

Prof. dr. Amila Ramović

Univerzitet u Sarajevu / University of Sarajevo

Muzička akademija / Academy of Music

amila.ramovic@mas.unsa.ba

UDK / UDC 7.072.3

Pregledni naučni rad / Scientific review article

Primljeno / Received: 11. 11. 2024.

Prihvaćeno / Accepted: 23. 02. 2025.

O ANGAŽIRANOM I DIDAKTIČKOM U UMJETNOSTI

ON ENGAGED AND DIDACTIC IN ART

Sažetak

Iskustvo nikada nije jednostavno, jednodimenzionalno, monomedijalno, niti vremenski linearno: njegov rizomatski oblik širi se kroz prostor i vrijeme, a njegov opseg, složenost i intenzitet definira njegov subjekt. Na sličan način se u umjetnosti manifestuju i strategije koje mogu biti i epistemičke: strategije koje su iz takvog iskustva izvedene i koje ga odražavaju. One podrazumijevaju potrebu o razumijevanju višeznačnosti svijeta te u praksi podrazumijevaju izbjegavanje afirmacije poznatih istina. Ukoliko prihvatimo pretpostavku da umjetnost ima sposobnost da bude oruđe za poboljšanje života, onda se ova sposobnost može locirati jedino u osnaživanju publike, i to kroz upućivanje na načine izbjegavanja pasivnog usvajanja narativa i kreiranja identiteta vođenih vladajućim sistemom mišljenja. Cilj je provokacija: umjesto da se drama postavlja pred očima publike, nudi se „drama percepcije“ čija se radnja nastavlja u životu pojedinca. Rezultat je umjetnost s aktivnim sudionicima, a bez gledatelja, pasivnih voajera, zavedenih slikama (Rancière). Ako je destabilizacija značenja preduvjet za stvaranje prostora za fantaziju, da li je umjetnost koja didaktički jednoznačno dostavlja poruke prepreka uspostavljanju emancipiranog gledatelja i time prepreka ostvarenja njene samouspostavljene funkcije – angažmana i promjene? I da li je posljedično ona sredstvo obesnaženja institucije umjetnosti uopšte u društvenim okvirima?

Ključne riječi: Angažirana umjetnost, emancipacija, Braco Dimitrijević, Selma Selman

Summary

Experience is never simple, one-dimensional, mono-medial, or temporally linear: its rhizomatic form spreads through space and time, and its scope, complexity, and intensity are defined by its subject. In a similar way, those strategies, that may also be epistemic, manifest within art: those are strategies derived from such experience and that reflect it. They imply the need to understand the polysemies of the world and,

in practice, involve avoiding the affirmation of known truths. If we accept the assumption that art has the ability to be a tool for improving life, then this ability can only be located in empowering the audience, specifically through pointing to ways of avoiding the passive adoption of narratives and identities shaped by dominant systems of thought. The goal is provocation: instead of presenting drama before the eyes of the audience, it offers a "drama of perception" whose action continues in the life of the spectator. The outcome is art with active participants, rather than viewers – passive voyeurs seduced by images (Rancière). If destabilization of meaning is a prerequisite for creating space for fantasy, does art that didactically delivers unambiguous messages hinder the establishment of an emancipated spectator and thus obstruct the realization of its self-determined function—engagement and change? And does it consequently become a means of disempowering the institution of art within social frameworks?

Key words: *Socially engaged art practice, emancipation, Braco Dimitrijević, Selma Selman*

Društveno angažirane umjetničke prakse čine najprovokativniji, ili barem intencionalno najprovokativniji, aspekt umjetničke scene posljednjih desetljeća. Ove prakse izazivaju snažan interes – kako publike, koja se s ovim djelima pozitivno ili negativno identificira, tako i stručnjaka za koje one otvaraju veoma široke, praktično neograničene, interdisciplinarne teorijske prostore. Prevladavajuće prisustvo društveno angažirane umjetnosti na internacionalnom planu, a posebno u poslijeratnoj Bosni i Hercegovini, poziva na promišljanje o njenoj ulozi i dometima, te na propitivanje – da li oznaku *društveno angažirane* umjetnost ponekad prebrzo dobija, prema ekspliciranoj intenciji, a da u stvarnosti ovaj atribut ne dosegne?

