

Kulturalni performans: prilog definiraju novih izvedbenih praksi

Šikljan, Andrea

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:722439>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-19**



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 2015./2016.

Studentica: Andrea Šikljan

Mentor: doc. dr. sc. Diana Grgurić

Kulturalni performans: prilog definiranju novih izvedbenih praksi

(završni rad)

U Rijeci, rujan, 2016.

Sadržaj:

Sažetak	3
1. Uvod.....	4
2. Teorijski okvir pojmova: studije izvođenja, performans, kulturalni i umjetnički performans	6
2.1. Što su studije izvođenja?.....	6
2.2. Što je performans?	9
2.3. Što su umjetnički i kulturalni performans?.....	12
3. Društvo spektakla.....	14
4. Analiza novih izvedbenih praksi.....	16
4.1. Flash mob.....	16
4.2. Kolektivna vjenčanja	24
4.3. Ples <i>quadrilla</i>	27
5. Rezultati analize.....	30
6. Zaključak.....	31
7. Bibliografija	32
8. Prilozi.....	35

Sažetak

Budući da živimo u modernom, medijaliziranom društvu spektakla, nužno je sagledati ga s kritičkim odmakom - svakodnevne radnje, događaji i situacije u sebi nose određenu simboliku, skrivena značenja i poruke koje nam, ukoliko se otkriju, pružaju dublji uvid u današnji način života i kulturne prakse. Jednako tako, u današnjem društvu javlja se potreba da se na drugačiji način ukaže na ono što je važno ili pak da se potvrdi ono do tada znano. Nove izvedbene prakse postaju platforma uz pomoć kojih možemo uvidjeti širi društveni, kulturni i politički kontekst društva spektakla u kojem danas živimo. Iz tog razloga, u ovome radu imam namjeru sagledati i analizirati sljedeće nove izvedbene prakse; flash mob, kolektivna vjenčanja i ples *quadrilla*. Vodeći se teorijskim okvirom o kulturalnom performansu i društvu spektakla, kroz analizu primjera svake pojedine spomenute izvedbene prakse iznijet ću stavke koje nam pružaju uvid u kontekst medijaliziranog i globaliziranog društva. Dotaknut ću se sfere ekonomije, marketinga i reklama, političkog aktivizma te mnogih ostalih segmenata koji su refleksija svijeta u kojem živimo. Uz pomoć novih izvedbenih praksi ukazat ću na karakteristike današnjega društva, no isto tako, pokazati kako navedene prakse utječu na njega te ga samim time i mijenjaju.

ključne riječi: performans, kulturalni performans, izvedbene prakse, društvo spektakla, flash mob, kolektivna vjenčanja, ples *quadrilla*

1. Uvod

Život u modernom društvu koje iz dana u dan postaje sve više ovisno i podređeno medijima, gdje stvarnost postaje fragmentirana, stvorena i lažna, a ljudi sve više bivaju otuđeni i izolirani, svakodnevno postaje čvršće i gušće zapleteno nitima teško dokučivih istina, prepuno simbolike i značenja koji se skrivaju duboko ispod površine mogućih ljudskih spoznaja. Pojedinaac, da bi shvatio kako društvo u kojem živi funkcionira, mora biti u mogućnosti sagledati ga s kritičkim odmakom, mora imati potrebu analizirati svijet oko sebe, pridati pozornost novim situacijama i događajima no isto tako, ne zaboraviti često ignorirane i zanemarivane svakodnevne radnje/prakse koje se pod utjecajem promjena, odnosno progresa razvoja društva jednako tako brzo i nepovratno mijenjaju. Sve situacije, događaji te radnje/prakse u društvu, ukoliko im se prida pozornost i ukoliko se o njima promišlja, mogu nam pomoći rasplesti gordijski čvor modernoga svijeta; s jedne strane, uz pomoć njih možemo iščitati sve karakteristike modernog, medijiziranog društva te nam služe isključivo kao potvrda onoga što naše društvo jest – društvo spektakla. S druge strane, situacije, događaje i radnje/prakse možemo shvaćati i kao svojevrсни indikator u društvu koji primjerice, suptilnom ili izravnom kritikom ukazuje na ono što je potrebno promijeniti ili pak s druge strane hvali i potiče sve ono što je potrebno održati.

Relevantan pokazatelj navedenog upravo su nove izvedbene prakse te sam se iz tog razloga u svom završnom radu odlučila posvetiti analizi novih izvedbenih praksi, konkretno flash mob-a, plesa *quadrilla* i masovnih, kolektivnih vjenčanja koje ću sagledati i analizirati iz perspektive kulturalnog performansa i društva spektakla.

Rad će biti podijeljen u dva dijela. U prvom sam se dijelu odlučila baviti teorijskim konceptima raznih autora, dok ću se u drugom dijelu fokusirati na analizu primjera gore navedenih novih izvedbenih praksi. Kako bi daljnja analiza bila što uspješnija, nužno je pojasniti nekoliko temeljnih pojmova; studije izvođenja, performans, kulturalni i umjetnički performans te društvo spektakla. U drugom dijelu rada ću uz pomoć iznesenog teorijskog okvira analizirati flash mob, kolektivna vjenčanja i ples *quadrilla* kao nove izvedbene prakse uz pomoć kojih možemo kritički sagledati današnje

društvo, kao i pronaći simboliku i skrivene poruke koje nam mogu otkriti neka nova značenja i spoznaje. Svaku pojedinu izvedbenu praksu objasniti ću što je detaljnije moguće, smjestiti ih u kontekst vremena te ću potom primjere analizirati iz perspektive kulturalnog performansa i društva spektakla; s kojim ciljem su izvedene, na koji način utječu na današnje društvo te s druge strane, na koji način se u njima vidi odraz današnjeg društva. Nakon provedene analize, slijedi sumiranje rezultata analize te potom zaključak u kojem ću iznijeti vlastito mišljenje.

2. Teorijski okvir pojmova: studije izvođenja, performans, umjetnički i kulturalni performans

Pojmovi *studije izvođenja*, *izvođenje* ili *performans* još uvijek nisu striktno i dovoljno definirani. Problem definiranja navedenih i sličnih pojmova proizlazi upravo iz njihove širine i sveobuhvatnosti. Studije izvođenja i samo izvođenje/performans zbog interdisciplinarnog i intermedijalnog karaktera podliježu različitim okvirima značenja i nije ih moguće sagledati samo iz jednoga ugla, pa samim time, nije ih moguće ni jednoznačno odrediti. No, unatoč problematičnosti pojmova, u sljedećim poglavljima iznijet ću najvažnije karakteristike pojmova studije izvođenja, izvođenje/performans te umjetnički i kulturalni performans. Započet ću s kratkim povijesnim kontekstom, temeljnim stavkama po kojima ga se prepoznaje i proučava, važnost njihovog proučavanja pa sve do teorija i teorijskih pravaca najistaknutijih i najzapaženijih teoretičara ovoga područja. S obzirom na širinu sadržaja te jasno i pregledno iznošenje potonjeg, u ovome ću se dijelu ponajviše voditi djelom Aleksandre Jovićević i Ane Vujanović *Uvod u studije performansa*, no i drugom stručnom literaturom.

2.1. Što su studije izvođenja?

Kao što i same autorice čine u svome djelu, tako ću i ja započeti svoj rad približavanjem pojma *studije izvođenja*, kako bih dala kratak uvod i svojevrsni kontekst pojašnjenju pojma izvođenje/performans. Upravo se spomenute studije mogu nazvati još uvijek novom, širokom te kako autorica navodi “ekskluzivnom” (Jovićević, 2007, 3) postdisciplinom¹ koja se može sagledati kao svojevrsni rezultat mogućeg spajanja i kombiniranja različitih znanstvenih disciplina; od antropologije i teatrologije kao temeljnih, preko psihoanalize, feminističkih i medijskih teorija, do studija kulture i lingvistike te još mnogih drugih.

¹ “Ovakva odrednica implicira da je u pitanju nova metoda koja prevazilazi dosadašnju podjelu na akademske discipline, i koja je u neprestanom previranju i podložna promjenama kao i samo društvo koje je okružuje.”, prvi upotrijebio Joseph Roach. Jovićević, A., Vujanović, A.; *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.; str. 3

Gledajući povijesni razvoj i kontekst, studije izvođenja nastaju temeljno, no ne samo na taj način, kao rezultat pronalaska zajedničkih točaka u antropologiji i teatrologiji krajem 20. stoljeća. U istraživanjima, analiziranjima, stvaranjima svaka od disciplina počinje koristiti ponešto iz one druge, te samim time stvora neraskidivu vezu između njih, ali i drugih srodnih znanstvenih disciplina koje završno čine kompletni, složeni mozaik studija izvođenja. Također, ne smiju se izostaviti sljedeći elementi koji su jednako zaslužni za nastajanje studija izvođenja: prevlast digitalizacije, globalizacije i medijizacije, zakoni ponude i potražnje, tržišne isplativosti, prodaje i beskrajnog umnožavanja proizvoda koji gubi na vrijednosti. Upravo sve navedeno stvara društvo koje vjeruje da zna više, no zna manje i koje vjeruje da ima više, no nema ništa. O svemu tome govori Debord u svom djelu *Društvo spektakla* kada pojašnjava utjecaj spektakla na današnje društvo. Zaveden tehnologijom, medijima, zakonima ekonomije i svjetlošću reklama, pojedinac stvara iskrivljenu percepciju stvarnosti. Spektakl sebe predstavlja kao široku, nedostupnu stvarnost u koju nije moguće sumnjati, no zapravo svakoga pojedinca vodi u bezdan pasivnosti, neznanja i neimaštine, dok u ovom potpuno izokrenutom svijetu (Debord, 2006) ostavlja dojam suprotnoga. “Spektakl, koji falsifikuje stvarnost, proizvod je same te stvarnosti. Obrnuto, stvarni život je materijalno prožet kontemplacijom spektakla i na kraju ga potpuno upija i počinje da se ravna po njemu. Objektivna stvarnost prisutna je u oba ta aspekta. I jedna i druga strana, ustanovljene na taj način, preobražavaju se u sopstvenu suprotnost: stvarnost se pojavljuje u granicama spektakla, a spektakl postaje stvarnost. To uzajamno otuđenje čini suštinu i temelj celokupnog postojećeg poretka.” (Debord, 2006, 6/7) Dotadašnje opažanje, čitanje teksta ili slike i percepcija postaje raspršena i široka, no jednako toliko izrazito površna, pasivna i plitka. Iz toga razloga, studije izvođenja ponovno žele obogatiti vremenom i okolnostima osiromašeno i započeti “...aktivno oslobađanje energije mašte koja slabi u civilizaciji pretežno pasivne potrošnje slika i podataka.” (Jovićević, 2007)

