

Petar Protić

DRUŠTVENO-POLITIČKA ULOGA ARTIVIZ(A)MA I MOGUĆNOST NOVE ESTETIZACIJE

SAŽETAK

Rad je fokusiran na analizu polja artivizma/umetničkog aktivizma kroz njegovu društveno-političku ulogu, istorijski kontekst i praksu. Tekst propituje da li artivizam, koji se poslednjih decenija vezivao za kritičku umetnost, može biti smatran novom umetničkom paradigmom. U prilog tome, analiziraju se tekstovi Borisa Grojsa i Gregorija Šoleta u kojima se izlažu različite koncepcije estetizacije: Grojsov koncept totalne estetizacije i koncept prefigurativne politike (njegova estetska dimenzija) na koji se oslanja Šolet. Sublimirajući oba koncepta, koja ukazuju da je fenomen umetničkog aktivizma zaista sve veći i vidljiviji, pokušavam predstaviti artivizam kao potencijalnu novu paradigmu u polju umetnosti. U tom smislu se analiziraju dve prevaziđene umetničke paradigme (za koje Badju govori da su predstavljale identifikaciju/separaciju subjekta u odnosu na telo) i predlaže novi odnos (revolucije) subjekta i tela, odnosno događaja.

KLJUČNE REČI

artivizam, umetnički aktivizam, kritička umetnost, totalna estetizacija, prefigurativna politika, Boris Grojs, Gregori Šolet, Alen Badju, događaj, Occupy

Umetnici, kao aktivisti, ne samo da direktno privlače našu pažnju već svoje delo pozicionaraju u srce društva, politike, kulture. To čine svojevrsnim analizama sistema u okviru kojeg deluju korporacije i ekonomske sile kao dominantni faktori. Tako igraju određenu ulogu u suočavanju sa duboko ukorenjenim korporativizmom, ekonomizmom i drugim tipovima socijalnih hegemonija. Nastoje da budu glasovi promene, a njihova dela katalizatori transformacije. Tako se artivista bavi pitanjem identiteta koliko i pitanjem sistema.

Kao deo savremene umetnosti artivizam podrazumeva protest. I to promenu društvenih, političkih ili kulturnih obrazaca. Taj protest je radikalni i revolucionarni čin. U onom smislu gde Alen Badju (Alain Badiou) koristi pridev revolucionarno kao nešto što doseže do korena stvari, a što je podstaknuto krizom države. Komplementarno sa ovim, u svom zahtevu za korenitom promenom, artivistički čin se može opisati kao revolucija u malom.

Šire, artivizam je specifična umetnička praksa koja se odnosi na kritiku konvencija i kriterijuma vrednosti. Jedan od ciljeva jeste efekat boljeg

života. Specifičnost je u tome što se artivizmom mogu baviti školovani umetnici, ali i svi drugi bez obzira na pol, nacionalnost, rasu. Umetničko obrazovanje nije dato kao uslov, kao što ćemo videti u kasnijim primerima. To je praksa koja nije izolovana, koja je dozvoljena svima. Zato se, često, artivistički radovi realizuju uz učešće publike ili se publika pokreće ka određenom angažmanu koji se, recimo, može ticati onog što je isključeno iz dominantnih tokova; što je ostalo na margini društva.

Međutim, vodeći računa da termin artivizam nije dovoljno eksploatisan u teoriji i da predstavlja konstrukt (art + aktivizam) na bazi kojeg tek treba istraživati, možemo kazati da se priroda veze koja postoji između aktivizma i umetnosti menja od slučaja do slučaja. Da bismo došli do onoga što je artivizam danas i do pitanja s kojima se suočava, neophodno je da istražimo istorijski kontekst.

