

Interakcije publike u performansu: analize kroz perspektive psihologije komunikacije

Matek, Lorena

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:980357>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-04**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek za kulturalne studije

Akadska godina: 2014./2015.

Student: Lorena Matek

Mentor: Diana Grgurić, dr. sc. doc.

**Interakcija publike u performansu:
analize kroz perspektive psihologije komunikacije
(završni rad)**

Rijeka, rujan, 2015.

Sadržaj:

| | |
|--|----|
| Sažetak | 2 |
| 1. Uvod | 3 |
| 2. Razrada | 4 |
| 2.1. Performans i studije performansa | 4 |
| 2.1.1. Umjetnički performans | 5 |
| 2.1.2. Kulturalni performans | 6 |
| 2.2. O pojmu komunikacije | 8 |
| 2.3. Analiza komunikacije u odabranim performansima | 12 |
| 2.3.1. Marina Abramović: „Rhythm 0“, Beograd (1974.) | 12 |
| 2.3.2. Marina Abramović: „The Artist is Present“, MoMA, New York (2010.) | 18 |
| 2.3.3. Akcije umjetničke grupe Magnet, Beograd (1996. – 1997.) | 22 |
| 2.3.4. Sanja Iveković: „Osobni rezovi“ (1982.) | 27 |
| 3. Zaključak | 31 |
| 4. Literatura | 32 |
| 5. Popis priloga | 36 |

Sažetak

Ovaj rad tiče se studija izvođenja, odnosno studija performansa, onoga što performans predstavlja, s naglaskom na umjetnički i kulturalni performans. Također, četiri primjera performansa poslužit će kao područje analize spomenutih komunikacijskih modela i vrsta komunikacije, pri čemu će se utvrditi određena djelovanja komunikacije u performansu. Time ovaj završni rad preko tematskih uporišta komunikologije i psihologije pruža razradu pojma komunikacije unutar odabranih performansa u smislu analize pojma, zajedno s analizom vrsta komunikacije – od verbalne do neverbalne te od intrapersonalne i interpersonalne - i komunikacijskih modela, kao i smislu kompleksnih implikacija koje ona sugerira.

Ključne riječi: komunikacija, verbalna komunikacija, neverbalna komunikacija, intrapersonalna komunikacija, interpersonalna komunikacija, komunikologija, komunikacijski modeli, psihologija, performans, kulturalni performans, umjetnički performans, komunikacija u performansu

1. Uvod

„Mnogi autori drže komunikaciju funkcionalno nužnom pretpostavkom svakog društva i temeljnim socijalnim procesom po sebi. Socijalni sustavi mogu se formirati i održavati samo ako su osobe sudionici međusobno povezani komunikacijom jer se svako zajedničko djelovanje pojedinaca temelji na prihvaćenim značenjima koja se prenose komunikacijom. Pojam komunikacije prelazi u pojam 'organizacije' jer bez komunikacije nije moguće organizirano djelovanje.“¹

U radu koji slijedi putem dva umjetnička i dva kulturalna performansa analizirat ću smjerove i vrstu komunikacije prisutne unutar tih performansa, kao i implikacije koje analizirana komunikacija povlači za sobom.

Namjera ovog rada jest pokazati kompleksnost pojma komunikacije prvo putem teoretskog okvira te potom putem analize primjera, pružiti određene zaključke na temelje primijećenih komunikacijskih procesa te uočiti eventualna područja komunikacije u vezi kojih ovaj rad ne može donijeti definitivne zaključke.

¹ Kunczik, Zipfel, 2006: 10, 11

2. Razrada

2.1. Performans i studije performansa

Prije prelaska na analizu komunikacije unutar odabranih performansa, nužno je najprije razlučiti što pojam performansa, odnosno procesa izvođenja doista znači. Aleksandra Jovićević u djelu kojeg je napisala u suradnji s Anom Vujanović navodi slijedeće: „*Namjernim izostavljanjem brojnih lingvistički i semantičkih definicija performansa, najjednostavnije objašnjenje bilo bi da je izvođenje 'radnja, djelo ili praksa'. Studije izvođenja razmatraju izvođenje, odnosno radnju u četiri osnovna pravca: (1) bilo koje ljudsko ponašanje koje se može nazvati „obnovljenim“ ili „uvježbanim“ ponašanjem, koje sadrži u sebi pukotinu između izvođenja i subjekta u koju je smješteno [...] ponašanje u kome se „analizira društvena artificijelnost skrivena između prirodne doslovnosti; [...] (2) umjetničko izvođenje je veoma važan segment izvođenja [...]; odnos između proučavanja i izvođenja performansa postao je gotovo integralan [...] (3) istovremeno neposredno učešće i kritička distanca u odnosu na predmet proučavanja ili samog sebe poziva na reviziju (ispravljanje), uočavanje i priznanje da društvene okolnosti, odnosno nečije sopstveno znanje nisu jednom zauvijek fiksirani, već predmet onoga što Šekner [teoretičar teatra koji je 1960tih odigrao glavnu ulogu u uvođenju studija performansa²] naziva neprekidnim „procesom proba, testiranja i revizije“ [...], (4) studije izvođenja aktivno sudjeluju u društvenim procesima i previranjima [...]; osnovna teorijska premisa studija izvođenja je da nijedan pristup ne može i ne treba da bude neutralan – ni u samom ljudskom ponašanju ne postoji ništa što je neutralno ili nepristrasno – izazov leži u činjenici da bi trebalo biti što je moguće više svjestan svog osobnog stava u odnosu na druge, i potom da se taj stav/odnos zadrži ili promijeni.“³*

Promotivši teoretski okvir koji je ponudila Vujanović, postaje jasno da je performans sazdan od neizmjernog komunikacijskog potencijala. Na trenutak ću se поближе osvrnuti na naveden citat.

Ponajprije, performans kao kritika neposrednog djelovanja i poziv na ispravljanje i testiranja sugerira težnju za dvosmjernom komunikacijom. Pritom, nastojanje za neposrednom komunikacijom i odbacivanje neutralnosti – usudila bih se primijetiti – sugerira nužnost za

² Jovićević, Vujanović 2007: 19

³ Jovićević, Vujanović 2007: 13, 14

odmakom i kontemplacijom i osobno mi se čini da je upravo u tome sadržana specifičnost komunikacije u performansu. U izvođenju koje otvoreno poziva na reviziju i micanje iluzije da je znanje fiksirano nalazi se istinski subverzivni trenutak, koji pojedinca zatiče nespremnog i tjera ga na izražavanje stava kojeg počesto ni sam nije svjestan da ga posjeduje (ovaj trenutak će biti posebno značajan u analizama koja slijede). „*Performans u osnovi ima tendenciju iskoraka iz ograničene izvedbene prostornosti, na tragu je rituala i prirodne ogoljenosti individue, a svaki pokušaj ‘practiciranja umjetnosti’ opravdava se kao izlazak iz ograničenog verbalizma u čijim se omjerima ne dopušta pronalaženje dubljeg smisla za kojim umjetnik traga.*“⁴, tvrdi Nenad Obradović. Iskorak iz verbalnosti također je izuzetno interesantan trenutak, jer nerijetko (premda ne uvijek) se događa da je performans posve lišen riječi, čime se komunikacija nužno preusmjerava na neverbalnu i proučavanje iste. Čini se da je upravo taj instinktivni dio – uz kritiku normi – na koji se Obradović referira ono što tumačenje performansa čini dubokim i iskonski, odnosno potragom za smislom i shvaćanjem, prihvaćanjem i potom promjenom.

U nastavku razrade rad će se približiti umjetničkom i kulturalnom performansu te putem analize četiri performansa prikazati kako se odvija komunikacija u performansu te kako funkcionira interakcija između performerera (izvođača) i publike.

2.1.1. Umjetnički performans

Kad je posrijedi definicija umjetničkog performansa te element koji ga izdvaja iz kategorija ostalih umjetničkog praksi, kao i društvenih rituala, Jovićević ukazuje da se „[...] *razlika između društvenog rituala i umjetničkog izvođenja na pozornici, plesu, operi, itd. nalazi se u tome što izvođač tokom ovog izvođenja ne teži da transformira samog sebe, nego neku situaciju, a možda i publiku. [...] ideal umjetnosti performansa, slično kao i rituala, je proces i moment koji se odvija ovdje-i-sada. Prema tome, etika katarze vezana za ritual, ponovo se vraća u prostor svijesti i iskustvo kroz umjetnost performansa koji zahtijeva sudjelovanje, kao i buđenje afektivnih reakcija kod publike, koji se ne mogu kontrolirati (npr. strah, gađenje,*

⁴ Citat preuzet 08.06.2015. u 22:11 sa <http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>

*strava), što prekoračuje granice gledaočeve izolacije [...]. ...performans je dakle ono što ga sami umjetnici definiraju kao takvo i performans se smatra uspješnim na osnovu stupnja ostvarene komunikacije s publikom. Možda najveća razlika između kazališnog predstavljanja i umjetničkog performansa jest činjenica da je njen izvođač istovremeno sam umjetnik koji rijetko, ako uopće predstavlja određen lik poput glumca, a sadržaj rijetko slijedi tradicionalnu fabulu ili priču. [...]*⁵

Iz navedenog se ustanovljuje da izvođač (performer) prilikom izvođenja performansa (čina izvođenja) kreira prostor gdje nudi sebe kao sudionika, u isto vrijeme involvirajući svoju publiku kao aktivne sudionike izvođenja. Bez kontakta s publikom, umjetnički performans ne ostvaruje svoju svrhu i ne pruža prostor transformacije. Performeri počesto koriste svoje tijelo kao platno performansa (tzv. body art), jer, nudeći ga publici kao platno, i sami komuniciraju s njim i ponovno ga otkrivaju. Iz tog razloga bit će analiziran performans „*Rhythm 0*“ Marine Abramović, jer pruža uvid u tehniku korištenja tijela kao sredstva komunikacije s publikom. Komunikacija između performerera i publike je atipična i nekonvencionalna, i često se odvija u prostoru između instinktivnog i onog što je usađeno kulturalnim normama. Performans „*The Artist is Present*“, također od Marine Abramović, tako ocrta instinktivnost neverbalne komunikacije i reakcije publike na istu, te će, kao i „*Rhythm 0*“ stoga biti upotrijebljeni kao primjeri Jovičevićinog teoretskog okvira koji ističe težnju performansa da potakne reakciju i sudjelovanje publike, kao i težnju performerera da transformira situaciju, a i publiku. U „*Rhythm 0*“ Abramović nudi svoje tijelo kao prostor transformacije i izražavanja publike, dok u „*Artist is Present*“ koristi prostor neverbalne komunikacije kako bi potaknula publiku na emocionalnu komunikaciju.

Prije nastavka spomenutih analiza rad će se nakratko približiti pojmu kulturalnog performansa, jer će primjeri te vrste performansa također uslijediti.

2.1.2. Kulturalni performans

"Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje, može se nazvati kulturalnim performansom. U širokom spektru kulturalnog izvođenja, ponekad se ne mogu

⁵ Jovičević, Vujanović 2007: 44, 45

*podvući jasne granice između svakodnevnog života i porodičnih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga, ili kulturalnog performansa velikih društvenih rituala koji su još više umnoženi i uvećani u medijaliziranom društvu [...].*⁶, navodi Jovićević, ukazujući da je upravo nazivnik socijalnih normi taj koji performans karakterizira kao kulturalni.