Osnovna presumpcija koja stoji iza društveno angažirane umjetnosti jest da ona posjeduje kapacitet da bude generator društvene promjene, jer, kako Sartre ističe „govoriti znači djelovati: sve ono se imenuje prestaje biti isto, izgubilo je svoju nevinost“¹ (1948: 27). Upravo na ovom tragu razvijaju se prakse društveno angažirane umjetnosti koje Simoniti (2018: 72) opisuje kao one u kojima se „namijenjena vrijednost umjetničkog projekta podudara s njegovim društvenim i političkim utjecajem“, te u kojima „metode korištene za postizanje tog utjecaja nalikuju onima neumjetničkih formi političkog ili društvenog aktivizma“. U tom kontekstu, umjetničko djelo postaje sredstvo za ostvarenje ideala slobode, jednakosti i otklanjanja ograničenja koje strukture moći nameću pojedincima ili grupama.

¹ Sve navode iz tekstova s engleskog i francuskog jezika prevela autorica.

S druge strane, postavlja se pitanje: nije li emancipacija misija umjetnosti kao takve, nužno povezana s njenim dubljim transformacijskim potencijalom, i koje su to onda specifične karakteristike koje društveno angažiranu umjetnost izdvajaju od *umjetnosti* uopće?

*

Šta, dakle, znači *angažman*? Je li to umjetnost koja samo tematizira pitanja iz društvene realnosti i nosi aktivističku agendu, ili ona mora i u svojoj umjetničkoj, a ne samo tematskoj, supstanci sadržavati elemente koji iniciraju promjenu koju priželjkuje? Da li angažman olako svodimo na vanjski, tematski prostor (sadržaj), a zanemarujemo njegovu suštinsku, umjetničku dimenziju (forma)? Ovo pitanje naslanja se na kritiku koju je Bertolt Brecht uputio Richardu Wagneru, a koja se odnosi upravo na učinak koji Wagnerovo djelo ima na gledatelja. Brecht je smatrao da Wagner, stvarajući „sveobuhvatno umjetničko djelo“ [*Gesamtkunstwerk*], u kojem su sva izražajna sredstva podređena zajedničkoj svrsi ilustriranja predstavljene ideje (npr. pjevač pjeva o maču, drži u ruci mač, orkestar donosi lajtmotiv mača), gledatelja pretvara u „pasivni (trpeći) dio totalnog umjetničkog djela“ (Brecht, 1974: 37-38).

Brecht u svoju praksu uvodi potpuno suprotnu koncepciju, „razdvajanje teatarskih elemenata“ [*Trennung der Elemente*] (Brecht, 1974: 37). U njegovim djelima, elementi, dakle, aspekti teksta, scenografije, kostima ili muzike, nemaju funkciju odražavanja istog značenja niti osnaženja percepcije plasirane koncepcije, nego svaki od njih, u svome mediju, funkcionira kao zasebna „dionica“ kompozicije. Uvažavajući dignitet gledatelja, Brecht smatra da znak treba biti upotrijebljen samo na mjestu koje mu strukturno-logički neophodno pripada, dok ostali teatarski elementi paralelno obavljaju zasebne, samostalne funkcije unutar formalne igre. Forma se gradi polifono, kroz kreiranje višeslojne igre znakova koja nije podređena didaktičkoj misiji odašiljanja jednoznačne „poruke“. Ovaj je Brechtov radikalni estetski stav i danas osnova za mnoge sofisticirane umjetničke iskaze, kakav je npr. nenarativni teatar (Castellucci, Castorf, Goebbels i dr.), koji posljedično često uključuju kompleksna formalna rješenja, individualiziran jezik i ne nužno visok stupanj otvorenosti za čitanje. Dakle, ne ukazuju direktno na društveni angažman. Zapravo je začudno da iza ovakvih djela ne stoji nikakav larpurlartizam, nego ideja emancipacije.