Konteksti umetničkog aktivizma

Korene umetničkog aktivizma prepoznamo kod predstavnika dade. Pokret nastaje iz osećanja moralnog besa, političke nemoći i nihilizma prozrokovanog Prvim svetskim ratom. Ali, kod dadaista, primećuje Miško Šuvaković, načinjeni objekti su indiferentni u odnosu na sve estetske kriterijume, pa čak i lični umetnički ukus. Koristi se taktika decentriranja i relativizacije. Dada nudi manifestnu pobunu, a manje jednu prenaplašenu napetost, potenciranje (ne)mogućnosti, jasno smeštanje u poetički i politički kontekst. Neodada, kasnije, pokazuje besmisao, istrošenost, otuđenost, okrutnost i realnost potrošačkog društva. Ali i dalje postoji estetika indiferentnosti, zbog čega, recimo američki filozof Džerold Kac (Jerrold J. Katz), neodadaiste ne vidi kao kritičke autore, već kao autore neutralizacije (Šuvaković 2006).

Debor (Debord) (Situacionistička Internacionala) je smatrao da umetnost poprima najnegativnije oblike onda kad inklinira ka neutralnom, kad se subjekt gubi, kad više ne postoji lična borba. Umetnost ne bi smela da se konformistički utopi u kabare velikog grada jer onda postaje slaba formula kritike u Društvu spektakla. Tu se samo spektakularizuje politička borba. Oslanjajući se na Hegela, Debor je govorio da je potrebno iznaći kritičku teoriju spektakla koja, uz određene društvene pokrete, može obnoviti revolucionarnu borbu (Debord 1967).

Situacionisti, dakle, na drugačiji način usmeravaju oštricu ka nomenklaturi. Vanegem (Vaneigem) govori o kapitalističkoj represiji. O društvu u kome se ukidaju lične slobode, gde despotski vlada buržoazija. Pokret smatra svoje vreme prekretnicom istorije. Mogućnost transformacije sveta leži u spontanoj slobodi. U radikalnoj subjektivnosti. Govore o autoritetu duše

kao neponovljivom, ličnom iskustvu. O univerzalnoj kreativnosti i autentičnoj samorealizaciji. Kjerkegorovski, subjektivnost postaje jedina istina. Možete biti u vodi i imati pojas za spasavanje, ali ako nema ko da vas izvuče – preostaje lična borba. Jedinstven revolucionarni čin (Vaneigem 1967).

Pojavljaju se novi oblici dominacije i apstrakcije koji uveliko komplikuju društvenu stvarnost. Predstava je kompleksan termin koji ujedinjuje i objašnjava veliku raznovrsnost očiglednih fenomena. On se sa jedne strane odnosi na medije i potrošačko društvo koji su organizovani oko konzumacije slika, proizvoda i spektakla, ali se sa druge strane odnosi i na ogromnu institucionalnu i tehničku mašineriju savremenog kapitalizma i na sve načine i metode kojima se vlast služi da bi načinila svoje podanike pasivnim za društvenu manipulaciju i da bi prikrila pravu prirodu i delovanja moći i uskraćivanja. Predstava se koristi kao oruđe umirenja i depolitizacije, koje služi da zarobi pažnju jedinke i skrene je sa najbitnijeg zadatka stvarnog života, dok omogućava rast profita kapitalističke klase. Tako ljudi koji ne mogu da ostvare fantaziju posedovanja proizvoda ostaju zarobljeni u začaranom krugu rada i trošenja, trošenja i rada (Crista, Gyemant & Tache, 2008: 57).

Termine politička i aktivistička umetnost, teorija je posmatrala razdvojeno više od polovine dvadesetog veka. Politička umetnost u SAD je bila vezana za modernističku, radikalnu kulturnu elitu koja se borila protiv represivnih impulsa puritanskog buržoaskog društva. To je bila tradicija iz koje su se razvijale druge umetničke tradicije, mahom zainteresovane za društvena pitanja, sa ironijskom distancom (*ironic critique*). Aktivistička umetnost, s druge strane, bila je više jedna hibridna kulturna forma koja ne postoji formalno do 60-tih godina 20. veka. Ona se nalazila jednom nogom u situacionističkim revolucionarnim praksama, a drugom u duhu ulice, što je značilo politiku participacije, inkluzivnosti i demokratizacije (Jones 2006a).

