejbkojahoda: ima pod 3?

[01/07/16 11:15:31] bejbkojahoda: milan voli brojeve :)

[01/07/16 11:15:51] jasna jasna zmak: dobro, koliko mislite da je to formalno određenje uopšte
bitno?

[01/07/16 11:16:01] bejbkojahoda: je l mogu ja sad, milane_ odgovor na prvo pitanje?

[01/07/16 11:16:39] bejbkojahoda: slazem se sa milanom al bih dodala samo jos nešto...

[01/07/16 11:16:46] bejbkojahoda: a to je pitanje konteksta

[01/07/16 11:17:23] bejbkojahoda: mislim da smo se mi na neki način sve vreme "tražili" kad je ovaj projekat u pitanju i u formalnom i u idejnom smislu

[01/07/16 11:17:45] bejbkojahoda: projekat je poceo kao konceptualni rad, moglo bi se reci cak i vizuelni

[01/07/16 11:18:02] jasna jasna zmak: niste imali namjeru praviti izvedbu na početku?

[01/07/16 11:19:01] Milan Marković Matthis: da ali to je bas bila i strategija. bili svesni da igramo igru sa kontekstom a on se sve vreme menjao (od pisanja teksta za scenu to rada na formranju kulturnih politika do apropijacije od strane medjunarodne festivalske scene)

[01/07/16 11:20:25] bejbkojahoda: dakle, sve je pocelo tako sto smo hteli kao odgovor na temu u casopisu "scena" a koja je bila "polozaj mladog umetnika na kulturnoj sceni danas" da odgovorimo sa objavljivanjem sedam pristupnica partija za koje se znalo da ce tri meseca kasnije sigurno preci cenzus i uci u parlament...

[01/07/16 11:20:46] bejbkojahoda: i to je trebalo da bude to, nas performans...

[01/07/16 11:21:34] bejbkojahoda: medjutim, s obzirom da smo prilikom uclanjivanja u partije odlucili da poneseemo cv-e i da trazimo da se ukljucimo u rad kulturnih odbora tih partija, stvar je pocela da se izmice kontroli...

[01/07/16 11:22:04] bejbkojahoda: predizborna kampanja je bila u toku i par dana kasnije su nas primili u skoro sve odbore stranaka...

[01/07/16 11:22:52] bejbkojahoda: tad su poceli sastanci i iz konceptualnog rada smo presli u neku vrstu performasa koji je svakako imao u sebi i elemente istraživačkog novinarstva s obzirom da smo sve sastanke i snimali...

[01/07/16 11:23:25] bejbkojahoda: nakon toga, jer je to trajalo i trajalo skoro tri meseca smo shvatili da moramo da se zaustavimo i da vidimo sta sad...

[01/07/16 11:24:30] bejbkojahoda: u medjuvremenu se dogodilo i podmetanje teksta gebelsovog "znanje i propaganda" svim partijama sto nam je dalo dodatnog materijala kog je u jednom trenutku bilo toliko da nismo imali pojma sta s tim da radimo...

[01/07/16 11:24:43] bejbkojahoda: e tu je na scenu stupilo staro dobro pozoriste...

[01/07/16 11:25:14] bejbkojahoda: milanova teza, koliko se secam, je bila, da je sve sto smo do tog trenutka radili je bilo izvođenje a da je sve posle toga bilo pozorište...

[01/07/16 11:25:55] bejbkojahoda: i zaista je tako bilo...od performansa do javnog čitanja teksta tj. do pozorišta gde je sve na neki način moglo da bude tačno a moglo je i da ne bude...

[01/07/16 11:26:18] bejbkojahoda: nismo koristili autentične snimke vec smo iz transkribovali...

[01/07/16 11:26:38] bejbkojahoda: chatovi koje smo citali su imali privid autenticnosti a zapravo...

[01/07/16 11:27:16] bejbkojahoda: ne znam koliko se ovo tice odgovora na prvo pitanje al svakako se tice forme koja se menjala kao sto je milan napomenuo i prilikom svakog narednog izvodjenja

[01/07/16 11:27:29] Milan Marković Matthis: samo jos mali dodatak

[01/07/16 11:27:38] Milan Marković Matthis: u vezi lecture performansa i nedefinisanja...

[01/07/16 11:27:51] Milan Marković Matthis: ja mislim da se aprorijacija (koja se nama pocela dogadjati vec kada su nas pozvali na bitef) zapravo dogadja stalno, cak i u toku samog gledanja predstave. u momentu kada je publika sigurna da zna sta gleda i kako se gleda ta vrsta pozorista, politicni efekat izvodjenja se smanjuje. sa druge strane ako je publika potpuno izgubljena dolazi do otudjenja. zato mislim da je zadatak predstave koja zeli politicki deluje da igra tu igru zavodjenja sa publikom, izmedju agresije (koja moze da bude prosto nekomunikativnost) i interpelacije.