U svome *Emancipiranom gledatelju* [*Le Spectateur émancipé*] Rancière se, promišljajući poziciju gledatelja u teatru, upravo pita o prirodi odnosa onoga što se gleda i onoga koji gleda. On polazi od već poznatih stavova o mogućim

strategijama dosezanja stanja emancipiranog posmatrača (u tekstu se uglavnom poziva na Brechta i Artauda), naspram statusa pasivnog posmatrača koji nijemo stoji pred onim što mu je u djelu saopšteno. Rancière kritički propituje historijske pozicije o tome „da je gledanje suprotno od znanja, (jer se) gledatelj pred umjetničkom pojavom drži u stanju neznanja o procesu proizvodnje te pojave i o stvarnosti koju ona skriva“, te da „gledatelj ostaje nepomičan, pasivan“ i da „biti gledatelj znači biti odvojen i od sposobnosti znanja i od moći djelovanja“ (Rancière, 2008: 8). Kao alternativu Rancière nudi „teatar bez gledatelja, gdje oni koji gledaju uče iz djela umjesto da budu zavedeni slikama; gdje postaju aktivni sudionici za razliku od pasivnih voajera“ (Rancière, 2008: 9). Prema njemu, „emancipacija počinje kada se dovede u pitanje suprotnost između gledanja i djelovanja“ (Rancière, 2008: 9), odnosno, kada shvatimo da odnosi između govora, gledanja i djelovanja također pripadaju strukturama dominacije ili potčinjavanja. Gledanje je, dakle, radnja koja potvrđuje ili transformira ovu distribuciju pozicija. U tom smislu gledatelj također djeluje, poput učenika ili naučnika. „On promatra, odabire, uspoređuje, tumači, [...] komponuje svoju vlastitu pjesmu s elementima pjesme koja je pred njim“. On „sudjeluje u predstavi *preoblikujući je* [naglasak A.R.] na svoj način.“ (Rancière, 2008: 19)

Da bi emancipacija bila postignuta, prema Rancièreu, nužno je omogućiti gledatelju da djeluje: da promatra, odabire i tumači. Emancipatorna umjetnost, stoga, ne smije nuditi jednoznačna rješenja, jer njen je cilj omogućiti gledatelju slobodu izbora (a time i moć djelovanja). No, ovo implicira da umjetnost usmjerana ka emancipaciji gledaoca gubi sposobnost jasne transmisije *poruke*. Šta se onda dešava s njenim društveno angažiranim sadržajem? Pitanje se može postaviti i na drugačiji način: Može li se umjetnošću poslati „poruka“ i istovremeno zadržati njena emancipatorska funkcija, ili, još direktnije, može li ona ostati angažirana ako je intencija njezina angažmana eksplicitna? Na ovo pitanje odgovor nudi Heiner Müller, još jedan njemački, politički angažirani dramatičar, koji, na tragu Brechta, smatra da je „primarna politička zadaća [...] umjetnosti da proizvede prostore za fantaziju“, te da ona mora biti usmjerena „protiv imperijalizma okupacije mašte i umrtvljavanja fantazije kroz prefabricirane klišeje i standarde koje plasiraju mediji“ (Glandien, 2012: 2). Prema Mülleru, umjetnost je angažirana tek ako angažira fantaziju i ustane protiv okupacije uma stereotipnim rješenjima i ideološkim programima kojima je preplavljen javni prostor. U konačnici je to, dakle, umjetnost iz čijeg se sadržaja ne može nužno iščitati „kritička poruka“, iz koje ne vidimo direktnu kritiku društvenih nepravdi, tretmana manjina, ratnih stradanja.

Stvaralačke koncepcije bliske onima o kojima pišu Rancière i Müller pronalazimo i na savremenoj bosanskohercegovačkoj umjetničkoj sceni, posebno u već prepoznatom opusu Brace Dimitrijevića, kao i u sasvim recentnim djelima Selme Selman.

*

Ciklus intervencija u javnom prostoru pod nazivom *Slučajni prolaznik* Braco Dimitrijević² razvija od 1971. godine, kroz prepoznatljive monumentalne fotoportrete slučajnih prolaznika, izložene na fasadama javnih objekata i na drugim istaknutim lokacijama Jugoslavije, a onda i evropskih i američkih metropola.