M. Radovanović dodaje: „*Kulturalni performans povezuje [se] sa liminalnim (tranzicijsko stanje koje vodi ka nekom novom stanju), prestupničkim procesima u napuklinama institucija. [...] Kulturalni performans je prisutan u demonstracijama, performans artu, političkom teatru i svakodnevnom životu. Ovako shvaćen pojam performansa podrazumijeva prije svega društvenu djelotvornost i političnost. Tako po kriteriju efikasnosti sve aktivnosti možemo podijeliti na one koje podupiru sistem i one koje djeluju subverzivno u odnosu na njega.*“⁷

Nužno je uočiti da protesti društvene i političke naravi – koji su često (iako ne uvijek) okosnica kulturalnih performansa – formirani u subverzivnom karakteru (što je očekivano i razumljivo jer upravo to je i njihova svrha) počesto riskiraju sankcije. Međutim, kulturalni performer s tom namjerom i kreće, jer te sankcije počesto ocrta društvene i političke restrikcije i manipulacije. Performer na sebi i putem sebe kao alata demonstrira uklanjanje društvenih normi i restrikcija, ogolivši koncept ljudske slobode izražavanja i samim time publiku uključivši u taj trenutak protesta. U tom smislu opravdano je zaključiti kako se iz navedenih citata primjećuje da je namjera kulturalnog performansa u pojedincu probuditi svjesnost o okruženju u kojem se nalazi, kao i o područjima tog okruženja na koje bi trebalo obratiti pozornost, naročito iz drugačijeg kuta gledanja. Pod time osobno smatram stav o uzimanju stanja u društvu zdravo za gotovo, bez dubine u promišljanju istog. Ovo nikako ne mora značiti da pojedinac nije svjestan društvenih problema (premda kulturalni performansi često ogole i probleme koje pojedinac zapravo uopće nije svjestan), nego situacije u kojima su društveni problemi itekako vidljivi, ali su i prihvaćeni jednostavno kao društveni standard, trenutno stanje, „onako kako stvari stoje“. Kada Jovićević u gore navedenom citatu navodi „*napukline institucija*“, cilja na to da kulturalni performans uspješnost u podizanju svjesnosti postiže umećući „*prestupničke procese*“ u područja kojima se režim teže odupire i u kojima se performeru, kao i njegovoj publici, omogućava veći prostor za poticanje na promjenu. Iz tog razloga će se ovaj rad osvrnuti na akcije umjetničke grupe Magnet u Beogradu od 1996. do 1997. godine, koje će bile usmjerene protiv politike Slobodana

⁶ Jovićević, Vujanović 2007: 29

⁷ Citat preuzet 08.06.2015 u 23:00 sa <http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2010/04/28/perform-or-else-from-discipline-to-performance-jon-mckenzie-prikaz-knjige-milan-radovanovic/>

Miloševića. Nune Popović zajedno s ostatkom skupine organizirao je proteste u dogovoru s podrškom medija, zbog čega je njegovom setu performansa, po strani od prijatni i zastrašivanja, bilo teško doskočiti. Krajnji rezultat tih akcija bilo je priključivanje ostalih studenta i građana s ishodom obaranja totalitarnog težima. Drugi performans, „*Osobni rezovi*“ umjetnice Sanje Iveković iz 1982., prikazuje aspekt utjecaja društvenog režima i medija na identitet pojedinca i služi, osobno bih zaključila, kao ilustracija uzroka kulturalnih performansa, odnosno njihovo polazište. Jovičević u gore navedenom citatu ukazuje da se pri kulturalnom izvođenju „*ponekad ne mogu podvući jasne granice između svakodnevnog života i porodičnih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga (...)*“, a Ivekovićin performans, premda vrlo umjetničkog karaktera, u tome sadrži kulturalnost: on prikazuje kako se u pojedincu miješaju pojedinačne uloge i kako ga definiraju, naročito one uloge potaknute od socijalnog režima, kao i medija koji ih popraćuju. Iveković u tome performansu također nudi ideju o uklanjanju tih definicija, ili barem o promišljanju istih, ne nastojeći time rušiti sistem, već samo ukazati koliko on duboko utječe na pojedinca. Usto, taj se performans dotiče i medijske reprezentacije društvenog sistema, odnosno konstruirane slike koju mediji nameću (a koja ne uključuje sve aspekte tog sistema) i koja pojedinca uvelike (iako ne posve i ni u kojem slučaju definitivno) usmjerava i definira.

Prije same analize komunikacije unutar odabranih performansa, uputno je pružiti osnovni teoretski okvir samog pojma komunikacije. Premda će crtica o komunikaciji koja će uslijediti biti izuzetno rudimentarna te će se tek kroz analize performansa dublje sagledati neki od njezinih aspekata, nužna je kako bi se razjasnio okvir u kojim će se analize kretati.

2.2. O pojmu komunikacije

Sama riječ 'komunikacija' svoje korijene vuče iz latinskog jezika; preciznije, iz riječi *communis* (zajednički, dijeljen) te riječi *communicare* (dijeliti)⁸. Jasno je da sama komunikacija u osnovi znači razmjenu, a u Merriam-Websterovom rječniku dodatno stoji da se ta razmjena odnosi na „*razmjenu informacija u svrhu izražavanja ideja, misli, emocija drugome*“⁹. Dubinu ovoj definiciji izvanrednom pruža C. S. Read u jednom od svojih eseja:

⁸ Preuzeto 29.08.2015. u 00:15 <http://www.etymonline.com/index.php?term=communication>

⁹ Preuzeto 04.06.2015. u 19:24 s <http://www.merriam-webster.com/dictionary/communication>

„Komunikaciju najradije percipiram kao 'kontakt', odnosno, dolaženje u kontakt s nečime.“¹⁰ Ove dvije definicije nude odličan uvod u razradu pojma komunikacije, posebice uzevši u obzir kompleksnost samog pojma. Možda je doista najbolje za komunikaciju reći da je ona kontakt koji se odvija u svrhu razmjene informacija. Naime, bez kontakta razmjena informacije nije doista moguća. U smislu sredstva komuniciranja, kontakt se može ostvariti „*auditivno*“ (govorom i definiranim/nedefiniranim zvukom), „*vizualno*“ (gledanjem prizora, gesti, izraza lica) ili taktilno (dodirom), a ponekad i „*olfaktorno (mirisno) i gustacijski (okusom)*“ [Kunczik i Zipfel u svojem djelu „*Uvod u znanost o medijima i komunikologiju*“ uključuju i termalni kanal (osjećaj tjelesne topline)]¹¹. Međutim, svaki od navedenih načina – osim auditivnog – spada u neverbalnu komunikaciju. Kao iznimka se nameće „*paralingvistička komunikacija*“, a ona podrazumijeva „*ono što se kazuje vokalno, ali ne i verbalno, npr. nakašljavanje, glasnoća tona, tempo, intonacija itd.*“¹² Verbalna komunikacije je vrsta komunikacije koja se zasniva na govornom izražavanju, pri čemu je nužno poštovati pravila gramatičkog rečeničnog ustroja, naročito ako je riječ o formalnom izražavanju. Kunczik i Zipfel smatrali su važnima za istaknuti tri glavne jezične funkcije: „*izražajnu (očitovanje misli i osjećaja), prikazivačku (opis stvari i sadržaja), apelacijsku (utjecaj na ponašanje drugih)*.“¹³ Ove funkcije su odličan prikaz funkcioniranja verbalne komunikacije, jer osim što ocrtavaju motivacijske komponente koje pojedinca navode na interpersonalnu komunikaciju, prikazuju i pokušaj dijeljenja vlastite intrapersonalne komunikacije (u smislu očitovanja misli i osjećaja te opisa sadržaja onako kako ga pojedinac vidi, kao i pokušaj da to potvrdi tako što će time utjecati na drugoga). Ovdje treba uključiti i pisanu komunikaciju kao podvrstu verbalne komunikacije¹⁴.

Kontakt dobiva na važnosti pogotovo u slučajevima kad nije riječ nužno o verbalnoj komunikaciji. Sam čin verbalne komunikacije razmjerno je shvatljiv, ili pak donekle shvatljiviji od neverbalne komunikacije, međutim, samu razmjenu informacije ne osigurava tek verbalni dio interakcije. Za neverbalnu komunikaciju M. L. Patterson, profesor s missourijskog sveučilišta kaže da „*označava slanje i/ili primanje informacija i utjecaja kroz fizički okoliš, prizor i neverbalno ponašanje*“¹⁵. Procesi mimike i gestikulacije – segmenti neverbalne komunikacije – od izuzetne su važnosti u svakodnevnim situacijama, u smislu

¹⁰ „*Non-Verbal Communication: A Panel.*“ iz časopisa *The Structurist*. Annual Art Publication. No. 3. 1963: 39

¹¹ Kunczik, Zipfel, 2006: 17

¹² Kunczik, Zipfel, 2006: 17

¹³ Kunczik, Zipfel, 2006: 14

¹⁴ Posjećeno 08.06.2015 u 19:48 <http://www.notesdesk.com/notes/business-communications/types-of-communication/>

¹⁵ Patterson, 2012: 731

rituala poput upoznavanja, zahvaljivanja i općenito fizičkog kontakta koji se prilično razlikuju u različitim dijelovima svijeta i nepoštovanje istih često ima značajne implikacije po čitavu komunikaciju. Međutim, postoje i drugi momenti gdje je neverbalna komunikacija važna jednako – ako ne i važnija – kao i verbalna komunikacija. Upravo važnost neverbalne komunikacije, odnosno, usmjerenost na istu prikazana je u performansu Marine Abramović „*The Artist is Present*“, te će se kroz primjer tog performansa ovaj rad pobliže dotaknuti neverbalne komunikacije.

Različite koncepcije ostvarivanja komunikacije, kao i tijek komunikacije, uključujući pošiljatelja, primatelja, poruku, zajedno s mogućim problemima u komunikacijskom kanalu, prikazuju modeli komunikaciji. Drugim riječima, „*modeli komunikacije su vizualizacija komunikacijskog procesa.*“¹⁶ U modelima komunikacije vidi se i način cirkulacije, odnosno, smjer odašiljanja poruke (ovisno o mogućnosti povratne informacije). Indijska profesorica U. Narula u svojoj knjizi „*Handbook of Communication*“ navodi: „*komunikacijski se modeli klasificiraju u tri kategorije: faze, tipove i forme [oblici].*“¹⁷ Faze komunikacijskih modela odnose se na prikazivanje komunikacijskih modela kroz godine, odnosno, evoluciju shvaćanja komunikacijskih modela i grafičke prikaze istih.

U smislu *tipova* komunikacijskih modela, Narula kaže kako postoje „*linearni i ne-linearni tipovi*“. Oni se mogu pojaviti u različitim *oblicima* kao što su „*mentalni modeli, simbolički modeli (od kojih postoje dva tipa: matematički i verbalni) te fizički modeli (ikonički i analogni).*“¹⁸ Glavna preokupacija, kako Narula sugerira, jesu matematički, a pogotovo verbalni komunikacijski modeli – odnosno, simbolički. Grafički modeli predstavljaju sheme onoga kako ti modeli funkcioniraju u verbalnom obliku.

Kao prvu klasifikaciju simboličkih verbalnih komunikacijskih sistema Narula navodi podjele komunikacijskih modela u medijski (posrednik je medij) i oralni (usmeni sistemi).

Druga klasifikacija jesu različiti tipovi linearnih te ne-linearnih komunikacijskih modela: „*Većina ranih komunikacijskih modela iz 40tih i 50tih bili su linearni modeli. Oni su osnovni modeli koji ukazali na nove, korisne i važne koncepte, koji su se kasnije razvili u ne-linearne,*

¹⁶ Narula, 2006: 23

¹⁷ Narula, 2006: 11

¹⁸ Narula, 2006: 11

*interakcijske i konvergencijske modele.*¹⁹ (Osobno bih ustvrdila da su, s obzirom na argumentaciju koja će uslijediti, interakcijski modeli zapravo prijelazni modeli.)

Treća klasifikacija komunikacijske modele dijeli na: „*akcijske, interakcijske, transakcijske, konvergencijske modele.*“²⁰ Kako Narula kaže, oni su zapravo nastali iz koncepata, tako da zapravo predstavljaju fazu razvoja komunikacijskih modela.