Uzememo li u obzir važnost teoretičara i njihovih ideja, najvažniji za rađanje ovih studija su Richard Schechner i Victor Turner, koji su, sažimanjem antropologije i teatrologije uvidjeli sklonost raznih, različitih kultura prema teatralizaciji, što daje do znanja da je upravo izvođenje univerzalni način izražavanja i sporazumijevanja koji nadilazi granice jezika. Iz toga razloga, izvođenje ili performans je najbliži mogući pojam

pomoću kojega se različite izvedbene radnje u različitim kulturama diljem svijeta mogu obuhvatiti i pojasniti.² Stoga, studije izvođenja možemo shvatiti i kao disciplinu koja je temeljno interkulturalna³ te koja proučavaja principe svih teorija i praksi izvođenja kojima se može pronaći zajednički nazivnik: „Studije izvođenja istražuju i tumače zajedničke i transkulturalne principe na kojima počivaju sve teorije i prakse izvođenja, ne samo u savremenom teatru, već i u tradicionalnim teatarskim i ritualnim predstavama, ali i parateatarskim manifestacijama u svakodnevnom životu, kao i sajber prostoru.“ (Jovićević, 2007, 11)

Raznolikost disciplina te istovremene sličnosti i različitosti među njima postavljaju studije izvođenja u vrlo zahtjevnu poziciju prepunu tenzija, ali istovremeno i poziciju koja se može smatrati izrazito zahvalnom. One, dakle, istovremeno spajaju naizgled nespojivo, što može dovesti do problema definiranja, shvaćanja i prihvaćanja te se stoga nerijetko za njih misli kao o širokom polju koje je takvo isključivo da ponudi što više iz razloga što, zapravo, nema što ponuditi. Schechner navodi da se studije izvođenja može definirati prefiksom *inter* koji označava konstantno postojanje između nečega i putovanje od nečega prema nečem dugome⁴ (Schechner, 2013), što može ukazivati na njihovu moguću nestabilnost. S druge strane, potencijalni problem može postati i svojevrsno rješenje – doticanjem i povezivanjem različitih disciplina te, kako navodi Jovićević “teško ograničivom raznolikošću” (Jovićević, 2007) potonje bivaju ograđene od bilo kakve mogućnosti postavljanja u okvire, postaju otvorene, prožete kroz razne važne segmente ljudskih života, pa samim time, zapravo, itekako postojeće i relevantne. Upravo to navodi Aleksandra Jovančević u djelu *Uvod u studije performansa*, u poglavlju *Šta su studije izvođenja?*: “Na prvi pogled, ovako širok spektar disciplina i metoda ukazuju na izvesnu nekoherentnost i neizbežnu tenziju, ali i na »demokratičnost« i otvorenost studija izvođenja koje omogućavaju proučavanje i analizu svih aspekata ljudskog ponašanja od najbanalnijeg izvođenja u svakodnevnom životu do umetničkog izvođenja u vizuelnim i

² U početku se nametalo pitanje da li je „teatar“ adekvatan izraz za opisati izvedbene radnje u različitim kulturama. Jovićević, A., Vujanović, A.; *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.; str. 11

³ „Jasno je da su ove studije bazično **interkulturalne**, jer je gotovo nemoguće izdvojiti neku kulturu kao »čistu« ili kao entitet koji postoji samo za sebe.“ Ibid.

⁴ “It is “inter” – interdisciplinary, intercultural (...). To be “inter” is to exist in between, on the way from something toward something else.” Schechner, Richard: *Performance studies: An introduction*, Routledge, New York, 2013, str. 9

izvođačkim umetnostima.“ (Jovićević, 2007, 3) Samim time, ovo područje postaje način koji omogućava rušenje, pomicanje, preispitivanje dotad postavljenih granica, postaje područje koje vrši promjene dotadašnjih percepcija i isto tako stvara nove. Važno je naglasiti da studije izvođenja pritom, osim što interkulturalno proučavaju i analiziraju zaista širok spektar izvođenja, od svakodnevnih, naizgled banalnih radnji do takozvanih tradicionalnih oblika umjetnosti, one na isti način proučavaju kako izvedba biva posrednik između izvođača i publike, one nas uvlače u problematiku današnjeg društva i svijeta, daju nam uvid u kulturni, politički i društveni kontekst te nam pružaju čvrst temelj za "otvaranje očiju" i bolje razumijevanje onoga što se oko nas, u modernom, medijatiziranom društvu svakodnevno događa. "Još od samih svojih početaka, studije izvođenja su se bavile ne samo interpretacijom čina izvođenja, već i njegovim društvenim, političkim i kulturnim kontekstom, kao i njegovim konsekvencama, (...) pokušaj da se skrene pažnja na složene društvene i kulturne promene našeg vremena nastale pod uticajem virtuelne tehnologije, medijatizacije društva, radikalizovanog diskursa civilne svesti, novih bioetičkih diskursa, medikalizacije i medijatizacije tela, kao i novog svetskog, neo-liberalnog tržišnog poretka i globalizacije. Zahvaljujući studijama izvođenja dolazi do neprestanog produbljanja našeg poznavanja »izvođenja« istovremeno kao vitalne umetničke prakse, ali i sredstva za bolje razumevanje društvenih, političkih i kulturnih procesa." (Jovićević, 2007, 3) Isto tako, McKenzie u svom djelu navodi da studije izvođenja u sebi kriju potencijal da podupru ustroj društva, ili pak s druge strane da mijenjaju ljude i društvo. (McKenzie, 2006)

Upravo je iznošenje najvažnijih stavaka studija izvođenja kvalitetan uvod u sljedeće poglavlje koje će se odnositi na pojam izvođenje (performans), kojega imam namjeru pojasniti dalje u radu.

2.2. Što je performans?

Studije izvođenja, koje svoje korijenje puštaju na umjetničkoj, kulturnoj, političkoj, društvenoj i teorijskom tlu puštaju od 60-ih godina 20. stoljeća, u sebi sadrže niz ključnih pojmova koje je nužno objasniti. No, koliko god to nužno bilo, u jednakoj se mjeri čini nemoguće. Upravo taj nedokučivi, opširni, neuhvatljiv, nedefiniran pojam jest samo

izvođenje, odnosno, performans. Kako postaviti u okvire tu novu praksu što se u okvire postaviti ne može? Kako definirati ono što je nemoguće striktno i konkretno objasniti u jednoj rečenici, kako to inače biva sa svime s čime sam se dosada susretala? Čak i sam Marvin Carlson u svom djelu navodi da se performans po svojoj prirodi opire zaključcima, kao što se opire bilo kakvim definicijama, granicama i ograničenjima.⁵ (Carlson, 2004) No, bez obzira na (ne)dohvatljivost značenja, pokušat ću iznijeti sve što uviđam bitnim za barem djelomično razumijevanje ovoga pojma.

. Performans je, u najopširnijem i pojednostavljenom obliku, „radnja, delo ili akcija“ (Jovićević, 2007, 13) Također, Jovićević u svojem djelu navodi četiri osnovna pravca po kojem same studije izvođenja proučavaju izvođenje. Kao prvi navodi „bilo koje ljudsko ponašanje koje se može nazvati „obnovljenim“ ili „uvežbanim“ ponašanjem, koje sadrži u sebi koje sadrži u sebi pukotinu između izvođenja i subjekta u koju je smeštena društvenost, odnosno ponašanje u kome se „analizira društvena artifičijelnost skrivena iza prirodne doslovnosti“.“ (Jovićević, 2007, 13). Nadalje, kao drugi navodi umjetničko izvođenje kao važan element kojeg izučavanju studije izvođenja iz razloga što je „...odnos između proučavanja i izvođenja performansa postao gotovo integralan.“ (Jovićević, 2007, 13) uzmemo li u obzir činjenicu da su i teoretičari i praktičari koji se bave avangardnim, eksperimentalnim i socijalnim oblicima izvođenja savladali mnoge tehnike i strukture koje potpadaju pod tradicionalno izvođenje. (Jovićević, 2007). Treći pravac jest takozvano „neposredno učešće“ gdje se „posmatra nečija sopstvena kultura ili ponašanje“ što „...omogućava kritiku, ironiju i lični komentar, kao i učešće s „razumevanjem“ te poziva na reviziju (ispravljanje), uočavanje i priznanje da društvene okolnosti, odnosno nečije spostveno znanje nisu jednom zauvek fiksirani...“ (Jovićević, 2007, 13). Zatim, četvrti pravac odnosi se na „aktivno učestvovanje u društvenim procesima i previranjama“ (Jovićević, 2007, 14), što se odnosi na nemogućnost neutralnosti i nepristranosti, kako od ideoloških stajališta, pa sve do ljudskoga ponašanja, za što se zalažu studiji izvođenja.