[01/07/16 11:28:34] jasna jasna zmak: gdje je tu mjesto lecture perrformanceu, ne kužim?

[01/07/16 11:28:42] bejbkojahoda: iskreno...

[01/07/16 11:28:45] jasna jasna zmak: mislim, kako to gledaš u relaciji prema lp?

[01/07/16 11:29:00] Milan Marković Matthis: koga pitas?

[01/07/16 11:29:01] bejbkojahoda: taj "problem" sa definisanjem nase predstave ka LP

[01/07/16 11:29:16] bejbkojahoda: smo imali samo u svajcarskoj ili norveskoj, ne secam se...

[01/07/16 11:29:21] jasna jasna zmak: (tebe milane, al sad je maja otela)

[01/07/16 11:29:29] Milan Marković Matthis: ako se predstava nazove lp, onda ti je jasnije kako se to gleda...

[01/07/16 11:29:41] bejbkojahoda: imam utisak da su videli dvoje ljudi za stolom koji pricaju nesto "pametno", citaju nesto sa papira...

[01/07/16 11:29:42] jasna jasna zmak: kužim

[01/07/16 11:29:57] bejbkojahoda: i da su bili u fazonu sta je ovo? pa ovo je lecture performance

[01/07/16 11:30:26] Milan Marković Matthis: ono sto mi je bilo fantasticno na prvom i svakom sledecem izvodjenju koje je uspelo je upravo to sto publika niko nije znala sta je to sto gleda. i to je stvorilo posebnu atmosferu budnosti

[01/07/16 11:30:59] bejbkojahoda: mozda je cak i najsubverzivnije nazvati "oni zive" namerno LP

[01/07/16 11:31:09] jasna jasna zmak: jer to zapravo nije

[01/07/16 11:31:15] bejbkojahoda: posto ga onda ljudi posmatraju iz tog konteksta

[01/07/16 11:31:26] bejbkojahoda: sad treba nesto da "nauce"

[01/07/16 11:31:27] Milan Marković Matthis: najbolje je ne nazvati je nikako

[01/07/16 11:31:30] bejbkojahoda: a onda se zbune

[01/07/16 11:31:34] jasna jasna zmak: jel se to može?

[01/07/16 11:31:37] jasna jasna zmak: nazivati je nikako

[01/07/16 11:31:38] Milan Marković Matthis: ili scensko citanje posto to nista ne znaci

[01/07/16 11:31:59] jasna jasna zmak: i jedno i drugo po meni ubiju nekako

[01/07/16 11:32:01] bejbkojahoda: projekat je rec koju bas ne volim al mislim da je u ovom slucaju najtacnija

[01/07/16 11:32:04] jasna jasna zmak: srž vašeg podviga

[01/07/16 11:32:09] Milan Marković Matthis: ja to zovem triksterizam ili dramaturgija izdaje

[01/07/16 11:32:13] jasna jasna zmak: hahaha

[01/07/16 11:32:14] bejbkojahoda: ahahahahaha

[01/07/16 11:32:19] Milan Marković Matthis: nije sala

[01/07/16 11:33:36] jasna jasna zmak: dobro, da sumiramo: vi niste hteli da pravite lecture performance, neki tamo sa sjevera ljudi su to tako prozvali, vi mislite da to daje krivi rpedznak vašem radu, ali zapravo i to može biti subverzivno

[01/07/16 11:33:40] bejbkojahoda: svidja mi se triksterizam

[01/07/16 11:34:09] Milan Marković Matthis: ne zelimo da se odredimo prema tome :)

[01/07/16 11:34:20] bejbkojahoda: moze biti al ne mora da bude :)

[01/07/16 11:34:30] Milan Marković Matthis: neki su to nazvali aktivistkicko pozoriste

[01/07/16 11:34:34] Milan Marković Matthis: neki dramsko citanje

[01/07/16 11:34:37] Milan Marković Matthis: neki lp

[01/07/16 11:34:40] Milan Marković Matthis: neki samopromocija

[01/07/16 11:34:45] bejbkojahoda: meni se desilo pre neki dan...

[01/07/16 11:35:12] bejbkojahoda: da mi je novinarka rekla "vi u vasem dramskom tekst "oni zive" koji ste pisali sa milanom markovicem..."