Američka aktivistička umetnost poslednjih decenija 20. veka crpi mladalački entuzijazam i utopijski optimizam iz ranih manifestacija dadaizma, italijanskog futurizma i ruskog konstruktivizma. Umetnost treba da afirmiše kulturni diverzitet, ističe snagu zajednice, promoviše demokratske ideale, ispravlja nepravdu. Misija umetnosti je da vrati umetnost u život, tako što će dati novi život umetnosti. Što je vrlo bitno: umetnost ne treba više biti privilegijom više klase već prerogativ masa – da mogu govoriti u sopstvene ime i da budu čute. Dakle, to je borba protiv elitiziranog umetničkog sveta baziranog na marketinškim uporištima moći (Jones 2006b).

Umetnici govore o tome kako su zasićeni tradicijama formalizma, konzervativizma i pseudo avangarde koja dominira oficijelnim svetom umetnosti. Svoj rad u tom smislu vide kao proširenje borbe kulturnog aktivizma,

čime se umetnost dovodi u ravan aktivističkog delovanja. Koliko tu ostaje prostora za umetnost istraživala je u knjizi *But is it art?* Nina Felšin (Nina Felshin), koja je sakupila kolekciju tekstova o razvoju aktivističke umetnosti 60-ih, 80-ih i 90-ih godina 20. veka.

U fokusu je subkulturalna društvena sfera: nerazumevanje i neprimećivanje kultura koje žive jedna pored druge, heterogenost etničkih zajednica, jezičke distinkcije, verska ubedenja. Umetnost se prezentuje kolektivistički u smislu da se umetnici ne afirmišu kao pojedinci u procesu i temi. Jer kontekst na kome se insistira nameće različitost i pluralnost. Najviše u cilju rasvetljavanja i istraživanja raznih, kontroverznih kulturnih problema i pitanja. Tu su, recimo, značajne teme roda, otuđenosti, konzumerizma i advertajzinga, problema radničke klase i nametnute modne industrije (Felshin 1995a).

Umetnici smatraju da mogu delovati vrlo implicitno i jasno protiv sila koje ih ugnjetavaju i stoga šalju jasne poruke: Zajednica je naša snaga. Umetnost je naše oružje. Aktivizam je naš zajednički povod. Teoretičari koriste normu *Art as activism*. Umetnici-aktivisti bili su posvećeni odašiljanju dobro uvežbane i odgovorne političke informacije umetničkim zajednicama i široj javnosti. Zapravo su koristili umetnost kao alatku za razumevanje i redefinisane društvenih odnosa, nezavisno od birokratskih i institucionalnih datosti. To je samo povećalo upitnost oko nove umetničke postulacije: ako umetnost treba da funkcioniše kao instrument komunikacije i promene... ako treba steći novu relevantnost u svakodnevici, postavlja se pitanje kakva bi to bila vrsta umetnosti? (Felshin 1995b)

Ono što je usledilo odnosi se na period 90-ih godina u SAD i tiče se institucionalizacije umetnosti. Dolazi do problema finansiranja od strane institucija, vladinog (*government-funded art sponsorship*) i nevladinog sektora. Podršku daju korporacije i neprofitne organizacije kao što su *Rockefeller Foundation, MacArthur Foundation, American Airlines, Zenith Electronics Corporation* itd. To je umetničke intervencije dovelo do toga da se o njima treba odlučivati kroz posebna nadmetanja, uz prisustvo žirija, a aktivističko-umetnički projekti bili su koncipirani tako da mogu da privuku pažnju javnosti, s jedne strane, i dobiju korporativnu podršku, s druge. Što je uvelo cenzuru i autocenzuru.