Čitajući, proučavajući, istraživajući, ovo su samo neke od niza definicija i koncepata na koje sam naišla. Nizanje i navođenje pokušaja striktnog definiranja moguće je

⁵ Performace by its nature resist conclusions, just as it resists the sort of definitions, boundaries and limits...“ Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, New York and London, 2004, str. 206

nastaviti u nedogled, što samo potvrđuje navod s početka poglavlja; što više definicija postoji, to nam postaje jasnije da definicije nema. Ovaj novi pojam, koliko god ga bilo nemoguće postaviti u okvire, ipak ima nešto zajedničko sa svakom definicijom. Performans prožima svaki dio ljudskoga života i društva u cjelini. McKezie navodi sljedeće: „Herbert Marcuse, (...) još je 1955. tvrdio da postindustrijskim društvima vlada nešto što je nazivao „načelom izvedbe“, a to se povijesno načelo zbiljnosti temelji na ekonomskom otuđenju i represivnoj desublimaciji. (...) Znanstveni su istraživači na području humanističkih i društvenih znanosti pak počeli rabiti (...) pojam izvedbe da bi proniknuli u društvene obrede i svagdašnje interakcije, a poslije će pojam izvedbe (...) primijeniti na političke demonstracije i na eksperimentalne umjetničke *happeninge*. (...) Sve nam se svelo na izvedbu – rad, igra, seks, pa čak i otpor.“ (McKenzie, 2006, 23) Iz razloga što se dotiče svakog segmenta ljudskoga života, performans ima važnu poziciju u odmicanju pojedinca od pasivnosti, slijepog prihvatanja i naučenog znanja, postaje okidač za iskazivanje stavova i budi želju za promjenom, te ga iz tog razloga Carlson naziva svojevrsnim kritičkim klinom koji se uvlači u svaku granu društveno-humanističkih znanosti. (Carlson u McKenzie, 2007) Kako se to postiže? Naime, ono što je ključno za performans su početna zamisao, performer koji ideju pretvara u djelo te najvažnije, publika. Bez prisutstva publike, nekoga tko može primiti poruku poslanu izvođenjem, performans ne može uopće ni postojati te se zapravo uspjeh pojedinog izvođenja može mjeriti pomoću razine ostvarene komunikacije s gledaocima. Ono što, dakle, predstavlja bit izvođenja upravo je komunikacija i slanje poruke, kao i primanje iste. „Čin izvođenja i čin njegove recepcije postaju realnost u kojoj izvođači i publika u istom prostoru izvode aktivnosti izvođenja i gledanja.“ (Milenković, Stamenković, 2013, 159) Jovićević također navodi da je jedinstvo izvođenja upravo u njegovoj interaktivnosti – izvođenje je realna aktivnost koja se odvija „ovdje i sada“, no svaki puta ona se iznova mijenja, od njegovog postanka, konteksta, predstavljanja, što to ne ovisi samo o performeru i performansu, već i o gledaocu koji tom performansu prisustvuje. (Jovićević, 2007) Samim time, uzmemo li u obzir individualnu i subjektivnu recepciju gledaoca, percepcija, stav, zaključak i povratna informacija o performansu također je svaki puta drugačija i jedinstvena. Upravo taj element recepcije i utjecaja performansa pojedinca izvanredno opisuje citat u časopisu za plesnu umjetnost *Kretanja* kada govori: „U

gledanju izvedbenih umjetnosti postoji element konzumacije: bez ostatka, gledatelj svojim pogledom mora pokušati uzeti sve. Bez kopije, živa izvedba zaranja u vidljivost – u manijakalno nabijenu sadašnjost- i nestaje u pamćenju, u području nevidljivosti i uravnotežene nesvjesnosti gdje izbjegava propise i kontrolu.“(Mirčev, 2008, 42)

Za kraj, slobodni duh izvođenja pokušala bih približiti uz pomoć sljedećeg navoda koji opisuje performans kao praksu koju nije moguće usporediti ni s jednom drugom iz razloga što ima: „...bezgraničnu slobodu u stvaranju, jer svaki performer izvodi svoju definiciju tokom i načinom izvođenja.“ (Jovičević, 2007, 32)

2.3. Što su umjetnički i kulturalni performans?

U ovom poglavlju imam namjeru reći ponešto o kulturalnom i umjetničkom performansu. Fokusirat ću se na kulturalni performans obzirom na daljnji tijek rada, no također ću spomenuti i ponešto o umjetničkom performansu; njegove najvažnije karakteristike i elemente.

Umjetnički performans razlikuje se od ostalih društvenih i umjetničkih praksi, navodi Jovičević, zbog sljedećeg: „...izvođač tokom ovog izvođenja ne teži da transformiše samog sebe, nego neku situaciju, a možda i publiku.“ (Jovičević, 2007, 44) Umjetnički performans rijetko slijedi tradicionalnu fabulu ili priču te performer rijetko biva određen lik kao što smo navikli u klasničnom kazališnom predstavljanju. Također, izvođenje nije ograničeno prostorom i vremenom, može se izvesti jednom ili se ponoviti, biti improvizirano ili dugo vremena uvježbavano. Svu vrstu tehničke opreme te popratne elemente poput vizualnih ili auditivnih struktura umjetnički performans koristi u svim mogućim verzijama i kombinacijama. Cilj i težnja umjetničkog performansa jest probuditi reakcije publike i samim time prekinuti izolaciju i pasivnost publike te vratiti se u prostor svijesti i iskustva, dok je s druge strane namjera performer transformirati situaciju i publiku.. Samim time, ponovno uviđamo važnost komunikacije s publikom kao jednu od glavnih karakteristika performansa. Bez nje, umjetnički performans ne dostiže svoj cilj i svrhu, što znači da i transformacija izostaje.

Nadalje, Jovičević u poglavlju *Kulturalni performans* odmah na početku navodi: „Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno napravljena/pripremljena za prikazivanje

može se nazvati kulturalnim performansom.“ (Jovičević, 2007, 29) Stoga, kulturalni performans možemo nazvati jasno određenim, fokusiranim, društveno ograničenim izvedbama stvorenim isključivo za pokazivanje koje su sastavljene od uvježbanog ponašanja⁶. McKenzie u svom djelu navodi što sve potpada pod kulturalni performans te zaključuje da mu „...elemente možemo dodavati i oduzimati, te o njima raspravljati, (...) kulturalna izvedba kulturalna je u najširem smislu riječi, te se proteže od „visoke“ do „niske“ kulture.“ (McKenzie, 2006, 55), pritom u njega svrstavajući sve od svakojakih obreda i ceremonija, plesa, kazališta, povorki, rituala, javnih govora i čitanja, pa do društvenih pokreta i prosvjeda. No, element na koji se želim fokusirati izrečen je u sljedećem navodu: „Kulturalne su izvedbe zgrade u kojima se kao kultura ili društvo promišljamo i određujemo, dramaliziramo vlastite kolektivne mitove i povijest, podastiremo si alternative i naposljetku se u nekim pogledima mijenjamo, dok u drugima ostajemo isti.“ (McKenzie, 2006, 57) Iz navedenog možemo uvidjeti da se namjera i cilj kulturalnog performansa kriju upravo u osvješćivanju pojedinca o onome što ga okružuje, natjerati gledaoca da promisli i oslobodi se okova društveno prihvaćenih konvencija, naučenih pravila i okvira, društvenih uloga i da pogleda svijet drugim očima koje će biti u mogućnosti prodrijeti dublje, što je vidljivo i u djelu Marvina Carlsona koji navodi citat Phillip Zarillija koji govori kako performans, kao oblik kulturalne akcije, nije odraz fiksnih svojstava statične, monolitne kulture, već platforma za proces konstantnog propitivanja iskustava i značenja koji čine kulturu. (Zarilli u Carlson, 2004).⁷ Vodeći se svim navedenim, kulturalni performans možemo shvatiti kao poticaj na promišljanje i podizanje svjesnosti uključivanjem publike u moment izvođenja te kao praksa koja u sebi ili suptilno ili vrlo izravno progovara o dobrim i lošim stranama našega društva, što će biti propitano u sljedećem poglavlju, u poglavlju o društvu spektakla.

⁶ Schechnerov pojam koji podrazumijeva „...svaki ponovljeni ili rekonstruisani oblik ponašanja u svim oblicima izvođenja“ koji se „...odnosi na svesno razdvajanje aktivnosti/ponašanja od onoga koji je/ga izvršava. Drugim rečima, između njih postoji određena distanca, uslovljena društvenom determinacijom ljudskog ponašanja i njegovih modela. U tom smislu, pojam performansa se kod Šeknera ne odnosi na svaku ljudsku aktivnost, ponašanje ili izvođenje, već na ono izvođenje koje je „svesno da je izvođenje.““ Jovičević, A., Vujanović, A.; *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.; str. 7, str. 22

⁷ „...performance as a mode of cultural action is not simple reflection of some essentialized, fixed attributes of static, monolithic culture but an arena for the constant process of renegotiating experiences and meanings that constitute culture.“ Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, New York and London, 2004, str. 179

3. Društvo spektakla

Započet ću poglavlje s kratkim uvodom o medijizaciji društva, o sveprisutnosti tehnologije u modernom društvu i povezanost medijske kulture s ekonomijom.

Medijizaciju društva možemo pojasniti na sljedeći način: „Medijizacija društva (...) podrazumjeva procese u kojima društvo u znatnoj mjeri postaje podređeno i ovisno o medijima i njihovoj specifičnoj logici.“ (Hjarvard u Bilić, 2012, 826) Sveprisutnost medija i, dopustit ću si, opsesivna zaludenost tehnologijom u svakodnevnom životu otvara novu dimenziju pri proučavanju medijske kulture kao svojevrsne refleksije društvenog, političkog i kulturnog konteksta današnjega društva. Ono što je nužno spomenuti jest činjenica da se mediji više ne mogu sagledati odvojeno od ekonomije; oni postaju vrlo važna grana „ekonomije obilja“ koja vlada u modernom društvu, postaju jedan od najprofitabilnijih elemenata te iz dana u dan sve više imaju globalni značaj. Zahvaljujući upravo razvoju tehnologije i medijizaciji, Guy Debord u djelu *Društvo spektakla* navodi upravo globalizaciju, daljnju modernizaciju i unifikaciju svijeta, mogućnost spajanja svijeta u jedan blok na isti način kao što se to dogodilo na ekonomskom i političkom planu. Na taj način, prerašavanje, obmana i moderna pasivnost postaju zadatak *spektakla*.