Kod akcijskih modela²¹ ključ je u pošiljatelju, kod odašilje poruku primatelju konstruiranu tako da dobije željen rezultat. Problem nastaje u mogućem pogrešnom shvaćanju primljene poruke i upitno je u kolikoj će mjeri signal biti istovjetan namjeri pošiljatelja zbog selektivne percepcije primatelja.

Interakcijski model fokusira se na „*interakciju i povezanost između primatelja i pošiljatelja. Gleda se efekt koji poruka ima na pošiljatelja i na primatelja; [u ovom slučaju] dodan je koncept linearne povratne informacije. Usto, kontrolu je moguće postići ukoliko pošiljatelj zna reakcije primatelja na poruku.*“²² Upravo zbog linearne povratne informacije, ustvrdila bih da je zapravo riječ o prijelaznom modelu, koji tek osigurava pošiljatelju kontrolu nad time kako će njegova poruka biti primljena, no ne i ostvarivanje međusobnog razumijevanja.

Za razliku od interakcijskih modela, gdje je linearna povratna informacija središnja točka, u transakcijskim modelima „*na komunikaciju se gleda kao na simultani [istovremeni] odgovor. [...] dok 'A' govori, 'B' generira povratnu informaciju [...] kroz stav tijela, izraze lica, pokrete očima, geste rukama, prostorni razmak od 'A' te korišten verbalni jezik.*“²³

Konvergencijski model komunikacije počiva na principima kibernetike. Elementi od važnosti za ovaj model su „*informacija, povratna informacija, mreže i svrha. U ovom modelu, komunikacija je postizanje međusobnog razumijevanja.*“²⁴ Upravo koncepti, kako Narula ukazuje, kao što su interakcija, autonomna proizvodnja, međusobna razmjena, dijeljenje informacija i međusobno razumijevanje opisuju ljudsku komunikaciju u ovom modelu komunikacije.²⁵

¹⁹ Narula, 2006: 12

²⁰ Narula, 2006: 15

²¹ Narula, 2006: 15

²² Narula, 2006: 16

²³ Narula, 2006: 17, 18

²⁴ Narula, 2006: 18

²⁵ Narula, 2006: 18

Iz svega navedenog vidljivo je da, ovisno o tipu i strujanju komunikacijskog procesa, komunikacija može biti ljepilo koje ima sposobnost povezati individualna sebstva, približiti ih jedne drugima, no isto tako između njih postaviti prepreke. U analizi koja će uslijediti ovaj će se rad pobliže dotaknuti četiri odabrana performansa te opisati procese komunikacije u njima, značenja koja se njome postavljaju, kao i implikacije koje bude.

2.3. Analiza komunikacije u odabranim performansima

2.3.1. Marina Abramović: „Rhythm 0“, Beograd (1974.)

„Godine 1974. [...] Marina Abramović je u galeriji svog rodnog grada Beograda u Srbiji izložila 72 predmeta na stol i pozvala publiku da ih upotrijebe na njoj na bilo koji način koji vide prikladnim. Neki predmeti bili su benigni: pero, maslinovo ulje, ruže. Drugi nisu bili [benigni]. „Imala sam pištolj napunjen metkom [...]. Bila sam spremna umrijeti.“ Nakon istekla šest sati otišla je, krvava i u suzama, ali živa.“²⁶

Ovaj ekstreman umjetnički performans Marine Abramović primjer je tehnike body art-a, odnosno performansa „u kojemu se umjetnik služi vlastitim tijelom kao sredstvom izražavanja“.²⁷ [Osobno bih primijetila da je sugestija o tjelesnosti performansa primjetna i u nazivu performansa; 'ritam' upućuje na vrlo tjelesne konotacije, dok je simbol nule sugestivan: ukazuje na pomanjkanje njezine aktivnosti.] Abramović u videozapisu²⁸ kaže da „nije željela umrijeti. Riječ je o tome koliko toga tijelo može podnijeti. Odlučila sam napraviti performans da vidim koliko daleko će otići publika ako umjetnik ništa ne poduzima da to spriječi. Željela sam znati što će publika napraviti u ovoj situaciji.“ U nastavku Abramović pripovijeda kako

²⁶ Citat preuzet 08.06.2015 u 23:15 sa <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>

²⁷ Citat preuzet 27.07.2015 u 23:00 s <http://www.hrleksikon.info/definicija/body-art.html>

²⁸ Prvotna odabrana verzija performansa „Rhythm 0“ citirana 08.06.2015. u 23:05 s web stranice <https://www.youtube.com/watch?v=dtKytXEfbXs> uklonjena je s portala YouTube tijekom preinaka ovog rada, pa je 23.08.2015. u 13.30 upotrijebljena druga verzija videozapisa (1) performansa sa stranice: https://www.youtube.com/watch?v=BwPTKmFcYAO&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DBwPTKmFcYAO&has_verified=1

isprva nitko ništa nije učinio, osim što su je poljubili i pomilovali, no tada se publika ohrabrila i počela upotrebljavati objekte sa stola, uključujući i pištolj. Publika je iskoristila prostor koji im je Abramović pružila.

Analizu ovog izuzetno interesantnog performansa možda je najuputnije započeti razmatrajući konstrukciju primatelj-pošiljatelj. Kao – usudujem se ustvrditi – i u većini performansa, fokus je stavljen na djelovanje publike, te stoga razlučujemo prvu razinu komunikacije u ovom performansu: interpersonalnu komunikaciju, odnosno, komunikaciju dvoje ili više ljudi. Kako učenjak J. A. DeVito u svojem djelu „Human Communication“ kaže, „*Ti su odnosi međuovisni, što znači da postupci jedne osobe imaju utjecaj na drugu osobu; što god jedna osoba napravi, utjecat će na drugu.*“²⁹ DeVito dodaje kako interpersonalna komunikacija može, razumljivo, rezultirati uspjehom ili neuspjehom, što ovisi o brojnim čimbenika. Nekoliko je vrsta interpersonalnog tipa komunikacije: „*dijadička (između dvoje ljudi), grupna, organizacijska, masovna (uglavnom elektronički usmjerena na masovnu publiku), interkulturalna (između ljudi različitih kultura) te rodno/spolna (između pripadnika različitih spolova/rodova), a novi konteksti uključuju i zdravstvenu komunikaciju te kompjuterski posredovanu komunikaciju.*“³⁰ S obzirom na to da u komunikaciji unutar performansa „*Rhythm 0*“ zapravo sudjeluju dvije strane: performerica i publika (premda se publika sastoji od grupe ljudi) zaključit ću da se ovdje radi o vrsti dijadičke interpersonalne komunikacije, bez obzira na to što nije riječ o dva pojedinca, već o pojedincu i grupi. Osobno mi je čini kako se ovdje ne može ustvrditi grupna komunikacija zato što u performansu nije prisutan osjećaj grupe koja komunicira međusobno, već iz grupe ljudi dolaze pojedinci koji potom u dijadičkom neverbalnom komunikacijom (upotrebom predmeta) komuniciraju s performericom.

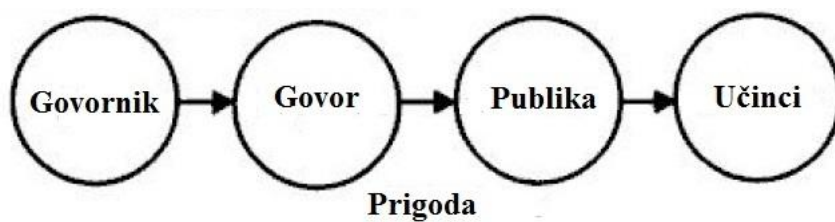
Zanimanje Marine Abramović koje je postavila unutar razine interpersonalne komunikacije bilo je usmjereno na to što će instinkt navesti pojedince da joj učine ukoliko imaju razloga misliti da ih za to neće snaći nikakve posljedice. Putem submisivnosti – odbijajući biti ikakav pošiljatelj poruke (ukoliko se izuzme pružanje dozvole u početku performansa), Abramović je odučila na šest sati biti dio isključivo linearnog komunikacijskog modela i to u ulozi tek primatelja, bez ikakve povratne informacije. Iako bi se moglo zaključiti da se Abramovićina komunikacija s publikom odvija putem predmeta, osobno bih ustvrdila da je jedina povratna informacija koju Abramović pruža nehotična (primjerice, trzne se od boli). Performerica

²⁹ DeVito, 2012: 4

³⁰ Preuzeto 08.06.2015 u 19:42 s <http://oregonstate.edu/instruct/theory/contexts.html>

komunicira s publikom putem predmeta, no kroz svoje tijelo. S obzirom na to kako je, prema njezinim riječima, ideja performansa bila ustvrditi – kao što je ranije rečeno – „koliko daleko će otići publika ako umjetnik ništa ne poduzima da to spriječi“ te „koliko tijelo može podnijeti“, čini se da je njezino tijelo, kao i uvjetovane fizičke reakcije, tek prostor komunikacije, ali ne i povratna informacija, upravo zato što se performerica na početku performansa izrijetkom ogradila od odgovora publici (odnosno, zaustavljanja njihovih postupaka). Zato zaključujem da se u ovom performansu odvija linearan model komunikacije (o kojemu je ranije u radu bilo riječi). Toj vrsti modela pripada Aristotelov model komunikacije (slika 1.). Poslužit ću se njime jer su u njemu izuzete komponente medija i modernog doba (a koje su uključene u drugim linearnim modelima, kao što je Laswellov³¹ i Shannon-Weaverov³²) kako bih objasnila tijek komunikacije u ovom performansu.

Slika 1. Prikaz Aristotelovog komunikacijskog modela³³



U tom smislu, jedina poruka koju je Abramović odaslala publici jest ta da poruka od nje neće biti, odnosno, da će se tijekom idućih šest sati ona suzdržati od odašiljanja ikakvih poruka, već će ih samo primati, bez ikakve povratne informacije s njezine strane. Abramović je tako iz komunikatora postala onaj kojemu se komunicira (obraća), publika je postala pošiljatelj poruke, a Abramović jest u tom smislu primatelj poruka koje joj publika (u ulozi govornika) šalje, pri čemu performerica ne pruža odgovor na informaciju koja joj je upućena (odnosno, ne reagira bez obzira na to koji publika predmet na njoj upotrijebi). Uspoređujući ovaj performans s Aristotelovim modelom komunikacije, publika jest u ulozi *govornika*, *govor* označava ono što ta publika čini s ponuđenim predmetima na stolu, Abramović je ulozi *publike* (odnosno, primatelja govornikove poruke), a *učinci* su tragovi koji ostaju na njoj (ili ne ostaju, ako je riječ, primjerice o peru) od predmeta koje govornici koriste na njoj. Zadržaj

³¹ Narula, 2006: 26

³² Kunczik, Zipfel, 2006: 19

³³ Narula, 2006: 25

komponenta, prigoda, označava situaciju u kojoj se pojedinac nasuprot mase suzdržava od povratne informacije.

Otvorivši komunikacijski put i pruživši sredstva za poruku (objekte na stolu) te kanal komunikacije (svoje tijelo) Abramović se podvrgnula taktilnoj neverbalnoj komunikaciji u kojoj je sudjelovala tek kao linearni primatelj.