Umjesto eksplicitne kritike kulta ličnosti i glorifikacije pojedinca nametnute od sistema, Dimitrijević ove portrete postavlja kao slobodne znakove u prostoru, lišene jasnog značenja ili ključa za interpretaciju. Njihova monumentalnost sama po sebi postaje provokacija koja potiče znatiželju posmatrača, a ujedno kreira prostor za javni dijalog, posebno onaj o pravima i privilegijama. Međutim, Dimitrijevićeve „prolaznici“ prevazilaze ovu pretpostavljenu funkciju te se, kao što Oliva (2009: 223) ističe, mogu se čitati kao „himna potencijalnom i nepoznatom, nepriznanju umjetnika-pjesnika koji je u istoriji izbrisan“, transgresirajući daleko preko granica mikrookolnosti okruženja u kojem su izloženi. Iako se njihova interpretacija može ostvariti i unutar i u odnosu na direktni društveni kontekst, umjetnik „filtrira“ iz iskaza sve ono što bi se moglo tumačiti kao lokalno i trenutno te u radu preostaje samo sloj značenja koja su potencijalno univerzalna i transcendentalna. Stoga

² Braco Dimitrijević (r. Sarajevo, 1948) je bosanskohercegovački i internacionalni umjetnik, pionir internacionalne konceptualne umjetnosti. U karijeri od preko pola stoljeća ostvario je više od 160 samostalnih izložbi na pet kontinenata, u institucijama među kojima su MoMA Muzej moderne umjetnosti New York, Tate Modern London, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou Pariz, Musée d'Orsay Pariz. Izlagao je na Pariškom bijenalu (1971), pet puta na Venecijanskom bijenalu (1976, 1982, 1990, 1993, 2009), Bijenalu u Sydneyu (1978, 1986), Bijenalu u Sao Paulu (1998), prvom Bijenalu Santa Fe, Novi Meksiko, SAD (1995), Bijenalu u Kwanjuu, Južna Koreja (1995), te na Moskovskom bijenalu (2009). Bio je izbor zapadne Evrope na Bijenalu u Sao Paulu 1998. Tri puta je pozvan na Documentu u Kasselu (1972, 1977, 1992).

Njegovi radovi redovno su uvrštavani u izložbe koje su rezimirale najznačajnije događaje iz historije umjetnosti 20. stoljeća, među njima „Magiciens de la Terre“, Muzej moderne umjetnosti Georges Pompidou, Pariz, 1980; „D'Après Antique“, Musée du Louvre, Pariz, 2000, „European Art 1968-80“, Gent, Belgija, 1980; „European Art since 1945“, ZKM Karlsruhe, Njemačka i Državni muzej Puškin, Moskva, 2016. Njegova djela nalaze se u 80 javnih kolekcija širom svijeta, uključujući najznačajnije svjetske muzeje, a predstavljena su u preko 50 velikih monografskih publikacija u 20 zemalja.

nije začuđujuće da u srži ovog ciklusa leži, kako Dimitrijević navodi, „analiza ljudskog ponašanja“, pri čemu rad postaje „zamka za određeni refleks u ponašanju, gdje će posmatrač automatski identificirati ove velike portrete kao značajne političke figure ili medijske ličnosti“ (Dimitrijević, 2009). Istinu o portretima posmatrač saznaje tek u galeriji koja organizira „izložbu“, u kojoj je isti portret izložen uramljen u manjem formatu, s naznakom naslova „Prolaznik kojeg sam slučajno sreo u xx.xx sati“. On tada spoznaje da osoba na portretu nije slavna ličnost i „dolazi do zaključka da je imao pogrešan sud o ovim velikim fotoportretima“ (Dimitrijević, 2009), te potencijalno aktivira novostečene mehanizme propitivanja vrijednosti dodijeljene ljudima ili pojavama i u narednim situacijama.

U poglavlju „Etika forme ili estetika logike“ („The Ethics of Form or Esthetics of Logic“) njegovog manifesta *Tractatus Post Historicus*, Braco Dimitrijević problematizira jednoznačnost interpretacije na primjeru *Spomenika Albertu Vijeriju* (*Monument to Alberto Vieri, The Casual Passer By I Met at 4.16 PM, Turin, 1973*, Kolekcija *Gian Enzo Sperone*, Rim - New York). Ovaj rad pripada jednom od niza kasnijih Dimitrijevićevih ciklusa u kojima oponaša i druge načine glorificiranja važnih ličnosti, gradeći spomenike slučajnim prolaznicima i postavljajući spomen-ploče u čast anonimnih građana.