Kako pobliže pojasniti spektakl? Spektakl, ukratko, možemo sagledati kao vladajući način života modernoga, potrošačkog društva. Debord kaže da je, sagledamo li ga u cjelosti, spektakl: „...u isto vreme rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje. On nije samo dekor stvarnog sveta, već sâmo srce nestvarnosti ovog društva. (...) Spektakl, koji falsifikuje stvarnost, proizvod je sâme te stvarnosti. Obrnuto, stvarni život je materijalno prožet kontemplacijom spektakla i na kraju ga potpuno upija i počinje da se ravna po njemu. Objektivna stvarnost prisutna je u oba ta aspekta. I jedna i druga strana, ustanovljene na taj način, preobražavaju se u sopstvenu suprotnost: stvarnost se pojavljuje u granicama spektakla, a spektakl postaje stvarnost.“ (Debord, 2006, 6/7) Društvo spektakla nije ništa drugo no niz prizora koji se grupiraju i stvaraju medijski tok stvari koji prožima i obuhvaća svaki dio ljudskoga života, stvarajući „predstavu“, daleku od dotadašnjeg neposrednog doživljaja, stvarajući „inverziju života, nezavisno kretanje neživota“ (Debord, 2006, 6) stopljenog u neki drugačiji, odvojeni, lažni svijet. Nije

potrebno ništa više od *Homo Spectator*, gledaoca, koji upija svaki komadić dobro osmišljenog, isceniranog i izrežiranog događaja iz stvarnog života, predstavljenog kao događaj iz paralelnog svijeta. No ipak, spektakl je puno više od ograničenog viđenja potonjeg koji se svodi na medijaciju i teatralizaciju života, od lažne stvarnosti i obmane koju konstruiraju masovni mediji. „Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizuelna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svet koji se materijalizovao.“ (Debor, 2006, 6) Sve do tad iskušeno u bilo kojem dijelu ili segmentu života, počinje biti vezano uz robu i posjedovanje. Sve se materijalizira, počinju vladati pravila tržišta i tržišne ekonomije; spektakl, kao i ekonomija, ne teži ničemu osim sebi samom. „Spektakl je u stanju da podredi sebi ljude, upravo zato što ih je ekonomija već potpuno podredila svojim ciljevima. Spektakl nije ništa drugo nego ekonomija koja se razvija zbog sebe same.“ (Debord, 2006, 7) A što se može nazvati glavnim ciljem spektakla? Kao i ekonomija, težnja spektakla nije ništa drugo no otuđenje pojedinca. On tjera društvo da se razvija radi razvoja samog po sebi, bez ijednog ljudskog cilja za vodilju. I u što nas to vodi? U kolonizirani, po-robljeni život iz kojega, kada jednom uđemo, više ne možemo pronaći izlaz. Na koji način se društvo spektakla očituje u novim izvedbenim praksama, ili s druge strane, na koji način se one protiv njega bore, bit će prikazano dalje u radu.

4. Analiza novih izvedbenih praksi

U prvom dijelu rada iznijela sam teoretski okvir koji služi kao kontekst i vodilja za drugi dio rada, a to je analiza novih izvedbenih praksi, konkretno flash mob-a, masovnih vjenčanja te plesa *quadrilla*. Namjera mi je, nakon što dam uvid u određeni kontekst svake pojedine prakse, iz perspektive kulturalnog performansa i društva spektakla iznijeti analizu pojedinih primjera.

4.1. Flash mob

Flash mob nova je izvedbena praksa koja se može opisati kao svojevrsno javno okupljanje većeg broja ljudi, organizirano od strane jedne ili više osoba/kompanija najčešće putem društvenih mreža, e-maila ili drugih sličnih načina komunikacije. Cilj flash moba jest da se na javnom mjestu napravi nešto neočekivano i naizgled spontano za prolaznike, ali za izvođače pomno isplanirano do najsitnijih detalja. Nakon izvedbe, da bi se održao efekt iznenađenja i zbunjivanja, svatko od sudionika nastavlja svojim putem, kao da se do pred par trenutaka ništa nije dogodilo.

Iako nitko nije u potpunosti siguran u točnost informacije, kao prvi flash mob navodi ovaj, organiziran od strane Billa Wasika u lipnju 2003. godine u New Yorku, gdje je stotinjak pojedinaca okružilo skupi sag u poznatoj robnoj kući Macy's, raspravljali među sobom te sa zaposlenima, pokušavajući pribaviti tepih kako bi ga koristili kao „ljubavni tepih“ te nakon toga otišli, ostavivši na taj način slučajne prolaznike zbunjene, u čudu.

Osim što razbijaju monotoniju izlazeći iz okvira svakodnevnog konvencionalnog ponašanja na javnim prostorima, u početku se flash mob uzimao kao besmislen čin, praksa koja iza sebe ne ostavlja ništa više no začuđena lica prolaznika. Georgiana Gore u svom radu *Flash Mob Dance and Territorialisation of Urban Movement* također navodi da u početku organizatori flash mob-ova nisu uvijek imali iza sebe skrivene namjere niti su potonje koristili kao medij kroz koji bi odslali poruku široj javnosti. No, vremenom, flash mob-ovi postaju kvalitetna platforma za poticanje političkog aktivizma, društvenih pokreta, ukazivanje na pozitivne i negativne strane današnjeg društva, svojevrsni indikator društva spektakla, ili pak s druge strane, dobar marketing i reklama koja će se proširiti brzo i efikasno. Stoga, u nastavku rada imam namjeru analizirati dva flash moba.

Prvi je takozvani *Do Re Mi* u belgijskom gradu Antwerpenu, koji je stvoren kao najava novog programa i reklama belgijske televizijske kuće VTM, dok je drugi političkog karaktera s ciljem podizanja svijesti o ekonomskoj krizi i stupnju nezaposlenosti u Španjolskoj.

1. Flash mob *Do Re Mi* za belgijsku televizijsku kuću VTM, željeznički kolodvor, Antwerpen, 2009⁸

23. ožujka 2009. godine, jutarnju vrevu i žurbu na željezničkom kolodvoru u Antwerpenu na neko je vrijeme zaustavio flash mob organiziran od strane televizijske kuće VTM. Flash mob, pod nazivom *Do Re Mi*, izveden je od strane brojnih plesača na istoimenu pjesmu iz poznatog filma *Moje pjesme, moji snovi*. Kako tvrde izvori, dvije stotine plesača ispunilo je svaki dio kolodvora te izveli pomno osmišljenu i uvježbanu koreografiju u neposrednoj blizini prolaznika. No, što se točno krije iza površne analize potonjeg kao znaka zajedništva i zabave?

Započet ću analizu od elementa koji nam već puno govori o ciljevima gore opisanog flash moba, a to je činjenica da je potonji organiziran od strane velike, poznate televizijske kuće. Debor navodi da: „Pojam spektakla povezuje i objašnjava širok spektar naizgled nepovezanih pojava. Prividna različitost i kontrasti između tih pojava izviru iz društvene organizacije pojavnosti, ispod koje treba prepoznati njenu pravu prirodu.“ (Debor, 2006, 7) Naizgled samo zabavna i bezazlena, ovakva je praksa u svijetu ekonomije, marketinga i reklama kvalitetna baza za odašiljanje ideala, u ovom slučaju televizijske kuće, već i ovako pasivnim konzumentima. Uvučeni u lažni svijet, zaslijepljeni spektaklom koji se izvodi ispred njih „za njih“, pojedinci zaboravljaju na kritički odmak te upadaju u zamku televizijske kuće koja želi pribaviti po-robljene pojedince u svrhu ispunjenja svojih ciljeva.

Naime, ovaj je flash mob bio je poziv na prijavljivanje, pa samim time i najava i reklama nove emisije *Op zoek naar Maria*⁹ koja je stizala na program spomenute

⁸ video: <https://www.youtube.com/watch?v=bQLCZOG202k> (3.9.2016.)

⁹ u prijevodu, *U potrazi za Marijom*, svojevrstni je talent show koji je tražio osobu kompetentnu u mjuzikl/kazališnim vodama za ulogu Marie von Trapp u novoj verziji poznatog filma *Moje pjesme, moji snovi*

televizijske kuće. No, nužno je obrazložiti na koje sve načine je ova praksa pripomogla ostvarenju ciljeva ove televizijske kuće.

Uzmemo li u obzir ekonomsku sferu koja je u potpunosti zahvatila funkcioniranje današnjeg društva, ne možemo poreći da je flash mob kao izvedbena praksa prvenstveno jedna od jeftinijih marketinških opcija. Akella, Bennet i Wang u svom radu *Flash mobs in the 21st Century: Mobile Technology Shapes Human Collective Behavior* navode da flash mob kao način oglašavanja ne zahtjeva veliki budžet, a da itekako može poslužiti kao marketinški alat serviran široj javnosti.¹⁰ (Akella, Bennet, Wang, 2014) Osim toga, pristupačnija je i zabavnija reklama te ostavlja veći efekt zbog neposrednog doživljaja velikog broja ljudi koji svakodnevno cirkuliraju javnim prostorima. Dojam koji pruža ova osmišljena i fokusirana izvedba vodi se porukom koju odašilje društvo spektakla, a to je: „Ono što se vidi je dobro, ono što je dobro vidi se.“ (Debord, 2006, 7), posebice iz razloga što utječe na percepciju svakog prisutnog pojedinca na puno privatnijoj razini od bilo kakve reklame emitirane na televiziji. Način na koji se ova reklama pojavljuje ostavlja pojedinca iznenađenim i oduševljenim te time on biva uvučen u sferu pasivnog pristanka na ono što mu se nameće. Akella, Bennet i Wang također navode da u posljednje vrijeme mnoge velike tvrtke koriste upravo flash mob-ove kako bi privukle nove korisnike i kupce, povećali prodaju i zaradu te poboljšali oglašavanje i promociju. U najviše slučajeva, flash mob pokazao se kao itekako učinkovit marketinški alat za stvaranje svijesti o *brandu* neke tvrtke.¹¹ (Akella, Bennet, Wang, 2014)

Zbog neposrednog doživljaja, u prisutnim pojedincima flash mob budi želju za participacijom, kako u tom konkretnom događaju, ali i u svemu onome što taj događaj najavljuje. Pripremljeni i pomno detaljiziran flash mob gledaocima zrači opuštenošću, neuobičajenošću i zabavom. Pojedinac upija atmosferu i dojam stečen flash mobom te ih pasivno i nesvjesno povezuje s emisijom, iako je ona u suštini natjecateljskoga duha. Ovaj je flash mob, u jednu ruku, reinterpretacija emisije koja sa sobom nosi samo

¹⁰ “...such advertisement does not require a large budget. Well-planned and choreographed live flash mobs can effectively serve as a marketing tool to reach out to masses.” Akella, Devi P., Bennet, Cynthia F., Wang, Chiou-Pirng: *Flash mobs in the 21st Century: Mobile Technology Shapes Human Collective Behavior*, International Journal of Business, Humanities and Technology, Vol. 4, No. 3, 2014, str. 26

¹¹ Business and Industry have recently turned to flash mobs as a means to draw crowds that result in new customers. Businesses are of the opinion that flash mobbers boost sales and enhance advertising and promotions. Flash mobbing can also be a highly effective marketing tool to create brand awareness.“ Ibid.

pozitivne konotacije. Izvedba flash moba čestvo stvara svojevrsnu scenu i potpuno dominira i preobražava fizički prostor. Stvara atmosferu zabave i neozbiljnosti te pruža publici priliku da se opuste, uživaju u trenutku te ih na taj način zavađa.¹² (http://www.kbjournal.org/walker_flash_flooding_Burke, 8.9.2016.)