Nastavljajući s tog aspekta komunikologije na perspektivu psihologije, uočava se da je Abramović svoje tijelo podvrgnula ne samo interpersonalnoj komunikaciji (gdje postoje dva sudionika; u ovom slučaju publika i performerica), već i intrapersonalnoj komunikaciji publike. DeVito za intrapersonalnu komunikaciju kazuje sljedeće: „*Intrapersonalna komunikacija jest komunikacija koju pojedinac ima s samim sobom. Kroz intrapersonalnu komunikaciju pojedinac o sebi govori, uči i prosuđuje.*“³⁴ Uklonivši svojom dozvolom socijalne norme i oduzevši sebi pravo na povratnu informaciju, Abramović je u ovom linearnom modelu komunikacije, od svojeg tijela načinila platno kolektivne intrapersonalne komunikacije, nagona i instinkta publike koja je koristila ponuđene objekte na njezinom tijelu. Drugim riječima, interpersonalna komunikacija između publike i performerice u obliku linearnog modela (gdje performerica prima poruke publike, ali na njih ne odgovara) otvorila je prostor intrapersonalnoj komunikaciji publike, pri čemu je publika na performerici demonstrirala vlastitu unutarnju komunikaciju, misli i nagona kroz upotrebu predmeta na njoj. Ustvrdila bih da je ova razina komunikacije omogućena i ostvarena zbog Abramovićine submisivnosti i uklanjanja povratne informacije. Publici je tako omogućeno izlaganje misli bez represije i Abramović služi kao komunikator jedino iz razloga što njezino tijelo omogućava prostor izražavanja misli publike. Time je pojašnjena njezina namjera u smislu zanimanja za ponašanje publike ako ih ne zaustavi. Ideja takvog stava – usuđujem se ustvrditi – zasniva se na pokušaju omogućavanja publici fizičkog predodjenja njihove intrapersonalne komunikacije. Drugim riječima, Abramović je vlastito tijelo iskoristila kao prostor u kojemu će publika iskomunicirati ono instinktivno u sebi; također, željela je provjeriti kakav će instinkt publika iskomunicirati na njoj (osobno bih ustvrdila da je upravo zato ponudila predmete različitih vrsta).

Uputno je također se prisjetiti da je to i trenutak izloženosti ženskog tijela i submisivne uloge koja veoma podsjeća na represiju ženskog identiteta, upisivanja značenja u žensko tijelo te izživljavanja na ženskom tijelu kao objektu. Nesumnjivo postoji nešto izuzetno politično u

³⁴ DeVito, 2012: 4

ovom performansu, čak i kulturalno. „U početku, rekla je Abramović, gledatelji su bili mirni i plahi, no situacija je ubrzo eskalirala u nasilje. “To me iskustvo naučilo da... ako se prepustite odluci publike, mogli biste umrijeti... Osjećala sam se doista zlostavljano: odrezali su mi odjeću, zabili ružino trnje u trbuh, jedna osoba mi je uperila pištolj u glavu, a druga ga [pištolj] uklonila. Nastala je agresivna atmosfera. Nakon točno šest sati, kao što je bilo planirano, ustala sam i krenula prema publici. Svi su se potrčali, bježeći od sučeljavanja.“³⁵ Osobno bih ovdje ustvrdila faze djelovanja publike unutar kojih se očituje i psihološki trenutak razotkrivanja mentaliteta pojedinca i mase: (1) prvim pojedincem koji je počeo koristiti objekte u svrhu ozljeđivanja, (2) ostalim pojedincima koji su se prepustili istom nagonu, (3) masovnog nagona nakon prvih nekoliko pojedinaca, (4) pojedinac koji su se pobunili protiv nasilja (kao primjerice, u slučaju upotrebe pištolja), (5) kolektivnog bijega od Abramović po isteku trajanja performansa.

Svjedoči li ovaj performans doista o utjecaju mentaliteta mase, odnosno o „*donošenju odluka temeljenih na tuđim odlukama*“³⁶? Ukoliko svjedoči, o čemu svjedoči? Neporeciva je činjenica da je odabir ozljeđivanja tuđeg tijela, prihvaćanje i promatranje tuđeg tijela kao objekta, prostora izživljavanja nešto nad čime se uputno zamisliti. Sa stajališta psihologije, je li opravdano pretpostaviti da je primarni ljudski instinkt agresija, pogotovo ako se čini da za to nema posljedica? Govori li ovo o podsvjesnom, kako bi to sročio Freud, ili o svjesnom? Ukoliko pojedinac odluči prihvatiti submisivnu ulogu, hoće li se skupina ljudi na njega obrušiti kao čopor divljih životinja? Potvrđuje li ovaj performans tezu *Homo homini lupus*? Je li jedina verzija opstanka napasti ili biti napadnut, s iznimkom neutralnosti, koja za sobom može povlačiti ili ignoriranje (čopor ne mari za iznimku) ili izolacija (čopor ne odobrava iznimku)?

Ovaj performans na neobičan način svjedoči o ljudskoj prirodi, o submisivnosti te nasilju. Već je odavno poznato da je nasilje izbor. „*Nasilno ponašanje se ne dogodi automatski. (...) Na takvu odluku djeluju različiti psihološki, društveni i biološki faktori, no bez obzira na sve, to je u konačnici izbor. Konceptualizacija nasilja kao izbora važna je iz više razloga. Ponajprije, zakonodavni sistem činjenje nasilja smatra izborom. Policija ne uhićuje ljude rutinski, ne osuđuje ih i ne zatvara u zatvore zbog nečega slučajnog. (...) Čitava psihologija temelji se na tome da se ponašanje može predvidjeti. (...) Pa ipak, predviđanje nasilja nosi u sebi određene*

³⁵ Citat preuzet 23.08.2015 u 12:54 s <http://www.tirochedeleon.com/item/610081>

³⁶ Citat preuzet 27.07.2015. u 23.40 s <http://psychcentral.com/news/2008/02/15/herd-mentality-explained/1922.html>

kontroverze. (...) Mnogi psihologiju smatraju determinističkom i da psiholozi smatraju da nemamo izbora što se ponašanja tiče. (...) No, suprotna mišljenja smatraju da se nasilje može predvidjeti. Literatura o procjeni rizika nasilja je u porastu i nudi sve više slučajeva u kojima forenzični psiholozi mogu točno i pouzdano predvidjeti nasilja. Također, mogućnost predviđanja nasilja ili ne jest nevažna, zato što nije fokus samo na predviđanju hoće li se ponašanje dogoditi ili ne, već i na procjeni i opisu rizika.³⁷, objašnjava profesor Matthew T. Huss sa sveučilišta Nebraska-Lincoln.

Ovaj performans je ukazao na nešto vrlo interesantno: čini se da nije naročito teško učiniti taj izbor, pogotovo ako izostaje straha od restrikcija. To me navodi na posljednje pitanje: je li strah od restrikcije taj koji pojedince tjera da uguše agresivnost u sebi? Ako jest, ljudska interakcija poprima posve nove konotacije. Jeziva misao kako se u mentalitetu mase gotovo u pravilu moral i osnovna ljudskost rasplinjuju. Međutim, jedan trenutak u performansu je vrlo značajan: našao se pojedinac koji je uklonio pištolj, no i taj pojedinac nije bio spreman suočiti se s Abramović po isteku performansa. Osobno bih zaključila da upravo ta osoba potvrđuje Hussevu argumentaciju: nasilje jest izbor, no taj izbor uopće ne mora značiti odsustvo morala i ljudskosti. Kad bi tome bilo tako, publika bi se zadržala nakon performansa, a ne pobjegla od konfrontacije. Povezujući to s Abramovićinom porukom publici na početku performansa: „*Ja sam objekt. Možete sa mnom raditi što poželite.*“³⁸, nameće mi se zaključak kako točno taj trenutak, kad je publika počinje percipirati kao statičan objekt, a ne živo ljudsko biće koje osjeća posljedice nasilja, budi nagon za iskorištavanjem i izivljavanjem.

Osobno bih ustvrdila da je Marina Abramović došla do sličnog, ako ne i istog zaključka ako se uzmu njezine suze pri odlasku s performansa. Ljudsko tijelo i ljudski organizam bivaju gurnuti do samih granica izdržljivosti, no po strani od fizičkog aspekta, izuzetno uznemirujućim se doima ljudska spremnost da se međusobno percipiraju kao neživi, neosjetljivi objekti, premda suštinski (vraćajući se na trenutak bijega publike od performerice kad je isteklo šest sati) s tom istom spremnošću koegzistira spoznaja da je to pogrešno. Rekla bih da je taj razdor, uz bol, šok, strah i stres, uznemirio Abramović toliko da je „*po povratku u hotel u svojoj kosi pronašla sijede vlasi.*“³⁹

³⁷ Huss, 2009: 102, 103

³⁸ Abramovićina poruka publici preuzeta 23.08.2015. u 13:36 iz videozapisa (2) s <http://www.complex.com/style/2014/01/marina-abramovic-reflects-on-rhythm-0>

³⁹ Citat preuzet 23.08.2015. u 13:50 s <http://www.complex.com/style/2014/01/marina-abramovic-reflects-on-rhythm-0>

2.3.2. Marina Abramović: „The Artist is Present“, MoMA, New York (2010.)

„Čitava poanta vježbe bila je, prema njezinim riječima, biti potpuno prisutna, koncentrirana na povezivanje sa svakime tko je došao i sjeo nasuprot nje.“⁴⁰

Od 14. ožujka do 31. svibnja 2010. godine, sedam sati svakog dana, Marina je sjedila u njujorškom muzeju u sklopu performansa⁴¹ „Umjetnik je prisutan“. Njezinim riječima rečeno, nailazila je na svakojake reakcije ljudi koji su sjedali za postavljen stol preko puta nje. Neki su čak i plakali, a Marina je sjedila i fokusirala svu svoju pažnju na svakoga tko je prišao, uvijek bez ijedne rečene riječi. Ta je rutina prekinuta tek u trenutku kad se preko puta nje našao njezin bivši partner Ulay, počela je nijemo plakati i primila ga za ruke. Međutim, kad je on otišao, sabrala se i nastavila sa dotadašnjim konceptom.

U komunikološkom smislu, taj je performans izuzetno interesantan, naročito zato što se temelji isključivo na neverbalnoj vizualnoj komunikaciji. Kao što je u dijelu ovog rada koji se tiče samog pojma komunikacije već rečeno, za neverbalnu komunikaciju M. L. Patterson, kaže da „označava slanje i/ili primanje informacija i utjecaja kroz fizički okoliš, prizor i neverbalno ponašanje“⁴². Nadalje, Patterson napominje kako je kanal neverbalne komunikacije uvijek otvoren (za razliku od verbalne, gdje se sudionici izmjenjuju te povremeno uzimaju pauze kako bi procesuirali dobivenu informaciju) te je stoga neverbalna komunikacija široko rasprostranjena, kako uživo, tako na daljinu. Sugerirajući da je pozornost selektivna te da neverbalni signali ponekad ne dopiru do pojedinca, Patterson u nastavku pruža drugu važnu karakteristiku neverbalne komunikacije, a to je da se „u neverbalnoj komunikaciji primanje i slanje neverbalnih signala može se odviti simultano. To se događa i u konverzaciji, kao i kad pojedinci naprosto dijele prisutnost, bez namjere za uzajamnom interakcijom.“⁴³ Za treću okosnicu autor navodi automatizam. Patterson time želi reći kako se neverbalna komunikacija odvija „izvan polja svjesnosti“⁴⁴, te – time dodajući četvrtku značajku: neverbalna komunikacije je „kognitivno učinkovita“⁴⁵, odnosno, zahtijeva vrlo malo kognitivnog napora.

⁴⁰ Citat preuzet 08.06.2015 u 23:20 sa <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>

⁴¹ Videozapis (3) performansa preuzet 08.06.2015. u 23:25 sa stranice <https://www.youtube.com/watch?v=2GD5PBK Bto>

⁴² Patterson, 2012: 731

⁴³ Patterson, 2012: 731

⁴⁴ Patterson, 2012: 731

⁴⁵ Patterson, 2012: 732

Patterson dodaje da se „*neverbalna komunikacija često odvija kao koordinirani obrazac elemenata, a ne kao tek dodatak*“⁴⁶ [verbalnoj komunikaciji], time sugerirajući da jedna gesta/mimika u dvije različite situacije može označivati dva potpuno različita signala; drugim riječima, neverbalna komunikacija nije jednoznačna, već uvelike ovisi o kontekstu. Kao ključne elemente neverbalne komunikacije Patterson navodi „*udaljenost i orijentaciju*“ [koja uvelike određuje verbalnu komunikaciju (u smislu glasnoće govora i slično)], „*pogled*“ [on odražava primateljevu reakciju na signal, a sadrži i dio pošiljateljeve poruke; također može bitno izmijeniti i verbalni signal koji pošiljatelj šalje primatelju], „*izrazi lica*“⁴⁷, to jest, mimika; zatim, „*stav i pokret [...], geste [...], dodir, vokalno ponašanje* [ovdje je riječ o promjeni tona govora i slično], [te] *olfaktorni znakovi* [naročito znojenje].“⁴⁸

Povezujući ovaj teorijski okvir s performansom „The Artist is Present“, komunikacijski proces koje je u performansu zastupljen postaje jasniji. On je u isto vrijeme nijem, statičan, a opet dinamičniji nego što se čini na prvi pogled. Kao što je vidljivo iz Pattersonovog teoretskog okvira, neverbalna je komunikacija zapravo iskonska i nekontrolirana, nezaobilazna i – premda je pojedinac često ne analizira na svjesnog razini – sastavni je dio svakog komunikacijskog procesa. (Ovo se jasno, ne odnosi na slučajeve kad je primatelj ili pošiljatelj vizualno nevidljiv, premda vokalno ponašanje, ton i slično, ovdje zamjenjuju neverbalnu komunikacije, ako je riječ, primjerice, o telefonskom razgovoru ili slušanju govora.)