[01/07/16 11:35:28] bejbkojahoda: na sta joj ja kazem...to nije dramski tekst...molim vas to promenite...

[01/07/16 11:35:35] Milan Marković Matthis: pa on je i izveden u kragujevcu sa glumcima i jdpu

[01/07/16 11:35:43] bejbkojahoda: a on a mi kaze...u sceni je objavljeno kao dramski tekst...

[01/07/16 11:35:50] bejbkojahoda: dakle, to je dramski tekst :)

[01/07/16 11:35:52] Milan Marković Matthis: hahaha

[01/07/16 11:39:14] Milan Marković Matthis: u bitefu je to opet bio dzudo potez jer su nas zvali na taj "prostor slobode" za koji je nasa predstava bila momenat samolegitimacije. onda smo uzeli glumce

[01/07/16 11:39:33] bejbkojahoda: bili su dosta besni, svi iz bitefa... ocekivali su tu "autenticnost"

[01/07/16 11:39:53] jasna jasna zmak: da se vratimo na pitanje znanja - zanima me dal stvarno mislite da niste proizveli nikakvo novo znanje?

[01/07/16 11:40:03] Milan Marković Matthis: ne

[01/07/16 11:40:09] jasna jasna zmak: da, to je nešto što "svi znaju" ali v iste dokazali to praktično

[01/07/16 11:40:14] jasna jasna zmak: proveli istraživanje i prezentarili rezultate

[01/07/16 11:40:15] bejbkojahoda: ako mogu da citira, milana

[01/07/16 11:40:39] bejbkojahoda: kad su nas nakon predstave pitali "i sta cete sad da radite?"

[01/07/16 11:40:40] Milan Marković Matthis: pa sta sa time, svi znamo da postoji gravitacija, pa se ne moramo baciti sa mosta da to dokazem

[01/07/16 11:40:58] bejbkojahoda: milan im je rekao "a šta cete vi sad da radite?"

[01/07/16 11:41:28] bejbkojahoda: mislim da je u tom smislu znanje koje je proizvedeno bilo poziv na dalje delovanje...

[01/07/16 11:41:48] bejbkojahoda: a ne samo znanje, sto bi rekao milan to sto smo mi "otkrili" i nije bilo neko otkrice...

[01/07/16 11:41:59] bejbkojahoda: al je pokazalo kako moze da se deluje

[01/07/16 11:42:04] bejbkojahoda: a ne desi skrstenih ruku

[01/07/16 11:42:08] jasna jasna zmak: slažem se.. nismo bacili sebe, ali smo bacili jabuku.. ali ne možemo jabuku učlaniti u partiju.. nije gebels jabuka

[01/07/16 11:42:17] Milan Marković Matthis: hahahha

[01/07/16 11:43:19] bejbkojahoda: nije gebels jabuka

[01/07/16 11:43:30] Milan Marković Matthis: nije gebels bicikla

[01/07/16 11:43:31] bejbkojahoda: a ni jabuka nije gebels

[01/07/16 11:43:38] bejbkojahoda: da ti ga ukradu

[01/07/16 11:44:07] jasna jasna zmak: aha, sjetila sam se... kome nije jasno, treba da naglasimo zašto chat, ajde vi objasnite

[01/07/16 11:44:31] bejbkojahoda: volela bih, kad ljudi ovo budu citali u tvom doktoratu, dane znaju da li smo ovo zaista mi pisali

[01/07/16 11:44:47] bejbkojahoda: ipak si i ti spisateljica i umes da pises likove

[01/07/16 11:45:07] bejbkojahoda: a nista lepse nego drama s tri lika :)

[01/07/16 11:45:13] Milan Marković Matthis: trojka

[01/07/16 11:45:14] bejbkojahoda: tema lecture performance

[01/07/16 11:45:18] Milan Marković Matthis: (seksualna referenca)

[01/07/16 11:45:29] jasna jasna zmak: objasnite zašto chat!!!

[01/07/16 11:45:38] Milan Marković Matthis: sada ili tada?