Svaki flash mob, pa tako i ovaj, zanimljiv je za analizu iz zbog načina ubacivanja izvođača među publiku, što navodi i Gore u svom djelu kada govori da je jedna od značajki flash moba koja najviše utječe na publiku upravo način na koji je ljudsko tijelo manje ili više ubačeno u javnost.¹³ (Gore, 2010) Flash mob najčešće cilja na neprimjetno i neočekivano izdvajanje izvođača od publike, čiji dio je on do izdvajanja bio. Tako se i u ovom slučaju izdvaja jedan „obični“ pojedinac, koji je do pred samo nekoliko trenutaka bio ništa više no dio mase. Iz toga proizlazi sljedeće; ukoliko je izvođač, konkretno plesač u ovom slučaju, do pred nekoliko trenutaka bio dio svakodnevnice, gledaoca može potaknuti na prijavu i sudjelovanje u emisiji koju promovira flash mob. Publika biva uvjerena da od samo pojedinca u moru ljudi svatko može postati izvođač, zvijezda, jer sudeći po ovom konkretnom primjeru, samo trenuci nas dijele od svakodnevnog, „normalnog“ života do prezentiranja sebe u najboljem svjetlu. O uključenosti publike na svim razinama govori Mark Mattern u svom djelu *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and on the Margins* u poglavlju *Flash Mobs* kada navodi da mnogi flash mob-ovi smanjuju ili kompletno eliminiraju razliku između izvođača i publike. Flash mob publika postaje „participativna javnost“ u promatranju izvedbe, u izravnom fizičkom i psihičkom angažmanu ili pak integracijom u video ili audio snimku koji bude objavljen na Internetu¹⁴ (Mattern, 2016)

¹² “...the flash mob managed to create a scene entirely its own (...) to dominate and transform physical space. By employing these tactics and creating (...) atmosphere of fun and frivolity that simultaneously provided participants with an opportunity to blow off steam, flash mobs unknowingly seduced a larger audience, that of the public and world at large.” http://www.kbjournal.org/walker_flash_flooding_Burke, 8.9.2016

¹³ “...feature of flash mobbing that impacts the audience is the way in which the human body is more or less conspicuously thrust into the public eye.” Gore, Georgiana: *Flash Mob Dance and Territorialisation of Urban*, Antropological Notebooks 16 (3): 125-131, Slovene Antropological Society, 2010, str. 129

¹⁴ “Many flash mobs reduce or eliminate the distinction between performer and audience, (...) Flash mob audiences become „participatory publics“ in viewing the performance, in their affective engagement, their direct physical and psychical participation and in their integration in the video and audiotaped record uploaded to the web.“ Mattern, Mark: *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and on the Margin*, Sunny Press, New York, 2016., str. 112

Nadalje, osim želje za sudjelovanjem, na ovaj spektakularan i neuobičajeni način utječe se i na podizanje gledanosti emisije. Kroz ples, događa se preustroj javnoga prostora te se skreće pozornost na izvedbu, što heterogenu javnost spaja u zajednicu sa zajedničkim fokusom – publiku¹⁵ (Gore, 2010) Vodeći se navodom, jasno je zaključiti da flash mob koristeći javni prostor preusmjerava pažnju svakog prolaznika na izvedbu te time pojedinca pretvara u gledaoca, a masu u publiku. Konkretno u ovom slučaju, preusmjeravanje pažnje na izvedbu sekundarno preusmjerava pažnju i na emisiju zbog koje je flash mob uopće i organiziran. Izvođenjem na željezničkom kolodvoru vidljiv je jedan od ciljeva televizijske kuće, a to je pridobivanje raznolike publike. Televizijska kuća ovom izvedbom osigurava zainteresiranost publike prvenstveno za ovaj konkretan flash mob, ali i emisiju koja će uskoro krenuti s prikazivanjem.

Za kraj, sveprisutnost medija u današnjem društvu omogućuje brzo širenje vijesti o događaju i svemu što mu slijedi. Objava ovakve izvedbe na internetu, kao i objave i komentari publike pospješuju i podižu popularnost ovog flash moba, emisije zbog koje je napravljen te na koncu i same televizijske kuće koja stoji iza toga. Akella, Bennet i Wang pojašnjavaju kako dobro organiziran i zabavan flash mob uz pomoć medija vrlo lako postane viđen i popularan na jeftin i jednostavan način (Akella, Bennet, Wang, 2014) Kroz igru izvedbe, marketinga, spektakla i medija, možemo zaključiti da “: „U svim posebnim aspektima – vestima, propagandi, reklamama, zabavi – spektakl predstavlja vladajući oblik života. To je sveprisutna afirmacija već načinjenih izbora, kako u oblasti proizvodnje, tako i u oblasti potrošnje vezane za tu proizvodnju.” (Debord, 2006, 6)

¹⁵ “The very reconfiguration, through the dancing, of the layout of public space forces attention on the performance, thus constituting a heterogeneous public into a community with a shared focus – the audience.” Gore, Georgiana: *Flash Mob Dance and Territorialisation of Urban*, Antropological Notebooks 16 (3): 125-131, Slovene Antropological Society, 2010, str. 128/129

2. *Here comes the sun* organiziran od strane radio programa „Carne Cruda“, zavod za zapošljavanje, Madrid, 2013¹⁶

“Here comes the sun, here comes the sun and I say it's all right...” riječi su poznate pjesme još poznatijeg benda The Beatles te glavna poruka flash moba održanog 2013. godine u zavodu za zapošljavanje u španjolskom gradu Madridu. Naime, pretrpani zavod na nekoliko je minuta neočekivano oduševio mali orkestar i pjevači koji su izveli upravo gore spomenutu pjesmu. Iako je ovaj flash mob dotaknuo mnoge iz kojekakvih razloga, važno je fokusirati se na simboliku ove izvedbe koja u trenutku izvođenja na neuobičajen način progovara o političkim i ekonomskim pitanjima i stanju u kojem se država u tom trenutku nalazila. Naime, kontekst ovoga flash moba je politička i ekonomska kriza Španjolske koja je u tom trenutku nezaustavljivo rasla, točnije, visoki stupanj nezaposlenosti došao je do čak 26%. Ovim je flash mob-om bio cilj podignuti svijest o dugogodišnjem stanju u državi, potaknuti ljude da požele promjenu te dati nadu u bolje sutra.

Ovaj ću flash mob analizirati kao svojevrsni politički aktivizam, koji se putem flash mob-ova nerijetko prakticira. Naime, prvi oblici masovnih okupljanja bili su prosvjedi. U skorije vrijeme, medijacijom, uz pomoć tehnologije sve više ljudi biva obaviješteno i uključeno u potonje, kao što bivaju više informirani o situaciji i događajima oko njih. Prosvjedi su među prvima koji su koristili masovnu mobilizaciju te u novije vrijeme i mobilnu komunikaciju da bi stvorili usklađenu, kolektivnu akciju.¹⁷ (Marchmank, Molnar, Nicholson, Shawyer u Gore, 2010) No, zašto se baš flash mobovi sve više prakticiraju u modernom svijetu kako bi se izrekli pojedini stavovi, kako bi se ukazalo na negativne strane društva i kako bi se ljude osvijestilo o pojedinom problemu? Flash mob pruža sudionicima i publici priliku da iskažu sve svoje društvene i kulturne strahove, čežnje i tenzije. Kroz analizu flash moba, pronalazimo i izvore tih strahova, čežnji i tenzija. (http://www.kbjournal.org/walker_flash_flooding_Burke, 8.9.2016.)

¹⁶ video: <https://www.youtube.com/watch?v=XoBMJAEOvPA> (3.9.2016.)

¹⁷ „Protest movements, moreover, are said to have been the first to use mass mobilisation and more recently mobile communication to create concerted collective action amongst participants...” Gore, Georgiana: *Flash Mob Dance and Territorialisation of Urban*, Antropological Notebooks 16 (3): 125-131, Slovene Antropological Society, 2010, str. 128

Flash mob-ovi su, kao prvo, zabavniji, pa samim time i efikasniji u današnjem društvu. *Here comes the sun* koristi elemente iz popularne kulture koja je medijacijom postala sveprisutna i bliska pojedincu. Odabir benda i pjesme, kao i simbolike koje u riječima pjesme možemo iščitati, u kombinaciji sa živom izvedbom ostavlja puno jači i emotivniji utisak publiku. Isto tako, flash mob, za razliku od prosvjeda, ima elemente spektakla koje današnje društvu nezasitno traži. Flash mob zrači prijateljskom i pozitivnom energijom, dok su prosvjedi ti koji nerijetko nose negativne konotacije te ih se karakterizira kao agresivne i neprijateljski nastrojene. Flash mob-ovi su, stoga zabavni, jednostavni za organizirati, prijateljski nastrojeni te postaju popularna taktika s revolucionarnim potencijalom. (<http://beautifultrouble.org/tactic/flash-mob/>, 4.9.2016.)