Prisutan je model dvosmjerne komunikacije pogledima, bez obzira na to što Abramović nema iste emocionalne reakcije kao neki od njezinih vizualnih sudionika. Njezin pogled i fokus je uvijek prisutan, zbog čega je koncept povratne informacije (pogledom) zadržan. Njezin fokus je konstanta i upravo je u tome sadržana njezina poruka. Ona nije submisivan promatrač, veoma je aktivna u svojoj usredotočenosti tek ukazuje da primatelj signala neće nužno dvosmjernan komunikacijski proces definirati time da odašilje vlastitu poruku, nego u potpunosti onda kada je usmjeren na razumijevanje pošiljatelja. Abramović s publikom komunicira simultano. Služeći kao točka upijanja emocija svojih sugovornika (u nedostatku boljeg izraza), ona izostankom gušenja vlastitom reakcijom omogućava nastavak emocionalne komunikacije, uzvraćajući blagošću i fokusom, time ne krčeći emocionalni kanal i dozvoljavajući istodobno kolanje emocija putem pogleda. U tom smislu, komunikacijski

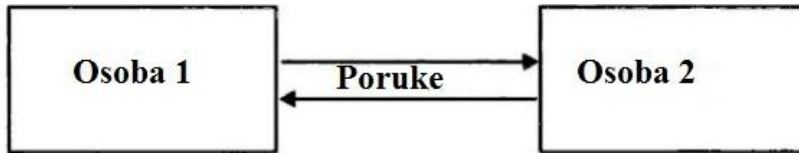
⁴⁶ Patterson, 2012: 732

⁴⁷ Patterson, 2012: 732

⁴⁸ Patterson, 2012: 733

model ovog performansa najbolje je opisati putem transakcijskog komunikacijskog modela (slika 2.).

Slika 2. Prikaz transakcijskog ne-linearnog modela⁴⁹



Za razliku od akcijskih i interakcijskih modela, ovdje se komunikacija odvija istovremeno, u neposrednom okolišu. „I pošiljalatelj i primatelj se prilagođavaju porukama izmijenjenim tijekom transakcije. Time su oba sudionika uključena u proces stvaranja značenja u tom odnosu. Međusobno se promatraju. U transakcijom modelu briga je usmjerena na obrazac izvođenja komunikacije stvoren unutar odnosa primatelja i pošiljalatelja, a ne na obrazac informacija i redundancije. [...] Dokle god je taj obrazac izvođenja moguće sagledati, [model će biti] koristan.“⁵⁰

Pogled je alat kojim pojedinac otkriva (ili sakriva, ovisno o stupnju samokontrole) emocije i raspoloženje. Komunikacija koja se odvija između Abramović i publike koja joj prilazi je emocionalne naravi i premda razmjena racionalnih poruka nije prisutna, element važnosti i dubine takve komunikacije izvrsno je ocrtan u ovom performansu. Izuzetno je interesantan taj trenutak isključive neverbalne komunikacije, koja djeluje neizmjereno intenzivno, a ne širi se auditivno, već kroz emocionalnu energiju. Promatraču ovog performansa tako trenutno postaje jasna važnost neverbalne komunikacije, naročito vizualne, premda ona u teoretskom smislu pada u drugi plan, nakon svih grafičkih prikaza i proučavanja verbalne komunikacije. Prisutna je i razina nesigurnosti i zatečenosti, čak i zbunjenosti kod Abramovićinih sugovornika, osobno bih ustvrdila, nakon realizacije da vizualni kontakt šalje iznimno snažnu poruku, a uzima ga se zdravo za gotovo i većinu vremena zanemaruje.

S psihološkog aspekta, ovaj performans baš kao i *'Rhythm 0'* iz prethodne analize ponovno otvara prostor publici i njihovom izražavanju. Abramović djeluje najprije kao umjetnica, utjelovljujući vlastito načelo da umjetnik mora biti otvoren za vibracije svijeta i publike, prisutan i involviran, usmjeren na promišljanje i propitivanje. No ono što je posebno

⁴⁹ Narula, 2006: 18

⁵⁰ Narula, 2006: 18

zanimljivo je emocionalan prostor koji Abramović otvara svojoj publici. Pružanjem svojeg fokusiranog pogleda ona odašilje poruku dostupnosti i spremnosti na emocionalnu interakciju (u kojem god smjeru publika odabere). Abramović također otvara i prostor povjerenja i uvažavanja i volje da prouči i pokuša shvatiti što god joj publika želi pokazati. Čini se da je publika, baš kao i u „*Rhythm 0*“, itekako voljna uvažiti i iskoristiti taj prostor, iako performerica u ovom performansu zauzima bitno drugačiju ulogu. U prethodnom performansu ona, odnosno njezino tijelo jest statičan, neživi objekt; u performansu „*The Artist is Present*“ Abramović jest subjekt, no subjekt je i njezina publika. Premda performerica opet prepušta riječ publici, ona ne gubi ništa od svoje subjektivnosti jer uloga nje kao komunikatora jest receptivnost, pažnja i ozračje emocionalne posvećenosti.

Ovaj trenutak smirenog interesa i emocionalne sigurnosti je prekrasan prizor i promatrača performansa također navodi na interes i promatranje. Također, performans tjera na promišljanje istinske prisutnosti u komunikaciji, kao i to što prisutnost u komunikaciji doista znači. Performerica je na zanimljiv način zaobišla selektivnost pažnje koja je gotovo nezaobilazna u svakodnevnoj komunikaciji. Istraživanjem ovog koncepta bavili su se brojni znanstvenici, naročito psiholozi D. Broadbent i A. Treisman. Broadbent je tvrdio da „*naš kapacitet pri procesuiranju informacija ograničen te se naš odabir informacija koje ćemo procesuirati odvija u ranom stadiju procesa uočavanja; stoga upotrebljavamo filter kako bismo utvrdili kojoj ćemo informaciji posvetiti pažnju.*“⁵¹ Uspoređujući Broadbentovu definiciju s ovim performansom, primjetno je da pažnja performerice nije djelomična niti selektivna, već istinska, potpuna i apsolutno prisutna. Ona uklanja svaki filter pri komunikaciji samim promatranjem i posvemašnjom vizualnom komunikacijom. Osobno mi se čini da je filtera o kojima je Broadbent govorio mnogo, a očekivanje je – sasvim moguće – jedno od njih. Promatrajući performans, čini se da je Abramović apsolutno lišena očekivanja i pretpostavki. Možda je inicijalna zatečenost i zbunjenost u sugovornika, nakon što sjednu nasuprot nje posredovana upravo time što ih performerica doista promatra, bez pokušaja da vodi tu neverbalnu komunikaciju već da samo prima signale koje joj odašilju. Rekla bih da je ta bezrezervna pažnja ono što je ganulo publiku i učinilo performans emocionalno uspješnim.

U zaključku, trenutak apsolutne prisutnosti, pažnje i emocionalne komunikacije je, promatrajući Abramovićin performans „*Umjetnik je prisutan*“, indicija za zaključak kako je

⁵¹ Citat preuzet 08.06.2015. u 17:38 s <http://psychology.about.com/od/cognitivepsychology/fl/What-Is-Selective-Attention.htm>

za potpuno međusobno razumijevanje i ostvarenje duboke i posve smislene komunikacije nužno upravo potonje: prisutnost.

2.3.3. Akcije umjetničke grupe Magnet, Beograd (1996. – 1997.)

„U želji “predstaviti javnosti kreativan i nenasilan način za masovnu borbu protiv totalitarnog režima Slobodana Miloševića, kako bi se omogućilo stvaranje novog društva u Srbiji” Nune Popović i skupina Magnet krajem devedesetih organiziraju nekoliko umjetničkih akcija protiv režima. Uz jake policijske progone umjetnici Magneta svojim su uličnim performansima izvršile snažan utjecaj na buđenje građanske svijesti i pobunu protiv diktatorskog režima.“⁵² Kulturalni performans⁵³ o kojemu je ovdje riječ razvijao se u nekoliko etapa, odnosno akcija (opisanih u nastavku), prepunih simboličkih značenja, naročito onih religijske naravi.

Prva etapa bio je pohod *faluSerbia* kroz Beograd u travnju 1996. Riječ je o isticanju Miloševićevog režima kao lakrdije mačizma (faluS) i totalitarnosti u kombinaciji uz posprdno skandiranje. Potom, *Posljednja tajna večera* ispred Srpske akademije nauka i umetnosti u svibnju 1996. prva je biblijska aluzija, koja sugerira trenutak prije izdajstva Isusa od Jude, u ovom slučaju naroda od strane režima. Dva tjedna kasnije, pripadnici skupine Magnet ispred Radio-televizije Srbija u performansu *Otkrivenje* razbijaju televizor točno u 19.30, time označavajući odricanje od medijske propagande režima koji je razočarao narod. U lipnju ispred Narodne biblioteke Srbija vrše performans *Istjerivanje đavola*, upotrebljavajući treću zaredom religioznu referencu koja Slobodana Miloševića i njegov režim označava kao zlo koje se mora istjerati iz Srbije. Dva tjedna kasnije, u etapi *Zlatna poluga*, prema Narodnoj banci Srbije u maniri roblja nose zlatne poluge, sugerirajući da je profit taj koji upravlja Miloševićem i režimom Srbije na štetu njegovog naroda. U lipnju 1997. koriste četvrtu religioznu referencu u performansu *Rekvijem za Srbiju* (misa za mrtve) ispred predsjedništva Srbije, postavivši zaklanu svinju na kojoj je pisalo 'Srbija'. Jedanest dana kasnije u performansu '88 jaja' gađaju opozicijsku vlast ispred Skupštine grada, a u srpnju 1997 godine ispred Srpske akademije nauka i umetnosti „predsjedniku je uručena sljedeća poruka:

⁵² Citat preuzet 08.06.2015. u 23:38 sa <http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>

⁵³ Videozapis i opis performansa (4) preuzeti 08.06.2015. u 23:41 sa stranice <https://www.youtube.com/watch?v=eHB8VCoCIHE>

*“Gospodine predsjedniče Miloševiću, zaklali ste Srbiju i sve u njoj: život, umjetnost, nauku, kulturu, privredu, školstvo, pravdu i poštenje. Ništa nije ostalo. Poklanjam vam ovu zaklanu svinju duboko uvjeren da na taj način jasno predstavljam svoje gore navedeno mišljenje o konkretnoj posljedici vaše vladavine Srbijom. To je moj rekvijem za Srbiju.”*⁵⁴

Prisjetivši se teoretskog okvira kulturalnog okvira kojeg pruža Jovičević (a koji je bio naveden ranije u radu), da se *„bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za pokazivanje, može nazvati kulturalnim performansom (...)“* i povezujući to s političkom antipropagandom oko koje je centriran ovaj performans, odnosno akcije koje simboliziraju *„protivljenje propagandi“*⁵⁵ tadašnjeg političkog režima koji je djelovao u Srbiji, vidljivo je da je ovaj performans konstruiran kao set društvenih oblika ponašanja pripremljenih za pokazivanje, zbog čega se može zaključiti da je riječ o kulturalnom performansu. S obzirom na to da je fokusiran na kritiziranje i promjenu tadašnjeg aktualnog političkog režima (a kasnije u radu bit će opisano zašto je u tom smislu bio i uspješan), također se može zaključiti kako je ovaj kulturalni performans *subverzivnog*⁵⁶ karaktera u odnosu na političko–društveno okružje.