Nekadašnju strategiju neposredne državne represije zamenile su elegantnije forme cenzure: od političke i medijske diskreditacije do civilnih tužbi i ekonomske cenzure. Krajnja konsekvencija te strategije je da umetnik podlegne samocenzuri i da tako već unapred otupi oštricu svoje umetničke akcije. Umetnika, koji deluje u okviru tzv. pravne države neoliberalnog tipa, sistem prisiljava da pre nego nastupi u javnosti, potraži savet advokata o oportunističkim nastupima. Kazne zbog kršenja zakona, naročito kada je

reč o odštetama, mogu biti tako drakonske da se mnogi *freelanceri* ili mali umetnički kolektivi (NGO i slično) ne usuđuju previše rizikovati. Time se, naravno, uništava upravo ono što bi trebalo biti specifično za umetničku praksu kao takvu: eksperiment i istraživanje, uključujući propitivanje granica do kojih se pri tome može ići (Milohnić 2011).

Prakse

Aldo Milohnić smatra da se artvizizam akumulira iz tri različite tačke: postoji umetnički aktivizam koji dolazi iz polja profesionalnog aktivizma, koji koristi umetnička sredstva za agitaciju javnosti usled određenih problema. Zatim, imamo umetnički aktivizam koji dolazi iz polja umetnosti i sprovodi se od strane profesionalnih umetnika. I, najzad, umetnički aktivizam koji je realizovan izvan ovih polja, kroz privremena ili stalna udruživanja, sa ciljem kreiranja nesklada u polju društvenih odnosa (Milohnić 2005).

U okviru polja artvizizma (artivističke umetnosti) postoje podstrukture, raznoliki artvizizmi. Imamo primere pažljivih umetničkih istraživanja/praksi/dela koja su okrenuta ka društvenom angažmanu, gde je aktivizam u tome da se publika aktivira, recimo, u domenu solidarnosti ili protiv represije režima. Postoje organizacije/pokreti koji nastoje da kroz umetnost artikulišu, osnaže, podupru sopstvenu društveno-političku borbu: na primer, umetnički performansi ili dela upereni protiv globalnog militarizma ili protiv nasilja na ženama ili organizovane grupe građana koje protestuju. Logika nalaže odigravanje događaja u javnom prostoru, uz participativno delovanje.

Kao još jednu vrsta artivističkog delovanja, možemo navesti prakse kulturnog ometanja koje, takođe, nastaju sa idejom društvenog angažmana tako što se kreira određena subvertirajuća poruka. Zatim, umetničke događaje, festivale ili organizacije na kojima se afirmiše kreativno delovanje zarad društvene promene – recimo, promene u domenu ekologije, ljudskih prava, demokratije i tako dalje. U ovom slučaju se sve više iskoračuje iz domena umetničkog i prelazi se u domen kreativnog.

Često jasan koncept i „tehne“ ne postoji, ali možemo reći da postoji jedna neškolska (nestandardna) praksa estetizacije (možda bismo je mogli nazvati „praksa estetizacije građanske svesti“) gde je važno da produkt koji nastaje, ma koliko od umetničke vrednosti posedovao, bude katalizator promene. U drugom planu je umetnička vrednost, a najvažnije je biti kreativan, participirati, doprineti generisanju društvene promene kroz akt koji, čak, ne treba okarakterisati kao amaterski već, kao što određene organizacije imenuju, to je akt „kreativnog aktivizma“. Primeri koje ćemo navoditi kreću se od od političke umetnosti koja „navodi“ na aktivizam do aktivizma koji „navodi“ na političku umetnost.

Arijela Azulaj (Ariella Azoulay) fotografiše potresne prizore uglavnom povređenih žena u Izraelu i Palestini koje se nalaze usred ratnih dešavanja. Na prvi pogled se pravi sličnost sa fotoreportažama sa ratnih žarišta, ali se stvar pomera do krajnjih granica: autorka apeluje na potrebu promišljanja o jednom etičkom angažmanu. Azulaj poziva na trijangularnu vezu koja postoji između lica žene, fotografa i posmatrača fotografije. U pitanju je međusobni ugovor kao poziv na nadnacionalnu solidarnost – glavnu komponentu javnog diskursa.