Na primjeru *Spomenika Albertu Vijeriju*, Dimitrijević konstruira paralelu između ovog spomenika i imaginarnog (ili bilo kojeg realnog) spomenika Alfredu Nobelu, ističući njihovu razliku kao znakova koji označavaju savremene ličnosti i ideje, i onih koji se odnose na ličnosti i ideje iz prošlosti. Prema Dimitrijeviću, *Spomenik Albertu Vijeriju* predstavlja vrstu znakova koji promoviraju savremene subjekte jer označavaju današnje ličnosti i ideje, dok spomenik Alfredu Nobelu pripada znakovima koji verificiraju istoriju jer označavaju odabrane ličnosti iz prošlosti. Za Dimitrijevića je uloga potonjih represivna u odnosu na recipijenta, budući da je individualna kreativnost direktno ograničena količinom dostupnih podataka, a redukcija podataka selektivnim mehanizmom historije i struktura moći ograničava kreativni razvoj individue (v. Dimitrijević, 1976: 31). Za selektivni mehanizam historije Dimitrijević navodi još jedan primjer: ako je spomen-ploča na jednoj kući znak da je tu „živio genije“, kao što bi to bila ploča s natpisom „ovdje je živio Berlioz“, tada je odsustvo takve ploče na nekoj drugoj kući signal da na toj lokaciji nije živio „genije“. Na ovaj način, historija se reducira na selektivni skup podataka, gdje se određene ličnosti glorificiraju, a mnoge druge, ma koliko bile potencijalno relevantne, ostaju neprepoznate i zaboravljene. Zato se Dimitrijević odlučuje za *slučaj* kao osnovni princip izbora te alternativu selektivnom mehanizmu struktura moći. Slučajni odabir subjekata u njegovim radovima predstavlja nedefinirani, neograničeni opseg

moćnosti. On omogućava slobodu od predefiniranih povijesnih narativa i izaziva promatrača da promisli o vrijednostima koje su uspostavljene društvenim i političkim kontekstima, mada modele takvih vrijednosti ne sugerira. Na ovom tragu, Dimitrijević uspostavlja i koncept „posthistorije“ kao vremena koegzistencije različitih vrijednosti, paralelnog postojanja različitih modela i koncepata. Ovaj pristup, prema njegovim riječima, ispravlja „osakaćenu i simplificiranu sliku prošlosti“ koju oblikuje dominantni narativ historije (Dimitrijević, 2009).

Pozicija angažmana je nepobitna je u *Slučajnom prolazniku* Brace Dimitrijevića, kao i u drugim segmentima njegovog opusa, iako se ona ne iskazuje eksplicitno. U skladu s Müllerovom naglašavanjem „prava na fantaziju“, Dimitrijević ulogu umjetnosti vidi u oslobađanju potencijala čovječanstva. Bez ograničenja imaginacije pozivanjem na savremene dnevno-političke i trendovske teme, kako u vrijeme nastavka u kontekstu 1960-70. godina u Jugoslaviji, kada su mu se mogle pripisati direktne političke konotacije, tako i u svim narednim kontekstima njegovog realiziranja, Dimitrijevićev rad ostaje otvoren za istu vrstu djelovanja bez obzira na specifičnost mjesta i vremena. Ovo vrijedi posebno danas, u vremenu kada je pitanje glorifikacije pojedinca u masovnim komunikacijama dobilo sasvim novu dimenziju koja u originalnoj postavci čak nije mogla biti ni anticipirana.