Uzmemo li konkretan primjer ovog flash mob-a, izrazito simboličnog zbog mjesta izvedbe i konteksta zbog kojeg je ovaj flash mob uopće osmišljen, vidljivo je da se u njemu se krije svojevrsna mobilizacija publike od strane izvođača, ne samo one u trenutku prisutne, već i svih koji dođu u doticaj s njihovom izvedbom u budućnosti na bilo koji način. Mobilizacija te stvaranje osjećaja zajedništva i jednakosti između izvođača i publike stvara vrlo snažni kolektivni identitet, stvoren zbog dijeljenja iste situacije i iskustva. Mattern tvrdi kako većina flash mob-ova pomaže u stvaranju kolektivnog identiteta, počevši od prakse planiranja i organiziranja te izvođenja potonjeg. No, osjećaj kolektivnog identiteta često se pojavi i između izvođača i publike.¹⁸ (Mattern, 2000) Upravo stvoreni kolektivni identitet pomaže pri poticanju kolektivne akcije, bez osjećaja pritiska od strane birokracije i s druge strane, bez vidljive hijerarhizacije. Ovaj flash mob pokazuje da se pojedinci mogu samostalno organizirati, koordinirano i detaljno surađivati i stvoriti nešto samostalno, bez intervencije „odozgo“. Točnije, ovim flash mob-om ne samo da pokazuju da im nije potrebna intervencija „odozgo“, već se protiv nje okreću, na suptilan način ju kritiziraju i time šalju jasnu poruku da se najčešće trebamo uzdati sami u sebe. Također, ukazuje na pukotine u svakodnevicu koje su zamaskirane da se ne primjete, a kroz koje curi energija svakoga pojedinca, sve više, iz dana u dan. *Here comes the sun* kao direktna akcija poziva na promjene te pruža naznake

¹⁸ “First, most flash mobs help create a collective identity in the practises of planing, organizing, and performing a flash mob. A collective identity also sometimes occurs affectively among performers and audience members.” Mattern, Mark: *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and on the Margin*, Sunny Press, New York, 2016., str. 112

uzbudljivih i pozitivnih mogućnosti u budućnosti, ukoliko interveniramo. Mattern u svom djelu navodi citat Billa Wasika: najrevolucionarnije, istovremeno opasno i veličanstveno u vezi okupljanja kao što su flash mob-ovi upravo je to što skupinu naizgled ni po čemu povezanu spaja u zajednicu koja jednom formirana može pokretati i sudjelovati u direktnim akcijama koje izazivaju dominantne strukture moći.¹⁹ (Mattern, 2016)

Stoga, *Here comes the sun* možemo sagledati kao svojevrsni *artvizam*; „(art+aktivizam) je performans koji uključuje sintezu umjetnosti i društveno-političkog aktivizma sa namjerom interveniranja u društveni i politički kontekst.“ (<http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>, 8.9.2016.) Ana Vujanović navodi da je cilj ovakvog performansa izaći na javni prostor, nebitno da li cyber ili fizički, te kao odgovorni građanin na njoj izvesti određeni društveni problem koji će pozvati na javnu raspravu. (Ibid.) Ovaj je flash mob postao dio javnog prostora izvođenjem na dvije razine. Izveden je na prepunom zavodu za zapošljavanje, što predstavlja fizički javni prostor, ali je njegov video objavljen na internetu. Zahvaljujući medijima, djelujući u fizičkoj i cyber sferi, ovaj je flash mob udvostručio svoju učinkovitost. Poruka koja je izvedbom trebala biti poslana doprijela je većeg broja ljudi, pa samim time i proširiti opseg potencijalne kolektivne akcije. O povezanosti medija i flash mob-ova govori Mattern kada navodi da su flash mob-ovi svojevrsni aktivistički modeli zasnovani na stalnim, ali slobodnim i širokim strukturama komunikacije umrežavanja koji omogućuju spontani ustanak i kolektivne akcije.²⁰ (Mattern, 2016) Budući da je ovaj flash mob izveden je s ciljem podizanja svijesti o nezaposlenosti i ekonomske krize u Španjolskoj, možemo ga sagledati kao početak ključanja određene političke strategije uz pomoć glazbe kao umjetničke prakse. Pojedinci koji se nalaze u istoj situaciji postaju kolektiv te na ovaj pristupačan i prijateljski način odluče djelovati. Osim toga, kolektivno se “otvaraju oči”, širi se želja za boljim sutra i nada da će, uz malo angažmana, doći sve na svoje mjesto.

¹⁹ “What’s really revolutionary about all these gatherings – what remains both dangerous and magnificent about them – is the way they represent a disconnected group getting connected, (...) And once embodied, this collective actor can engage in direct action to challenge dominant forms of power.” Mattern, Mark: *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and on the Margin*, Sunny Press, New York, 2016., str. 113

²⁰ “They hint at an activist model based on constant, loosely structure communication and networking that enables spontaneous uprising and collective action.” Ibid., str. 111

4.2. Kolektivna vjenčanja

Ghaffar i Shenaz navode sljedeće: “Brak je socijalno, duhovno i pravno sjedinjenje pojedinaca, (...) dok se ceremonija koja označava početak braka naziva vjenčanje.”²¹ (Ghaffar, Shenaz, 2010, 132) Ceremonija vjenčanja je jedan od najpoznatijih oblika tradicijskih obreda u povijesti ljudske kulture. Također, moguće ga je definirati i kao određenu kulturnu-ritualnu manifestaciju o kojoj je moguće promišljati puno dublje od načina na koji smo navikli; ono se ne može i ne smije gledati površno i idealistički, kao krunidba nečije ljubavi, početak zajedničkog života i vječna sreća. Uzmemo li u obzir upravo tu kulturnu domenu, možemo uvidjeti kako se u činu vjenčanja skriva mnoštvo simbola, skrivenih značenja, podijeljenih uloga i društveno nametnutih pravila. Konstantna fluidnost i dinamičnost kulturnih granica, koja su u posljednje vrijeme pojačana medijacijom i globalizacijom, pružaju nam uvid u mnoge različite kulturne obrasce s kojima možda nikada ne bismo uopće došli u doticaj. Iz toga razloga odlučila sam analizirati kolektivna vjenčanja kao nama još uvijek stran, ali sve češći fenomen u današnjem društvu koji nam daje uvid u ceremoniju vjenčanja iz drugačije perspektive.

Kolektivna vjenčanja su, kako im sam naziv objašnjava, ceremonije vjenčanja u kojima više parova (počevši od nekoliko, pa sve do stotina i tisuća) istovremeno sklapa brak. Koncepti masovnih vjenčanja postoje unutar kršćanstva, budizma i sikizma, a svaka religija i društvo prihvatili su masovna vjenčanja zbog različitih razloga. Primjerice, masovna vjenčanja mogu biti svojevrsna potvrda doktrine, pokušaj eliminiranja diskriminacije, stvaranje tolerancije i jedinstva u društvu, ili najčešće, iz financijskih razloga. Jedan od glavnih razloga održavanja ceremonija masovnih vjenčanja povezuje se upravo s ekonomskom sferom, od samih početaka prakticiranja ovoga koncepta pa do danas. Nekada su masovna vjenčanja pružala mogućnost podjele troškova, što je mnogima koji si nisu mogli priuštiti ceremoniju, da to učine na ovaj način. O tome govori i Randy D. McBee, koji se dotiče masovnih vjenčanja u svom djelu, pa kroz razgovor s imigranticom iz Poljske saznaje: “Ljudi su bili siromašni (...), pa su se nerijetko vjenčali

²¹ „Marriage is a social, spiritual, or legal union of individuals. (...) while the ceremony that marks its beginning is usually called a wedding.“ Gaffar, F., Shenaz, Z.: *Social and economic factors of collective marriages in Lahore*, The Journal of Animal & Plant Sciences 20(2), 2010, str. 132

zajedno. Otišli bi u crkvu i svećenik bi prišao jednom paru, sklopio brak, te otišao do drugih i ponovio ceremoniju.”²² (McBee, 221, 2000) Danas ovakve ceremonije nerijetko podržavaju država ili vladine i ne-vladine organizacije kako bi financijski pomogle siromašnim obiteljima u velikim troškovima ceremonije vjenčanja, kao i ostalih popratnih sadržaja (zabave, poklona, miraza i slično). “Kolektivna vjenčanja mogu biti definirana kao “sklapanje braka dva ili nekoliko stotina parova na istom mjestu u isto vrijeme, organizirana od strane vladinih ili ne-vladinih organizacija kako bi se pružila financijska pomoć siromašnijim obiteljima.”²³ (Khan u Ghaffar, Shenaz, 2010, 132) Također, kolektivna vjenčanja možemo tumačiti i kao manipulaciju. Naime, putem kolektivnih vjenčanja mogu se ostvariti ciljevi države i njezinih organizacija, primjerice, iniciranje nataliteta, što je bio slučaj u teritoriju Nagorno-Karabakh.²⁴

Nadalje, masovna vjenčanja sadrže elemente obnovljenog ponašanja, spektakla, kao i sve elemente koje imaju svi scenski oblici izvođenja, što navodi Schechner: “tekst, pokret, mizanscenu, organizaciju i upotrebu prostora, scenografiju ili ambijent, atmosferu, publiku, recepciju.” (Jovićević, 2007, 11) Samim time, nužno je shvatiti da masovna vjenčanja, kao i svaki kulturalni performans, progovaraju o današnjem društvu. Stoga imam namjeru analizirati masovna vjenčanja iz perspektive *eventa*, točnije, kako ona utječu na cjelokupnu industriju turizma.

Donald Getz u svom djelu *Event tourism: Definition, evolution, and research* navodi sljedeće: “*Eventi* su važan motivator turizma i uključeni su u razvoj marketinških planova većine destinacija (...) Planirani *eventi* su prostorno-vremenski fenomeni, i svaki je jedinstven zbog interakcije među postavljenim elementima, ljudima i sustavima upravljanja.”²⁵ (Getz, 2007, 403/404) Religijski *eventi*, u koje spadaju i vjenčanja,

²² “The people were poor (...), and they often married together. They would all go to church, and the priest would first move to one couple, marry them, and then go to another and repeat the ceremony.” McBee, Randy D.: *Dance hall days: intimacy and leisure among working-class immigrants in the United States*, New York and London, New York University Press, 2000, str. 221

²³ Collective marriages can be defined as “the marriage of two to many hundred couples at the same place and same time organized by government or non-government organizations to provide financial assistance to poor families for a wed-lock.” Gaffar, F., Shenaz, Z.: *Social and economic factors of collective marriages in Lahore*, *The Journal of Animal & Plant Sciences* 20(2), 2010, str. 132

²⁴ „Moreover, Hayrapetyan (2008) explained that in the territory of Nagorno-Karabakh, mass marriages were held with the aim to stimulate a baby boom in the territory.“ Ibid.