[01/07/16 11:45:47] jasna jasna zmak: sada, zbog tada

[01/07/16 11:46:25] Milan Marković Matthis: to nam je bio nacin da se zadrzi "spontani" karakter razgovora koji ostaje u tekstualnoj formi

[01/07/16 11:46:36] Milan Marković Matthis: koji smo onda dopisivali i menjali al

[01/07/16 11:47:05] bejbkojahoda: trebalo nam je nesto sto ce dati na "autenticnosti"

[01/07/16 11:47:10] Milan Marković Matthis: ali zbog forme i stila se zadrzao osecaj da je tekst nastao u real timeu

[01/07/16 11:47:14] bejbkojahoda: sasvim neautenticno :)

Thank you for coming. Thanks for the flowers. They're beautiful. Thanks for every minute we've been together. Thanks for your sincere attention. Now I can also be sincere with you. Thanks for your trust. I'm no longer afraid that I'm making a big mistake right now. Thank you. Thanks for the excitement I feel from you. I expected it, predicted it. Thanks for being so predictable. That keeps me calm. Thank you. Thanks for your questioning looks. They're not necessary. You're still waiting for what's going to happen, although it's already obvious what's happening. Too much is always too little for you. Thanks for being so demanding. Thanks for coming and thanks for going. Thanks for the flowers. They're yours. Don't forget to put them in water. That's all. Thanks. You can get up and leave now. The end. You can go.

*Thank you.*⁴⁵⁴

Blaž Lukan: Erasing the Audience (2009)

⁴⁵⁴ Hvala vam što ste došli. Hvala na cvijeću. Predivno je. Hvala vam na svakoj minuti koju smo proveli zajedno. Hvala vam na iskrenoj pažnji. Sada i ja mogu biti iskren s vama. Hvala vam na povjerenju. Više se ne bojim da upravo činim veliku pogrešku. Hvala vam. Hvala vam na uzbuđenju koje osjećam od vas. Očekivao sam ga, predvidio sam ga. Hvala vam što ste tako predvidljivi. To me smiruje. Hvala vam. Hvala vam za vaše upitne poglede. Nisu potrebni. Još uvijek čekate ono što će se dogoditi, iako je već očito što se događa. Previše je uvijek premalo za vas. Hvala što ste tako zahtjevni. Hvala što ste došli i što ćete otići. Hvala na cvijeću. Vaše je. Ne zaboravite staviti ih u vodu. To je sve. Hvala. Sada možete ustati i otići. Kraj. Možete otići. Hvala.

6. ŽIVOTOPIS AUTORICE

*I think I must have been born with a love of the unfamiliar. It's something you can't be taught.*⁴⁵⁵

Andrea Fraser: May I Help You? (1991)

Diplomirala dramaturgiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu gdje od 2012. radi kao umjetnička novakinja. Autorica je nekoliko izvedbenih tekstova (*Samice, Istovremeno drugi, Sportsko srce, Pisma na kraju šume*), jedne prozne knjige (*Moja ti*), dva kratkometražna scenarija (*Na kvadrat, Munja*), više kratkih priča i niza kritičkih tekstova. Kao dramaturginja u kazalištu surađivala s Matijom Ferlinom, Borutom Šeparovićem, Oliverom Frlićem i drugima, a na filmu s Igorom Bezinovićem, Anom Hušman, Goranom Škofićem... Bila je članica uredništva časopisa za izvedbene umjetnosti *Frakcija*, portala za domaće dramsko pismo *drame.hr* te scenarističkog portala *palunko.org*. Dobitnica je dviju nagrada (Mali Marulić za najbolji tekst za lutkarsko kazalište i kazalište za djecu 2017; Marul za dramaturgiju predstave, 26. Marulićevi dani), a predstave i filmovi na kojima je radila nagrađivane su u zemlji i inozemstvu (specijalna nagrada žirija, BITEF; nagrada publike, Ex Ponto; nagrada publike, Vox Feminae Festival; nagrada ARTE, Filmfest Dresden). Kritičke tekstove objavljivala u časopisima *Frakcija, Kazalište, Hrvatski filmski ljetopis* i *Zarez*, surađuje s portalima *VoxFeminae, MUF, Libela* i *Kulturpunkt*. Članica je udruge SPID.

SELEKCIJA OBJAVLJENIH ČLANAKA

Žmak, J. (2016). Dramaturgy, what a Queer Thing to Do! U: Georgelou, K., Protopapa, E. & Theodoridou, D. (ur.) *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz, pp. 149-156.

Klepica, V. & Žmak, J. (2016). Konstantna nevidljivost. U: Mišković, D. (ur.) *Kulturne veze na Balkanu*. Rijeka: Drugo More, pp. 63-70.

Georgelou, G. & Žmak, J. (2015). Performing lectures. U: Monni, K. & Allsopp, R. (ur.) *Making Practice. Texts, Dialogues and Documents 2011–2013*. Helsinki: University of the Arts, 264-275.

Žmak, J. (2015). Tko je uopće dramaturg? *Frakcija* 70/71. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, pp. 170-179.

⁴⁵⁵ Mislim da sam rođena s ljubavlju za nepoznato. To je nešto što se ne može naučiti.