*

Srodne strategije angažirane umjetnosti mogu se prepoznati i u opusu Selme Selman³, bosanskohercegovačke umjetnice čiji radovi interseksijski istražuju višeslojnost njenog identiteta kao trajnog „drugog/druge“ – žene, Romkinje i imigrantice. Označitelji njenih identiteta postaju i oznakom angažmana: prikupljanje željezne sirovine kao načina ostvarenja egzistencije, kulturni

³ Selma Selman (r. 1991, Ružica, Bihać) je bosanskohercegovačka i internacionalna umjetnica romskog porijekla. Diplomirala je 2014. godine na Odsjeku za slikarstvo Akademije umjetnosti u Banja Luci. Na Syracuse University (Syracuse, NY, SAD) završila je Master of Fine Arts in Transmedia, Visual and Performing Arts 2018. godine. Dobitnica je prestižnog stipendijskog programa Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amsterdam 2021. godine. Desetine samostalnih izložbi i performansa realizirala je u prestižnim evropskim i američkim institucijama, među njima najrecentnije u Umjetničkoj galeriji BiH (Sarajevo, 2021), Gropius Bau (Berlin, 2023), Röda Sten Konsthall (Göteborg, 2024), Stedelijk Museum (Amsterdam, 2024), Schirn Kunsthalle (Frankfurt, 2024). Sudjelovala je i svojim performansom otvorila Documentu 15 (Kassel, 2022). *Art in America* postavio ju je na prvo mjesto u tematskom broju „New Talent“ (2024). Dobitnica je nagrade ABN AMRO Art Award Amsterdam (2024). Osnovala je organizaciju „Marš u školu“ koja ima za cilj osnaživanje romskih djevojčica širom svijeta, koje su suočene s izopćenjem iz društva i siromaštvom.

stereotipi o Romima, realna iskustva iz života Roma, status žene u različitim identitetskim kontekstima, imigrantska pozicija, čak i recikliranje otpada kao ekološko pitanje. Ipak, u ovim radovima ne saznajemo mnogo o njenom osobnom odnosu prema navedenim temama – Selmanina pozicija je neutralna, analitička, bez znakova poziva na kritiku ili empatiju. Njihov posmatrač pred sobom ima prepoznatljive i razumljive motive, ali odnosi među njima nisu eksplicirani, niti se njihovo konačno značenje može iščitati. Umjetnica, dakle, vrlo svjesno preza od didaktičkog djelovanja, ostavljajući značenja otvorenim za interpretaciju.

U *Slikama na metalu* nudi pronađene dvodimenzionalne i trodimenzionalne objekte, prikupljene kroz redovne aktivnosti njene porodice na sakupljanju sekundarne metalne sirovine. Aproprijacijom i intervencijom oslikavanjem figuralnih i nefiguralnih oblika te epigrafskih ili dužih poetskih napisa, ovi odbačeni i pronađeni upotrebnii objekti postaju slike (v. Ramović 2011: 10). Iako ponekad nose natpise koji porijeklo vode iz različitih kulturnih konteksta („Selma Selman is Tito“, „Love me like Derrida loved ghosts“), ovi natpisi nisu u funkciji referiranja na historiju objekata u smislu otkrivanja njihovog socio-angažiranog potencijala. Za Selman je upotreba ovih materijala došla prirodno jer su to materijali koji su joj bili dostupni, a ne iz namjere da se iz njih producira simboličko značenje.

S druge strane, eksplicitna ili implicitna performativnost njenih djela itekako je provokativna. Njene izložbe izazivaju snažnu reakciju publike te pokreću javni razgovor o temama prisutnim u radovima. Pored odziva publike, one postaju povod za okrugle stolove, razgovore, edukativne susrete, medijske napise te eksplozije reakcija na društvenim mrežama. Stoga bi se teško moglo tvrditi da njena djela nisu angažirana – iako to možda nisu po eksplicitnosti narativa, onda po ishodu nesumnjivo jesu angažirana. U performansu *You Have No Idea* (2015-) umjetnica ovu rečenicu ponavlja do iznemoglosti, nekada 20 minuta, nekada sat, pred publikom zatečenom intenzitetom njenog nastupa, naslućujući intenzitet iskustva koje iza njega stoji. Međutim, publika nikada ne doznaje pouzdano o čemu to „nema pojma“. U svome tumačenju ovog performansa, Selman naglašava da je njegova intencija da ne bude jasno da li je on o onome kome je poruka upućena ili je o onome ko govori te da on pobuđuje publiku izazivajući nelagodu. S druge strane, upravo označavajući performans kao intimni, lični, Selman mu daje moć političkog djelovanja: „Ovaj iskaz može biti vrlo ličan, ali sve lično postaje političko.“ (Selman, 2024: 19)