²⁵ “Events are an important motivator of tourism, and figure prominently in the development and marketing plans of most destinations. (...) Planned events are spatial-temporal phenomenon, and each is unique

svrstani su u kategoriju kulturalnih slavlja. Dok su neki planirani *eventi* napravljeni za javne proslave i događanja, neka su napravljena u privatne svrhe. U privatnu sferu Getz svrstava upravo vjenčanja, vodeći se tradicionalnim poimanjem potonjeg kao izrazito privatnog; počevši s odabranim uzvanicima, odabirom mjesta gdje će se ceremonija i zabava odviti pa sve do uređenja prostora i slično. Kolektivna vjenčanja u tom pogledu ruše granice – privatni čin postaje itekako javni *event*. Taj dan parovi dijele s tisućama drugih nepoznatih ljudi, kako onih koji kao i oni sklapaju brak, tako i s tisućama ljudi koji od uzvanika postaju publika koja promatra spektakl koji se pred njima odvija. Također, lokacije koje se odabiru za provođenje takvih ceremonija najčešće su lokacije na kojima se održavaju javni događaji; dvorane, trgovi, stadioni koji se uređuju ne po individualnim željama, već univerzalnim motivima i elementima vjenčanja. Nerijetko je slučaj da su svi parovi obučeni jednako, što je još jedan pokazatelj gubitka individualizma u masi. Iz svega navedenoga, jasno je da se granica privatnoga i javnoga u potpunosti briše te da pojedinac počinje gubiti sebe u masi, što je također jedna od karakteristika medijatiziranog, globaliziranog društva spektakla.

Nadalje, masovna vjenčanja kao dio *event* turizma, definitivno je plodnosan u elementu ponude i potražnje. Kolektivna vjenčanja ne samo da privlače veliki broj parova, već i posjetitelja, kako uzvanika, tako i zainteresiranih pojedinaca u svako doba godine, unutar i izvan sezone, poticaj su za urbanu obnovu i povećanje turističkog kapaciteta destinacije te općenito nude nešto neuobičajeno i zanimljivo. Iz tog razloga, masovna se vjenčanja mogu sagledati kao *mega eventi*, događaji koji su odavna analizirani i definirani iz perspektive izrazito uspješnog privlačenja turista, stvaranje pozitivne slike o destinaciji te poticanje razvoja potonje. (Getz, 2007)

Masovna vjenčanja sve više postaju univerzalni fenomen koji se može sagledati iz puno različitih dimenzija, od kojih nijedna nije zanemariva. Dok se s jedne strane ceremonija masovnog vjenčanja može sagledati s pozitivne strane, kao primjerice financijska pomoć, može se sagledati i kao manipulacija od strane države, kao dio industrije turizma, kao otuđenje i gubljenje pojedinca u masi. Pojedinac u društvu spektakla, od silne želje da se uklopi i da ima sve, postaje otuđen i izgubljen u velikom

because of interactions among the setting, people, and management system - including design elements and the program.” Getz, Donald: Event tourism: Definition, evolution, and research, Canada, 2007, str. 403/404

ništavilu. Tako i kolektivno vjenčanje, kao svojevrsna multiplikacija tradicionalne ceremonije, postaje hiperbolizirana predstava koja pojedincu otima individualnost te on postaje mašinerija za nečije tuđe ciljeve.

4.3. Ples *quadrilla*

Ples *quadrille* francuski je dvoranski ples koji datira iz kraja 18. i početka 19. stoljeća. *Quadrilla* je sastavljena od serije figura, najčešće četiri ili pet koje su izvođene na način da se poštovala formacija kvadrata, a izvodili su je plesni parovi kojih je bilo četiri ili više te su tijekom plesa parovi gotovo uvijek ostajali isti, izmjenjujući prve četiri figure. Jedino je peta figura dozvoljavala kontinuiranu promjenu parova. (Aldrich, 1991) Ovaj je ples postao kulturno-društvena praksa te se vremenom osim u svom originalnom izvornom obliku izvodila i u drugim oblicima. Jedan od modernih oblika jest upravo ples maturanata koji se tradicionalno izvodi svake godine u gradovima u Hrvatskoj, ali i mnogim drugim zemljama Europe, od kojih su neke Srbija, Slovenija, Češka, Slovačka. (<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/129075/Maturanti-plesali-Quadrillu-u-pedeset-gradova-regije.html>, 9.9.2016)

Ovaj ću fenomen sagledati kao ritual povezivanja velikog broja ljudi koji u isto vrijeme izvode istu praksu s ciljem unifikacije različitih kultura u svrhu spektakla, koje je uz pomoć tehnologije povezano i medijski popraćeno.

Svake godine, već dugi niz godina za redom, gradove širom Europe ispune tisuće maturanata koji svoj ples tradicionalno izvode na ulicama i trgovima svojih gradova. Poštivajući pravila ove plesne forme, koja je poznata i bliska većem dijelu Europe, obilježavaju kraj svojeg srednjoškolskog obrazovanja bez negativnih konotacija koje često dolaze uz taj dan, norijadu. Zbrojimo li sve izvođače iz cijele Europe koji istovremeno izvode istu praksu, dolazimo do broja od nekoliko desetaka tisuća maturanata koji na ovaj način zatvaraju jedno poglavlje svoga života. Cilj ove prakse iz godine u godinu je sljedeći; oboriti rekord od proteklih godina i biti upisan u Guinnessovu knjigu rekorda kao najbrojnije istovremeno izvođenje ove plesne forme.

Quadrilla kao ples maturanata može se sagledati iz perspektive svojevrsnog rituala povezanog s društvom spektakla. "Ritual kao aktivnost koja se odvija po strogo

utvrđenim pravilima uz korištenje posebnih znakova sa simboličnim značenjem, povezan je sa spektaklom kroz radnje izvođenja i promatranja strogo organiziranih scenskih i gledalačkih aktivnosti stilizirane s mogućnošću repeticije.” (Milenković, Stamenković, 2013, 152) *Quadrilla* kao plesna forma sastoji se od niza pravila koja su do danas održana s minimalnim promjenama. Maturanti pri izvedbi koriste istu kvadratnu formaciju i figure, jedino je broj plesnih parova veći što je jasno zbog prigode na kojoj se izvodi. Nadalje, vrijeme izvedbe plesa maturanata iz godine u godinu ostaje isto. Izvodi se uvijek na dan norijade točno u podne diljem Europe. Također, izvedba je uvijek na javnim prostorima pa time postaje svojevrsna tradicija u mjestu u kojem se izvodi. Poštivanje pravila plesne forme, vremena i mjesta *quadrillu* kao ples maturanata povezuje s ritualom. S druge strane, momenti koji elemente rituala povezuju sa spektaklom su sljedeći: izvedba na javnom prostoru koji podrazumijeva publiku i njezinu recepciju izvođenja, dobro uvježbana koreografija koja plijeni pozornost, ujednačeni “kostimi” putem kojih se nerijetko odašilju poruke²⁶, ponavljanje prakse svake godine s drugim izvođačima u svrhu rušenja prošlogodišnjeg rekorda te medijska eksponiranost izvođenja

Nadalje, *quadrillu* i ples maturanata možemo povezati s interkulturalnim izvođenjem. Interkulturalno izvođenje pojavljuje se kao odgovor ili kao protest na sve više integriran svijet u svim sferama, počevši od informativne, ekonomske, političke, vojne, ideološke pa sve do društvene i kulturne sfere. Sve to stvara: “svetski rasprostranjenu mrežu maksimalne produktivnosti, odnosno “visokog performansa.” (Jovičević, 2007, 109) Ovaj performans, izveden istovremeno na globalnoj razini, možemo sagledati kao nit koja je zbog zajedničkog cilja povezala različite kulture i društva i to u istoj praksi u isto vrijeme te to čini svake godine iznova. No, vodeći se ciljevima za kojima teži društvo spektakla, daljnja integracija svijeta koja se već dogodila na ekonomskom i političkom planu uvjetovana je digitalizacijom i medijacijom, a putem njih ostvaruje se pasivnost i otuđenje pojedinca u društvu. Stoga, medijacija kao karakteristika društva spektakla važan je segment u analizi *quadrille* kao plesa maturanata. Članci i objave vezane uz *quadrillu* kao plesa maturanata, video snimke koje

²⁶ primjerice, jedne su se godine maturanti u Osijeku u znak podrške sportu i Nogometnom klubu Osijek postavili u formaciju i tijelima (plave majice) i drugim rekvizitima (bijeli kišobrani) ispisali „Kohorta“ na ulicama grada (<http://www.mojosijek.hr/quadrilla-norijada-2016-foto/44195.html>)

je snimala i u medije objavila publika, prijenosi uživo i milenijske fotografije samo su neki od načina na koji se stvari život uprizoruje i koji publika konzumira te na taj način “podržava jedinstvenu organizaciju svjetskog tržišta i postaje glavni proizvod današnjeg društva.” (Milenković, Stamenković, 2013, 150). Ples maturanata isprva odiše pozitivnim konotacijama i stvara dojam da se izvodi u svrhu neraskalašene zabave i neuobičajenog obilježavanja kraja srednjoškolskog obrazovanja. S druge strane, na višoj razini, može ga se sagledati kao svojevrsno povezivanje različitih kultura i društava na temelju zajedničkoga cilja. No, sagledamo li kroz prizmu spektakla koji nas okružuje, ples maturanata nije ništa drugo no medijska predstava i proizvod koji “pokazuje svijet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu.” (Debord, 2006, 8) Pojedinaac postaje ovisan o vizualnim fascinacijama koje postaju fokus njegove svijesti i vizije te mu na taj način istovremeno opada sposobnost preispitivanja i korekcije. Zaveden slikom, pojedinac postaje pasivni konzument kulture, pa tako i ovog konkretnog događaja.