U komunikološkom smislu, premda nastoji povezati narod u izražavanje protivljenja režimu, te u isto vrijeme razoriti linearnu komunikaciju vlasti i naroda koja se odvija u totalitarnom režimu, putem metode prinude, i ovaj je performans linearnog karaktera, premda drugačiji od *„Rhythm 0“*. U ovom slučaju pošiljatelj poruke ostaje pošiljatelj koji primateljima (narodu, organima vlasti te državnim organima) odašilje vrlo jasnu poruku, premda je formira unutar simboličkih obrasca. S obzirom na to da je performans izveden u suradnji s medijskom podrškom (dakle, namijenjen je širokoj, raznovrsnoj publici), kao i na prostorima javnog života (ulice, akademija, biblioteka, banka, predsjedništva) za analizu komunikološkog procesa koji se odvija u performansu upotrijebit će Laswellov komunikacijski model (slika 3.) zato što taj model *„prikazuje kretanje poruke u pluralističkom društvu u mnogo različitih publika“*⁵⁷ (Slika 2.), kaže Narula.

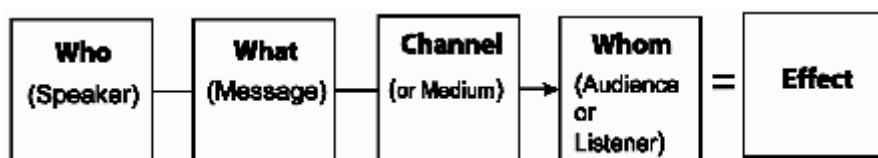
⁵⁴ Citat preuzet 08.06.2015. u 23:38 sa <http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>

⁵⁵ Citat preuzet 26.08.2015 u 11:59 sa <http://www.yourdictionary.com/antipropaganda>

⁵⁶ Pojam je u radu upotrijebljen s obzirom na definiciju preuzetu 26.08.2015. u 12:10 na stranici http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1pjWRY%3D&keyword=subverzivan

⁵⁷ Narula, 2006: 26

Slika 3. Prikaz Laswellovog komunikacijskog modela (2)⁵⁸



[tko kaže] [što] [putem kojeg kanala] [kome] [s kojim učinkom]

Kunczik i Zipfel ukazuju da, iako je u slučaju ovog komunikacijskog modela pitanje 'zašto' izostavljeno (u smislu namjere pošiljateljeve poruke) – odnosno, da „*nije jasna uzajamna ovisnost između pojedinih elemenata*“⁵⁹ – nije nužno odbaciti čitavu Laswellovu formulu, odnosno, komunikacijski model, jer itekako dobro sistematizira područja od velike važnosti za istraživanja komunikologije i interpersonalne komunikacije. Komunikacijska komponenta 'tko' označava „*osobe i organizacije koje sudjeluju u nastanku i širenju medijskog sadržaja*.“⁶⁰ [Kunczik i Zipfel u fusnoti⁶¹ napominju kako su ove komponente relevantne i za područje interpersonalnih komunikacijskih procesa.] Komponenta 'što' označava „*[medijski] sadržaj*“, pod 'kanalom' se smatra „*pojedinačni masovni mediji*“ te njihovi „*oblici [...], uvjeti [...], strukture [...], zakonitosti [...], tehnologije [...] i posljedice*.“⁶² 'Kome' je poruka upućena podrazumijeva recipijente, a 'učinci' posljedice konzumacije [medijskog] sadržaja. Pa ipak, čini se da je – za razliku od onoga što Kunczik i Zipfel navode u svom objašnjenju Laswellovog modela – u ovom performansu odgovor na pitanje „zašto“ jasan.

Upotrijebivši ovakav grafički prikaz strujanja komunikacijskog procesa i primijenivši ga na komunikaciju koja se odvija u ovom performansu, može se zaključiti kako je *govornik* („*tko*“) grupa Magnet koja odašilje *poruku* („*što*“) da je Miloševićev totalitarni režim uništio Srbiju *putem kanala* ironičnih, dramatičnom religioznošću obojanih *javnih akcija* te uz *suradnju medija* „*koji su im pridavali veliki značaj, izvještavajući o radu grupe Magnet*“⁶³ obraćajući se *medijima i publici* – koju je činio srpski narod – ali i Miloševiću, čak i izravno u posljednjoj etapi performansa. Što se tiče zadnjeg elementa grafikona – efekta ili učinka tiče, ovdje postaje jasan zašto-moment: „*Cilj angažmana ovih umjetnika bio je da pronađu i*

⁵⁸ Preuzeto 06.06.2015. u 19:55 s http://www.kkhsou.in/main/masscom/communication_model2.html

⁵⁹ Kunczik, Zipfel, 2006: 5

⁶⁰ Kunczik, Zipfel, 2006: 5

⁶¹ Kunczik, Zipfel, 2006: 5, fusnota 1.

⁶² Kunczik, Zipfel, 2006: 5

⁶³ Citat preuzet 27.08.2015. u 11:59 s <http://m.seecult.org/vest/retrospektiva-magneta>

predstave kreativni i nenasilni način za masovnu borbu protiv totalitarnog režima Slobodana Miloševića. "Magnetove" ulične akcije masmedijskog karaktera bile su najprije platforma za najveći studentski i građanski protest, koji je trajao tri mjeseca i spriječio Miloševićev režim da lažira rezultate na lokalnim izborima.⁶⁴ Nune Popović o posljedicama svojih akcija kaže sljedeće: „Akcije su bile izvođene prije svega za medije i u dogovoru sa njima. (...) Imao sam punu podršku i zaštitu medija, a o mojim ljudskim pravima su brinule međunarodne organizacije. (...). Režim nije znao što bi sa mnom - pokrenute tužbe i zastrašivanja su mi samo podizale popularnost i davale priliku da govorim u javnosti koja nije bile pod njihovom kontrolom. A onda su, nekoliko mjeseci kasnije, došli lokalni izbori i demonstracije koje su, zbog Miloševićeve krađe glasova, prerasle u najveći studentski i građanski protest koji je preuzeo formu naših akcija i rezultirao prvim porazom diktatora. Potom je taj model borbe omogućio učinkovitost organizacije "Otpor!" koja je odigrala značajnu ulogu u obaranju Miloševića, a taj koncept se i dalje koristi širom svijeta, tamo gdje je potrebno ukloniti totalitarni režim (...)“⁶⁵. Moglo bi se zaključiti da je Nune Popović i skupina Magnet uspješno uznemirila organe vlasti i privukla pažnju medija i naroda, među kojima je nesumnjivo imala istomišljenike, zbog čega se za učinak performansa (odnosno, seta akcija) može ustvrditi postupan studentski i građanski protest koji, u kombinaciji s organizacijom „Otpor!“, dugoročno doveo do uklanjanja političkog režima Slobodana Miloševića. Ovaj kulturalni performans, vjeran svojoj maniri društvenog angažmana, nastoji subverzivno djelovati putem javne kritike, protesta, poruge i demonstracija na totalitaran režim, kao i na sve njegove posljedice i implikacije.

U ovom su performansu jasno vidljiva dva vrlo bitna trenutka: prinuda/prisila/totalitarnost i uvjeravanje putem subverzivnosti. Profesor R. M. Perloff sa clevelandskog sveučilišta uvjeravanje definira kao: „simbolični proces u kojem komunikatori nastoje utjecati na druge ljude da promijene svoje stavove i ponašanje u vezi određene problematike putem odašiljanja poruke u duhu slobodnog izbora.“⁶⁶ Perloff dodaje da je jedan od velikih mitova o uvjeravanju to su ljudi prisiljeni popustiti uvjeravanju, jer zapravo „ljudi uvjeravaju sami sebe na promjenu stava ili ponašanja. Komunikatori tek pružaju argumente.“⁶⁷ Govoreći o srazu

⁶⁴ Preuzeto 29.07.2015. u 22:48 s <http://mondo.rs/a225066/Zabava/Kultura/Nune-Popovic-15-godina-kasnije.html>

⁶⁵ Preuzeto 29.07.2015. u 22:55 s <http://www.plastelin.com/content/view/491/89/>

⁶⁶ Perloff, 2003: 8

⁶⁷ Perloff, 2003: 10

naroda i performerera u ovom performansu, može se ustvrditi kako je javnost⁶⁸, premda iznenađena – jer su „*akcije su izvođene gerilski, kao iznenađenje za režim i javnost, kreativno, direktno i isključivo nenasilno, sa jasnom vizualnom i jezičkom porukom, prilagođeno za masmedije. (...) Na taj način je angažman "Magneta", kako je napomenuo [Jovan] Despotović, dopirao do široke domaće i međunarodne javnosti, a umjetnici nisu mogli da budu neprimijećeno hapšeni, osuđivani ili uklonjeni.*“⁶⁹ – djeluje vrlo zainteresirano i iskazuje želju za sudjelovanjem. Primjerice, u prvoj akciji, *faluSerbia* iz 1994. godine, publika na Nunetovo propagiranje „*Osjetite simbol stvaralačke moći!*“, pri čemu misli na crveni falus koji u toj etapi prenosi po Beogradu, doista prilazi i dodiruje falus, dok ostatak naroda (odnosno, publike) korača uz performere. U „*Posljednjoj tajnoj večeri*“ 1996. ispred Srpske akademije nauka i umjetnosti, stoji okupljena u velikom broju i promatra akciju jedenja večere. Isto se ponavlja također 1996. u „*Otkrovenju*“ kada razbijaju televizijski aparat, na kraju čega iz publika (odijeljena od njih vrpcom) nagrađuje pljeskom. Pljesak se ponavlja i u „*Isstjerivanju đavola*“ ispred Narodne biblioteke Srbije, iako publika u prvi mah djeluje zatečeno dok Popović i ostatak performerera polijevaju biblioteku 'svetom' vodom (performeri su donijeli sa sobom bočice s vodom na koje su napisali 'sveta voda') i viču „*Izađi! Izađi!*“ Interes publike, okupljene u velikom broju, vidljiv je i u „*Zlatnoj poluzi*“ ispred Narodne banke Srbije. Kao i „*faluSerbiji*“, „*Rekvijem za Srbiju*“, koji se događa ispred predsjedništva Srbije, te „*88 jaja*“ ispred Skupštine grada, akcije završavaju dolaskom policije (tj. milicije) i odvođenjem Popovića, no publika, a ni mediji, ne odlaze, već nastavljaju stajati tamo gdje se performans vršio i promatrati ponašanje milicijskih službenika. Iako bi se djelomično moglo protumačiti željom za senzacijom, sklonija sam zaključku kako je ostajanje publike, povezujući ga s pljeskom u prethodnim akcijama (a i u „*88 jaja*“), zapravo izražavanje podrške skupini Magnet. Pljesak je najjači i publika najveća u „*Zaklali ste Srbiju.*“ 1997. ispred Akademije nauka i umetnosti, zbog čega bih zaključila kako to potvrđuje involviranost i odobravanje publike akcije grupe Magnet. Pridodavši tome činjenicu kako su, nakon, dotičnih akcija, uslijedili daljnji studentski i građanski protest, kao i svrgavanje Miloševića, može se ustvrditi da je subverzija ovog performansa urodila je plodom (premda su akteri grupe Magnet često bivali odvedeni u zatvor i zastrašivani) i na kulturalno-umjetnički način, ustrajući, pruži vlastiti udio borbe protiv tiranije. U ovome je sadržana svrha svakog kulturalnog performansa: djelovati na masu, narod, ali i na režim i istog se razloga

⁶⁸ Sljedeći zaključci temelje se na videozapisu performansa (<https://www.youtube.com/watch?v=eHB8VC0CIHE>), u kojem sam promatrala ponašanje publike oko performerera i akcija koje su izvodili. Stranica je ponovno posjećena 27.08.2015. u 12:09.