Nelinearno distribuiranim prepoznatljivim znakovima, čije je porijeklo jasno u njenom identitetu, ali čiji su međusobni odnosi ambiguitetni, Selma Selman izostavlja iz svojih radova dogmatske postavke i jasno definirane političke

stavove. Njeni radovi nisu didaktični: ona nije učiteljica koja nudi gotove odgovore, već, kroz formalna rješenja i izazovne postavke, odašilja poziv na djelovanje, promišljanje i propitivanje. Ova umjetnost ne traži pasivnu konzumaciju, nego aktivno angažiranje posmatrača, izazivajući ga da preispita vlastite pretpostavke, vrijednosti i percepciju društvenih normi. U tom smislu, postaje katalizator introspekcije i društvene refleksije.

*

Navedene teorijske postavke Jacquesa Rancièrea i Heinera Müllera, te umjetničke prakse Braca Dimitrijevića i Selme Selman, samo su neki od primjera koji ukazuju na činjenicu da je efekt angažmana u umjetnosti daleko složeniji od ideološkog, programatskog sugeriranja značenja i odašiljanja poruka. Upravo zbog toga, umjetnici preuzimaju ulogu pomagača, facilitatora stvaralačkih procesa, a ne kreatora jednolinijskih didaktičkih relacija. Kroz svoje radove oni nude putokaze u krizi statusa i svrhe umjetnosti, u vremenu u kojem je subjekt u društvu sveden na pasivnog konzumenta vremena i prostora, a transakcijska logika zahtijeva pojednostavljenje i efikasnost procesa razmjene. U ovom kontekstu odašiljanje jasno „angažiranih“ poruka postaje paradoksalno – ono čak može dovesti do konzumentskog pasiviziranja posmatrača, čime se kriza samo produbljuje.

Kreiranje prostora u kojima mjesto tumačenja preuzima fantazija postaje nova misija – uz ideal ljudske slobode, ili unutar njega, danas je potrebna sloboda percepcije. Uostalom, može li umjetnost, obesnažena i marginalizirana u transakcijskom društvu, svoju društvenu poziciju vratiti ikako drugačije osim da stvaralačku snagu sama vrati svojim slobodnim gledaocima, s povjerenjem u njihovu inteligenciju – ne kao učiteljica, nego kao ravnopravan partner u dijalogu? I to ne kao svojoj publici, nego kao svojim sudionicima.

Literatura

1. Brecht, B., 1974. *The Modern Theatre as Epic Theatre*. U: Willet, J. (ur., prev.), *Brecht on Theatre: The Development of An Aesthetic*. London: Farrar, Straus and Giroux. Str. 33–42.
2. Dimitrijević, B., 1976. *Tractatus Post Historicus*. Tübingen: Edicion Dacić.
3. Dimitrijević, B., 2009. Intervju with Braco Dimitrijević. Intervju vodio Hans Ulrich Obrist. U: Ramović, A. (ur.). *Braco Dimitrijević, 53. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*. [katalog izložbe] Sarajevo: Ars Aevi, nepag.

4. Glandien, K., 2012. Meet me in Saint Louis (experiencing Goebbels). Plenarno izlaganje predstavljeno na Heiner Goebbels Symposium: "Music as Theatre, Theatre as Music", Frontiers+ Goebbels Festival Birmingham, 22.03.2012. Dostupno na: https://www.academia.edu/31111009/Meet_me_in_Saint_Louis_experiencing_Goebbels_2012_. [15.10.2024.].
5. Oliva, A. B., 2009. The Justice of Art. U: *Braco Dimitrijević, Tractatus Post Historicus (1976)*. Levy, A. (ur.). Philadelphia: Slaughter Foundation. Str. 223-230.
6. Rancière, J., 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
7. Ramović, A., 2021. *Selma Selman*. [katalog izložbe] Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine,
8. Sartre, J.-P., 1948. *Qu'est-que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.
9. Selman, S., 2024. Hans Ulrich Obrist with Selma Selman. Intervju vodio Hans Ulrich Obrist. U: Ulrich M. (ur.), *Selma Selman: Flowers of Life*. Frankfurt: Schirn Kunsthalle – Distanz. Str. 5-21.
10. Simoniti, V., 2018. Assessing Socially Engaged Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76(1), str. 71–82.