Quadrilla u funkciji plesa maturanata ne može biti sagledana isključivo kao plesna forma, već mora biti postavljena u kontekst društva i vremena. Izvedba sama po sebi nužno sa sobom ne nosi negativne konotacije, zaista se može sagledati kao povezivanje velikog broja ljudi u svrhu zabave i jedinstva. No, sagledamo li je kao kulturnu praksu koja je dio spektakla, uviđamo elemente koji u svijetu masovnih medija konstruiraju našu stvarnost i naše živote kroz obrasce ponašanja, razmišljanja i djelovanja koje nam nameću.

5. Rezultati analize

Bilo kakva ljudska aktivnost u društvu spektakla omeđena je i otežana mnogim čimbenicima, počevši od medija koji su postali naša stvarnost, preko zakona ekonomije koji su ovladali svakim segmentom naših života, blještavila reklama koje svaki dan pasivno upijamo pa sve do otuđenosti i gubljenja sebe kao pojedinca, kao i svog identiteta u masi jednako tako bezličnih, bezimernih ljudi. Naša mogućnost prosuđivanja i kritičkog odmaka od obmanutog društva iz dana u dan pada na sve niže grane. Ukoliko se želimo izvući iz živog blata pasivnosti, otuđenosti i začaranosti, ne smijemo ignorirati svijet oko sebe jer, ukoliko zagrebemo malo ispod površine, dobivamo uvid u društvo spektakla u kojem živimo, ali i “upute” kako se protiv njega boriti.

Kroz iscrpnu analizu novih izvedbenih praksi, konkretno flash mob-ova, kolektivnih vjenčanja i plesa *quadrille* dobila sam širi uvid u društveni, kulturni i politički kontekst društva u kojem živimo. S jedne su mi strane poslužili kao potvrda da zaista živimo u društvu koje uživa u spektaklu i medijski posredovanim vizualnim fascinacijama i koje potpada pod njegovu specifičnu logiku. Flash mob-ovi u tom slučaju služe kao reklama koja stvara lažni dojam o nekom medijskom proizvodu i ciljaju na prikupljanje što veće, raznolike publike u svrhu što bolje zarade. Vjenčanja prestaju biti dio privatne sfere, već postaju spektakulani, megalomanski *eventi* u kojem pojedinac gubi svoj identitet u masi, obzirom da taj trenutak dijeli s stotinama parova i još brojnijom publikom. Svaki takav event, pa i plesanje *quadrille* zadnji dan srednjoškolskog obrazovanja posredovan je medijima, koji stvara lažnu, fragmentiranu stvarnost u kojoj vlada spektakl. Stvara se kolonizirana, po-robljena publika postavljena pod zakone ponude i potražnje koji su zamaskirani i sakupljeni u sliku, koja odvraća pozornost od negativnih konotacija i zavađa pojedinca. Debord navodi da je “spektakl (...) kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika.” (Debord, 2007, 10)

No, s druge strane, nove izvedbene prakse nerijetko ukazuju na probleme i negativne strane našega društva. Flash mob *Here comes the sun* primjer je prakse koja potiče na politički aktivizam, okuplja ljude s istim ciljem u svrhu poticanja kolektivne akcije, budi želju za promjenom i daje nadu u bolje sutra. Samim time što se zagrebe ispod površine, možemo doći do spoznaja koje ne bismo mogli dokučiti površnom analizom.

Karakteristika kulturalnog performansa jest da “otvara oči”, da potakne na pomicanje granica i rušenje konvencija. Iako su neki od njih potpali pod utjecaj društva spektakla i svojevrсна su potvrda u kakvom društvu živimo, drugi pružaju otpor i mijenjaju pravila i norme, pozivaju na promjene i mijenjaju društvo na bolje.

Oblici izvođenja koji nam se čine svakodnevnima i nebitnima, kao dio privatne sfere (primjerice, vjenčanje), koji djeluju kao zabava bez cilja (flash mob) ili pak jedinstvo i slavlje pri završetku srednje škole (*quadrilla* kao ples maturanata) puno nam mogu reći o društvu u kojem živimo, samo ako se odupremo pasivnosti i površnim analizama i zavirimo ispod površine ovih naizgled bezazlenih praksi.

6. Zaključak

U ovom sam radu imala namjeru iz perspektive kulturalnog performansa i društva spektakla analizirati nove izvedbene prakse koje nam daju uvid u društveni, kulturni i politički kontekst društva u kojem živimo. U svrhu kvalitetnije analize, u prvom dijelu rada fokusirala sam se na predstavljanja ključnih pojmova; studije izvođenja, performans, kulturalni i umjetnički performans te društvo spektakla. Potom, u drugom dijelu rada analizirala sam nove izvedbene prakse, flash mob, kolektivna vjenčanja i ples *quadrillu* te time dala uvid u problematiku svijeta u kojem danas živimo.

Budući da se i sama već dugi niz godina bavim plesom, naučila sam kako se komunikacija, pridavanje značenja i prenošenje poruka ne mora nužno odvijati verbalno kako bi bilo učinkovito; koristeći svoje tijelo, precizno koreografirane točke, improvizirane komade i ekspresiju spoznala sam kako komunicirati s publikom na neverbalan, simboličan način te kako iskazati ono što želiš koristeći se medijima koji se razlikuju od onih svakodnevno korištenih. Iz tog razloga uviđam važnost izvedbenih praksi koje djeluju na istom principu. Smatram da je u današnjem svijetu nužno pridati pozornost takvim praksama; ono što donedavno nije bilo relevantno u ovom svijetu mijena u trenutku postaje, stoga ne smijemo ignorirati i zanemarivati prakse koje smo naučeni uzimati zdravo za gotovo, s određenom pretpostavkom koja ne prati progres društva kao što to čine radnje/prakse u društvu. Jednako tako, ne smijemo dozvoliti da

nas pregazi svijet u kojem živimo. Moramo imati tendenciju suprostaviti mu se, sagledati ga iz kritičke perspektive i biti svijesni društva u kojem živimo. Na taj način imamo mogućnost opstati i ne biti u potpunosti izgubljeni u ovom izgubljenom svijetu današnjice.

7. Bibliografija

Jovićević, A., Vujanović, A.; *Uvod u studije performansa* (pdf izdanje); Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Schechner, Richard: *Performance studies: An introduction*, Routledge, New York, 2013

Carlson, Marvin: *Performance: a critical introduction*, New York and London, 2004

McKenzie, Jon; *Izvedi ili snosi posljedice: Od discipline do izvedbe*; Centar za dramsku umjetnost, biblioteka AKCIJA; Zagreb, 2006

Kretanja 9/10, časopis za plesnu umjetnost; Mirčev, Andrej; *Paradoksi prisutnog tijela*; Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2008

Akella, Devi P., Bennet, Cynthia F., Wang, Chiou-Pirng: *Flash mobs in the 21st Century: Mobile Technology Shapes Human Collective Behavior*, International Journal of Business, Humanities and Technology, Vol. 4, No. 3, 2014

Gore, Georgiana: *Flash Mob Dance and Territorialisation of Urban*, Antropological Notebooks 16 (3): 125-131, Slovene Antropological Society, 2010

Mattern, Mark: *Anarchism and Art: Democracy in the Cracks and on the Margin*, Sunny Press, New York, 2016

Gaffar, F., Shenaz, Z.: *Social and economic factors of collective marriages in Lahore*, The Journal of Animal & Plant Sciences 20(2), 2010

McBee, Randy D.: *Dance hall days: intimacy and leisure among working-class immigrants in the United States*, New York and London, New York University Press, 2000

Getz, Donald: *Event tourism: Definition, evolution, and research*, Canada, 2007

Debord, Guy: *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka, Beograd, 2006

Milenković, V., Stamenković, S.: Performans masmedija: Eurosong između spektakla i umjetnosti, In medias res: časopis filozofije medija, vol 2, br. 2. 2013

Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005

Bilić, P. *Hrvatski medijski sustav između refleksivne modernizacije i medijalizacije: Socijalna i institucionalna analiza*, Društvo istraživanja Zagreb, 2012, br. 4, str. 821-842

Aldrich, Elizabeth: *From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in nineteenth-century Dance*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1991

Bates, Kristine A., Swan, Richelle S.: *Juvenile Delinquency in a Diverse Society*, Sage, Los Angeles, 2014

Pastorino, Ellen, Doyle-Portillo, Susann: *What is psychology?* Wadsworth Cengage Learning, United States, 2011

Obradović, N. *Performans, iskorak iz ograničene izvedbene prostornosti*
<http://www.jasam.hr/performans-iskorak-iz-ogranicene-izvedbene-prostornosti/>
(9.9.2016.)

Walker, Rebecca: *Flash Memory: A history of flash mobs*

<https://www.natcom.org/CommCurrentsArticle.aspx?id=3846> (8.9.2016.)

Walker, Rebecca: *Flash Flooding: A Burkean Analysis of Culture and Community in Flash Mob*

http://www.kbjournal.org/walker_flash_flooding_Burke (8.9.2016)

Benschop, Albert: *Flash Mob: Happening for Internettes*

<http://www.sociosite.org/flashmob.php> (6.9.2016.)

<http://coolklub.com/sto-je-flashmob-lista-najboljih-performansa/> (6.9.2016.)

<http://theinspirationroom.com/daily/2009/do-re-mi-in-antwerp/> (7.9.2016.)

<http://www.soundset.hr/fun/jeste-li-za-flash-mob> (5.9.2016.)

<http://beautifultrouble.org/tactic/flash-mob/>, (4.9.2016.)

<http://www.tportal.hr/vijesti/hrvatska/129075/Maturanti-plesali-Quadrillu-u-pedeset-gradova-regije.html>, (9.9.2106.)

<http://mashable.com/2015/09/14/mass-weddings/> (8.9.2016.)

<http://www.telegraph.co.uk/news/picturegalleries/worldnews/11447148/3800-Unification-Church-couples-marry-in-mass-wedding-ceremony-in-pictures.html>

<http://baranja.24info.hr/quadrilla-2016/> (8.9.2016.)

<http://sib.rtl.hr/galerije/dogadjanja/18242-galerija-quadrilla-u-osijek-2016.html>
(9.9.2016.)

8. Prilozi

1. Video flash mob-a *Do re mi*

<https://www.youtube.com/watch?v=bQLCZOG202k> (3.9.2016.)

2. Video flash mob-a *Here comes the sun*

<https://www.youtube.com/watch?v=XoBMJAE0vPA> (3.9.2016.)