⁶⁹ Citat preuzet 27.08.2015. u 12:14 s <http://m.seecult.org/vest/retrospektiva-magneta>

usuđujem ustvrditi kako ovaj performans u sebi nosi sve segmente kulturalnog izvođenja: subverzivnost (odupiranje štetnom sistemu bez obzira na posljedice), avangardni, umjetnički pristup (višeslojna, simbolički konstruirana poruka koja tjera pojedinca na analizu i neposredno promišljanje), liminalnost (prelazak iz jednog stanje u drugo) koje ostvaruje svoje svrhu, oglašavajući se za boljitak i promjenu.

2.3.4. Sanja Iveković: „Osobni rezovi“ (1982.)

„U „Osobnim rezovima“ (1982.), protagonistica (umjetnica) je okrenuta licem prema publici s maskom od crne čarape navučenom preko glave. [...] Ivekovička, kojoj se vide samo glava i ruke, velikim škarama odrezuje jednu po jednu rupu. Kratak trenutak otkriva se jedan dio njezina lica da bi odmah potom ustupio mjesto kratkoj TV sekvenci koja ispunjava rupu kao svojevrsni blank. Ivekovička je uzela građu za te sekvence iz emisije državne televizije naslovljene Povijest Jugoslavije koji daje sliku socijalističke republike s dokumentarnim snimcima snimljenima tijekom razdoblja dugog 20 godina.“⁷⁰

Jovičević za performans kaže kako je on „ponašanje u kome se „analizira društvena artificijelnost skrivena između prirodne doslovnosti.“⁷¹ Povezujući to s opisom kulturalnog performansa (već spomenutog u ovom radu), „U širokom spektru kulturalnog izvođenja, ponekad se ne mogu podvući jasne granice između svakodnevnog života i porodičnih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga, ili kulturalnog performansa velikih društvenih rituala koji su još više umnoženi i uvećani u medijaliziranom društvu [...]“⁷², može se ustvrditi da ovaj kulturalni performans⁷³ ponovno govori protiv političkog režima kao sredstva gušenja individualnosti i zamagljivanja pogleda.

Potonje je vidljivo u procesu koji se odvija tijekom performansa. Iveković dio po dio škarama uklanja koprenu u obliku čarape sa svojeg lica, a svaki odrezani dio povezan je sa sekvencom emisije o Jugoslaviji. I u ovom performansu (slično kao kod grupe Magnet iz prethodne analize) prisutna je pobuna protiv medijskog aparata linearne komunikacije, međutim, kritika se nastavlja i na socijalističku republiku Jugoslavije. Ovdje je izvrsnu uočiti poveznicu iz

⁷⁰ Citat preuzet 08.06.2015. u 23:45 sa

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=97#.VXYFOahSIM0

⁷¹ Jovičević, Vujanović 2007: 13

⁷² Jovičević, Vujanović 2007: 29

⁷³ Videozapis (5) performansa preuzet 08.06.2015. u 23:50 sa stranice

<https://www.youtube.com/watch?v=3dY15aI4jG8>

jednog psihologijskog trenutka u kojemu je bilo riječ u ovom radu: manipulaciji. M. Popescu s bukureštanskog fakulteta Dimitrie Cantemir Christian University u svojem radu „*Psihologija komunikacije: između mita i realnosti*“ navodi da „*se manipulacija temelji na obmani inicijatora, na lažnim argumentima, utjecaju na mijenjanje događaja u skladu sa željama potonjeg [...]*“.⁷⁴ Merriam-Websterov rječnik pruža sličnu definiciju: „*manipulacija znači iskoristiti ili promijeniti (brojeve, informacije i slično) na vješt način ili u određenu svrhu*“.⁷⁵ Manipulacija zamagljuje vidik i naizgled mijenja relacije među stvarima (iako one ispod površine ostaju iste). Upravo je čarapa na Ivekovićkinog glavi medijski proces označavanja nje protiv njezine volje putem prikaza Jugoslavije, što ona rez po rez uklanja sa sebe, postajući sve više i više vidljiva ona kao subjekt, dijelovi nje koji su ostali pokriveni u tom političkom sistemu, a koje ona sada otkriva.

Iveković pušta televizijski aparat da govori, dok ona kao antipod njemu šuti. Njezin manjak kontekstualizacije procesa promatraču ukazuje da je riječ o osobnom činu, za nju važnom, no što pruža gledatelju pristup insinuiru (kao i politički režim koji se prikazuje u sekvencama) da taj čin ne uključuje samo nju. Način na koji ona percipira dotičan politički režim i više je nego jasan: kao mrežu koja pokriva nju i sve što ona jest. Ona je sada uklanja sa sebe i taj čini svjedoči kritici tadašnjeg društvenog ustroja i politike. Njezina subverzija je nijema, ali usredotočena te u prvom redu osobna. U posrednom kontaktu sa svojom publikom Iveković u ovom kulturalnom performansu poručuje da je svaka subverzija osobna te da je jedini način borbe protiv manipulacije medija i režima o kojem taj medij (u ovom slučaju televizija) izvještava.

Ovaj performans komunicira na linearan način; i ovdje je moguće primijeniti Laswellovu formulu⁷⁶ iz prethodne razrade. Iveković djeluje kao *govornik*, odnosno pošiljalatelj („*tko*“) te odašilje *poruku* („*što*“) u kojoj je sadržana misao kako politički režim nije važniji od sebstva te ne može zamijeniti sebstvo, individualni dio svakog ljudskog bića putem *medija videa* („*kanal*“), a usmjerenog *širokoj publici* („*kome*“), odnosno svakome tko pogleda video. Što se „*učinka*“ tiče, kao potonji se nameće *vlastito oslobođenje*, te *sugestija pojedincu* koji promatra videozapis na isto, odnosno na individualno oslobođenje. U tom smislu, Iveković razotkriva politički režim kao mrežu koje se ona nastoji riješiti. Razrezujući čarapu ona otkriva svoje lice (odnosno, svoje ja), i čini svoj pogled otvorenim. Povezujući element

⁷⁴ Popescu, 2012: 323

⁷⁵ Citat preuzet 08.06.2016 u 00:55 sa <http://www.merriam-webster.com/dictionary/manipulate>

⁷⁶ Preuzeto 06.06.2015. u 19:55 s http://www.kkhsou.in/main/masscom/communication_model2.html

pogleda s performansom „*The Artist is Present*“ postaje vidljivo da je prisutno nešto veoma emotivno u ovoj sekvenci, jer oči izražavaju emocije koje prožimaju svaki djelić bivanja. Život zamućenog pogleda, zatupljen propagandom nije doista život, sugerira Iveković. Iz Ivekovićinog pogleda (koji je zamućen čarapom), skidanjem čarape s lica pokazuju se fokusirane, odlučne oči, sugerirajući kako je čarapa (odnosno, medijska manipulacija) nije lišila individualnosti i vlastite pronicljivosti, kao što ne lišava ikoga drugog, uostalom. Riječ je o mreni, iluziji koja je uklanja ono što je duboko u pojedincu.

Važno je osvrnuti na televizijski aparat zastupljen u performansu. Prikaz povijesti Jugoslavije kao medijska slika i ona kao stvarna stapaju se u jedno: tamo gdje ona način prorez, pronalazimo Jugoslaviju. Ta slika Jugoslavije o kojoj televizijski aparat i mediji iza njega izvještavaju dio je nje kojeg ona nastoji zbaciti. Time što čarapa kojom joj je pokrivena glava je crna (kao da je riječ o zločincu ili pljačkašu, odnosno, kao da joj medijska manipulacija pridaje konotacije koje je se zapravo ne tiču doista, kao da je identificiraju bez obzira na ono što je ona doista) stoji kao kontrast njoj je osigurana poanta: bez obzira na proreze koje režim popunjava, to je odvojeno od nje. Ona ni u jednom trenutku performansa ne biva fizički ozlijeđena i pruža se dojam da se borba ne odvija u njoj, već na njoj, ne na onom istinskom u njoj, već na onome na njoj, onome što je nekad prihvatila, a danas odrezuje od sebe. Međutim, interesantna je dvoznačnost medija u ovom performansu: premda Iveković aludira na štetnost medijske propagande (primarno televizijske – vizualne), ona je također upotrebljava u vlastitom performansu. Drugim riječima, premda je jasno da performerica na svojevrsan način osuđuje prikaz političkog režima unutar medijskog aparata, zbog performeričine upotrebe istog pruža mi se zaključak da ona ne osuđuje nužno medij kao takav, već smjer u kojem on izvještava. Zato bih ustvrdila kako je performeričin primarni fokus svojevrsne osude usmjeren na manipulaciju, što kroz politički režim, što kroz medijsku propagandu dotičnog političkog režima. Odnosno, performerica samom upotrebom istog medija – videozapisa – insinuira mogućnost različite upotrebe istog medija u različitim svrhama. Jedna: na koju se ona referira i koju vidno u određenom razmjeru osuđuje te druga: njezina, koja je suprotna i pokazuje drugačiju perspektivu i drugačiju upotrebu istog.

Ovaj trenutak dvoznačnosti medija uvelike pobija pojam „*tehnološkog determinizma*“, odnosno, „*tumačenja društvenih i kulturnih pojava kao posljedica utjecaja određenih tehnologija ili stupnja tehnološkoga razvoja.*“⁷⁷ Iveković utjecaj tehnologije ne osporava, no

⁷⁷ Definicija preuzeta 28.08.2015. u 13:08 sa stranice <http://struna.ihjj.hr/naziv/tehnoloski-determinizam/22558/>

ukazuje kako on ni približno nije isključujući, već je itekako dvoznačan, jer, riječima istraživača hiperteksta, videoigrice i elektroničke literature Espena A. Aarsetha, „*novi mediji nisu bitni sami po sebi*“, *već se moraju promatrati i kontekstu "evolucije ljudske komunikacije"*“.⁷⁸ Dotična evolucija ljudske komunikacije, odmicanje od determinizma i put prema višeznačnosti zastupljeni su u ovom performansu, gotovo istovjetno formulaciji profesora Seada Alića u njegovom članku „*O slobodi, determinizmu i tehnodeterminizmu*“: „*Površnost suvremenih rabljenja odrednice tehnološki determinizam s jedne strane govori o nefilozofičnosti pristupa koji o slobodi govori kao posljedici pukog gomilanja tehnike i zatrpanosti svakodnevice današnjeg čovjeka najrazličitijim napravama, a istovremeno i svjedoči o snazi utjecaja te tehnike koja i same mislioe navodi na olako prenošenje uzročnosti iz fizikalnoga svijeta u duhovno propitivanje ljudske volje i slobode.*“⁷⁹

Performerica ovdje ne pruža olako zaključak i ne insinuira da on postoji; performans nije dovršen iako je cilj ostvaren, a tome je tako baš zbog namjere cijelog performansa: Iveković ne želi biti dovršena i dorečena, naročito ne putem medijskog aparata: upravo te restrikcije ona nastoji odgurnuti od sebe. Međutim, bilo bi krivo pretpostaviti da je ovdje riječ o nekakvom uvjeravanju i sugestiji za promatrača. Osobni trenutak se odnosi na autoricu performansa, a ne na promatrača, ovo je performerčin intimni trenutak u kojeg je gledatelj (primatelj) pripušten kako bi sudjelovao u Ivekovićinom nijemom procesu. Poanta je sadržana upravo u tome: Iveković se ogoljava i ograđuje od oznaka nametnutih od strane medijske manipulacije i političkog režima, i iako je taj trenutak izuzetno privatan i za nju osoban, činjenica da dozvoljava gledatelju ulazak u taj trenutak odašilje poruku kako ona želi pred sobom i nepoznatim pojedincem biti neoznačena i ogoljena, nudeći misao kako bi isti proces nekom drugom pojedincu mogao predstaviti duboko individualno oslobođenje.

Političnost performansa (možda je bolje reći anti-političnost) neprekidno se pretapa u osobno i obrnuto i čini se da je performerčin najveći problem uronjenost u javno, kao što je i javno uronilo u nju, te uronjenost u medijsko, kao što i medijsko uronjava u nju. Pitanje ovog performansa dublje je od prve razine. Nije upitno to može li se odmaknuti od propagande, pitanje je primjećuje li pojedinac propagandu kad mu se ona predstavi te može li izbjeći to da ga ona svejedno označi; također, je li te oznake moguće ukloniti i koja značenja za pojedinca to pruža.

⁷⁸ Citat preuzet 28.08.2015. u 13:13 sa stranice <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23236>

⁷⁹ Alić 2012: 6

3. Zaključak

Očit je zaključak da je komunikacija od presudne važnosti za funkcioniranje ljudske rase, ali unatoč nebrojenim istraživanjima, čini se da još ne razumijemo doista sve njezine segmente i značenja. Nakon iscrpnih analiza osobno se ne mogu oteti dojmu kako je čitava sfera komunikacije – zajedno s verbalnom i neverbalnom, doslovnom i simboličnom, intrapersonalnom i interpersonalnom – još uvijek nedovoljno istražena, a u istom trenutku, nedvojbeno prepuna dvoznačnih i slojevitih razina. Pod slojevitošću primarno smatram koegzistiranje verbalne i neverbalne komunikacije u 'licem-u-lice' komunikaciji; dok je dvoznačnost prisutna, kako u svakodnevicu, tako posebice u medijskoj komunikaciji, unutar koje se događaju s jedne strane oslobađajući procesi (kao u primjeru akcija grupe Magnet, gdje je prisutnost medija u velikom segmentu pružala grupi prostor za izražavanje, kao i upozorenje policiji da će njihovi postupci spram performerera biti prikazani javnosti, što je u velikom segmentu ograničilo državničku represiju), dok su s druge strane također prisutna označavanja individualca kroz medijsku propagandu vladajućeg sistema (uvid u potonji segment medijske komunikacije pružio je performans Sanje Iveković; premda je i on dvoznačan: s jedne strane ona kritizira medijsku propagandu, ali također upotrebljava video medij kako bi pokazala individualni proces oslobađanja od propagande). Ovaj je rad nastojao ponuditi što bliži uvid u osnovnu problematiku pojma komunikacije, kako bi osigurao sredstva za analizu procesa komunikacije u odabranim primjerima i putem navedenih performansa oprimerio na koliko se različitih, međusobno povezanih razina (komunikološka, psihološka, socijalna, politička, kulturalna) proces komunikacije doista odvija.

Osobno mi se čini se kako je analiza pružila odgovor na pitanje otprilike *kako* komunikacija može funkcionirati putem komunikoloških grafikona, no čini se pitanje *zašto* funkcionira tako kako funkcionira nudi različitim u svakom pojedinom performansu. Naročito u primjeru performansa Marine Abramović „*Rhythm 0*“ iz 1974. godine, gdje objektivizacija drugog sudionika postaje realnom mogućnošću ukoliko se dotičan sudionik protiv toga ne buni – premda (kako je vidljivo u bijegu publike od performerice po završetku performansa) to ne znači nužno odsustvo svjesnosti o kulturno-socijalnim restrikcijama, kao i o moralu. U tom slučaju, što o procesu komunikacije govori mogućnost da u određenom smislu i situaciji, proces komunikacije uvjetuje strah od društvenih posljedica? Ili u drugom slučaju, kada taj strah posve izostaje upravo zbog svjesnosti o moralu, kao u primjeru akcija Magneta? „*Komunikacija nije tako jednostavna kako se na prvi pogled čini jer, bez obzira na glavne*

*elemente komunikacijskog procesa, postoje druge komponente, ponekad neprimjetne sudionicima, no sa snažnim utjecajem na komunikacijski proces.*⁸⁰ Mnogo je područja komunikacije koje ovaj rad ne pokriva i jednako je mnogo nepoznanica u vezi komunikacije koje znanost tek treba otkriti, a jednako je tako mnogo područja komunikacije koje su još uvijek nedovoljno istražene. Možda u ovom trenutku nije loše osvrnuti se na ideje Marine Abramović i Sanje Iveković; možda je za potpuno razumijevanje komunikacijskog procesa presudna istinska prisutnost i razrezana maska.

4. Literatura

Kunczik M., Zipfel A. *Uvod u znanosti o medijima i komunikologiju*. Zaklada Friedrich Ebert Zagreb. 2006: 5, 10, 11, 14, 17, 19

Jovičević, A., Vujanović, A. *Uvod u studije performansa*. Fabrika knjiga, Beograd. 2007: 13, 14, 19, 29, 44, 45

The Structurist. Annual Art Publication. No. 3. 1963: 39

Patterson, M. L. *Nonverbal Communication*. Encyclopedia of Human Behavior. Vol. 2. Elsevier Inc., 2012: 731, 732, 733

Narula, U. *Handbook of Communication. Models, Perspectives, Strategies*. Atlantic Publishers and Distributors (P) LTD. 2006: 11, 12, 15, 16, 17, 18, 23, 25, 26

DeVito, J. A. *Human communication: the basic course/J. A. DeVito. – 12th ed.* Pearson Education. 2012: 4

Huss, M. T. *Forensic psychology: Research, clinical practice and applications*. Boston, MA: Wiley Publishing 2009: 102, 103

⁸⁰ Popescu, 2012: 322

Perloff, R. M. *The Dynamics of Persuasion. Communications and Attitudes in the 21st century. Second edition.* Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 2003: 8, 10

Popescu, M. *Psychology of Communication – Between Myth and Reality. International Journal of Academic Research in Accounting, Finance and Management Sciences.* Vol. 2, Special Issue 1. Published by HRMARS 2012: 322, 323
(preuzeto s <http://www.hrmars.com/admin/pics/1045.pdf>)

Alić, S. *O slobodi, determinizmu i tehdeterminizmu.* In *Medias Res*, časopis filozofije medija. Vol. 1. Br. 1. 2012: 6
(članak preuzet 28.08. u 13:25 s <http://www.centar-fm.org/inmediasres/index.php/in-medias-res-broj1>)

Obradović, N. *Performans, iskorak iz ograničene izvedbene prostornosti.*
<http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>
(Stranica posjećena 08.06.2015. u 22:11 i 23:38)

Radovanović, M. *Prikaz knjige – Perform or else. From Discipline to Performance. Jon McKenzie.*
<http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/2010/04/28/perform-or-else-from-discipline-to-performance-jon-mckenzie-prikaz-knjige-milan-radovanovic/>
(Stranica posjećena 08.06.2015. u 23:00)

Online Etymology Dictionary. Communication.
<http://www.etymonline.com/index.php?term=communication>
(Stranica posjećena 29.08.2015. u 00:15)

Notes Desk. Your Academic Encyclopedia. Types of Communication.
<http://www.notesdesk.com/notes/business-communications/types-of-communication/>
(Stranica posjećena 08.06.2015. u 19:48)

Brockers, E. *Performance Artist Marina Abramovic: 'I was ready to die'*
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>
(Stranica posjećena 08.06.2015. u 23:15 i 23:20)

Hrvatski leksikon. Body art.

<http://www.hrleksikon.info/definicija/body-art.html>

(Stranica posjećena 27.07.2015. u 23:00)

Contexts of communication.

<http://oregonstate.edu/instruct/theory/contexts.html>

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 19:42)

Tiroche, DeLeon. *Collection: Marina Abramović (b.1946, Serbia). Rhythm 0, 1974. About the Work.*

<http://www.tirochedeleon.com/item/610081>

(Stranica posjećena 23.08.2015. u 12:54)

Nauert, R. „*Herd*“ *Mentality Explained.*

<http://psychcentral.com/news/2008/02/15/herd-mentality-explained/1922.html>

Lasane, A. *Marina Abramovic Reflects on Her Important „Rhythm 0“ Performance Piece from 1974.*

<http://www.complex.com/style/2014/01/marina-abramovic-reflects-on-rhythm-0>

(Stranica posjećena 23.08.2015. u 13:36 i 13:50)

Cherry, K. *What is Selective Attention?*

<http://psychology.about.com/od/cognitivepsychology/fl/What-Is-Selective-Attention.htm>

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 17:38)

Your Dictionary. Antipropaganda.

<http://www.yourdictionary.com/antipropaganda>

(Stranica posjećena 26.08.2015. u 11:59)

Hrvatski jezični portal. Subverzivan.

http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1pjWRY%3D&keyword=subverzivan
(Stranica posjećena 26.08.2015. u 12:10)

Portal za kulturu jugoistočne Evrope. *Retrospektiva Magneta.*

<http://m.seecult.org/vest/retrospektiva-magneta>

(Stranica posjećena 27.08.2015. u 12:14)

Nune Popović – 15 godina kasnije.

<http://mondo.rs/a225066/Zabava/Kultura/Nune-Popovic-15-godina-kasnije.html>

(Stranica posjećena 29.07.2015. u 22:48)

Vujičić, M. *Intervju s Nune Popovićom: Jednom su pukli i opet će pući!*

<http://www.plastelin.com/content/view/491/89/>

(Stranica posjećena 29.07.2015. u 22:55)

Zapis. *Bilten Hrvatskog filmskog saveza. Eiblmayr, S. Osobni rezovi.*

http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=97#.VXYFOahSIM0

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 23:45)

Merriam-Webster Dictionary. Manipulate.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/manipulate>

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 0:55)

Struna. Hrvatsko strukovno nazivlje. Tehnološki determinizam.

<http://struna.ihjj.hr/naziv/tehnoloski-determinizam/22558/>

(Stranica posjećena 28.08.2015. u 13:08)

Web centar hrvatske kulture. Tehnološki determinizam.

<http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23236>

(Stranica posjećena 28.08.2015 u 13:13)

5. Popis priloga

Slika 1. Aristotelov komunikacijski model iz:

Narula, U. *Handbook of Communication. Models, Perspectives, Strategies*. Atlantic Publishers and Distributors (P) LTD. 2006: 25

Slika 2. Transakcijski komunikacijski model iz:

Narula, U. *Handbook of Communication. Models, Perspectives, Strategies*. Atlantic Publishers and Distributors (P) LTD. 2006: 18

Slika 3. Laswellov komunikacijski model sa stranice:

http://www.kkhsou.in/main/masscom/communication_model2.html

(Stranica posjećena 06.06.2015. u 19:55)

Videozapis 1. Performans Marine Abramović: „Rhythm 0“ (1974.)

https://www.youtube.com/watch?v=BwPTKmfYcYAQ&oref=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DBwPTKmfYcYAQ&has_verified=1

(Stranica posjećena 23.08.2015. u 13:30)

Videozapis 2. Refleksija Marine Abramović na performans „Rhythm 0“

<http://www.complex.com/style/2014/01/marina-abramovic-reflects-on-rhythm-0>

(Stranica posjećena 23.08.2015. u 13:36)

Videozapis 3. Performans Marine Abramović: „The Artist is Present“ (2010.)

https://www.youtube.com/watch?v=2GD5PBK_Bto

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 23:25)

Videozapis 4. Akcije umjetničke grupe Magnet (1996.-1997.)

<https://www.youtube.com/watch?v=eHB8VCoCIHE>

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 23:41 i 27.08.2015. u 12:09)

Videozapis 5. Performans Sanje Iveković: „Osobni rezovi“ (1982.)

<https://www.youtube.com/watch?v=3dY15aI4jG8>

(Stranica posjećena 08.06.2015. u 23:50)