Jon Grigoresku (Ion Grigorescu) fotografiše sebe u prugastoj, nalik zatvorskoj, pidžami u sopstvenoj sobi. Elipsasto, zamagljeno sočivo daje dojam gledanja kroz špijunku ćelije. Dolazi do najmanje dvostruke metafore: atmosfera represije za vreme komunističke vladavine u Rumuniji, i skućen, izolovan lični prostor gde se osoba oseća kao zatvorenik. Drugi umetnik, Rudolf Bon (Rudolf Bone), pojavljuje se na fotografijama sa štapićima probodenim kroz bradu. Njegov govor je mrtav. Usta zaključana. Poručuje da nas sistem, isto tako, čini nemim. Da nas sistem, ustvari, siluje. Bon, uz to, pravi lažne mumije od isečaka iz politički obojenih novina – aluzija na ideološki oblikovanog čoveka.

Feministički aktivistički pokreti su veoma česti. *Codepink* – Žene za mir, izvode performanse sa tenkovima obojenim u roze kako bi se suprotstavile globalnom militarizmu. Zalažu se za prestanak finansiranja vojnih intervencija SAD. Promovišu preusmeravanje sredstava ka zdravstvu, obrazovanju i raznim afirmativnim aktivnostima. *Guerrilla Girls* se bore protiv seksizma u svetu umetnosti. *Clothesline Project* uključuje žene koje su bile žrtve nasilja. One slikaju svoje emocije koje se posle štampaju na majicama. Problem nasilja nad ženama tako postaje posebno upečatljiv.

Pored toga, česta su učešća građana i umetnika u kontekstu socijalnih protesta. Uzmimo *Occupy* koji se dogodio u Njujorku. Tu se pokazalo da je umetnički aktivizam bio snažan agens, da je doprineo jednoj političkoj kampanji koja je bila usmerena protiv logike berze, kapitalizma, moći banaka, a u jednom smislu i protiv svođenja ljudskih odnosa na nivo finansijskih transakcija, globalno.

Artivistička delatnost može biti (ali ne uvek) i kulturno ometanje, *culture jamming*. Recimo, intervencije na reklamnim bilbordima, grafiti i *street art*. Sve u cilju da bi se navelo na razmišljanje o određenim društvenim, političkim, kulturnim problemima. Grafiti i reklame imaju zajedničke kodove vezane za širenje poruka u javnom prostoru, na vidnim mestima. Reklama, recimo, u svom izvornom značenju ima najpre propagandni aspekt. Ali taj aspekt je ostvaren kroz određeni psihološki, estetski, emotivni i narativni pristup. Na aktivistima je da, na neki način, ponovo kodiraju javne prostore uz jasnu, subvertirajuću poruku.

Radi podsticanja kreativnosti se otvaraju i posebne nevladine organizacije kao što je *Creative Visions*. U osnovi, ona nastupa kao aktivistička platforma gde se možete uključiti da osmišljavate i sprovedite projekte u domenu ljudskih prava, jednakosti polova, životne sredine, obrazovanje, zdravlja, omladine itd. Organizacija proklamuje: *Become a creative activist*. Ovde figurira odrednica kreativnog aktivizma koja kao da svesno odstupa od „školske umetnosti“ kao jedne visoko estetizovane prakse. Termin kreativni aktivista se zgodno koristi da bi se stavilo do znanja da se problematikom neće toliko baviti umetnik, koliko pobornik aktivističke borbe.

Upriličuju se muzički festivali koji su povezani sa artivizmom. Tako se u Kopenhagenu i Orhusu organizuje Images Festival. Onaj iz 2013. imao je implicitan naziv: *Occupy Utopia*. Predstavlja se *street art*, muzička i video produkcija, drže panel diskusije o umetničkom aktivizmu sa fokusom na urbane sredine. Ističe se važnost korišćenja umetničkih alatki kako bi oživele ideje, nade ali i frustracije. U fokusu je mlad čovek u potrazi za društvenom promenom.

Muzika se doživljava pokretačem promene i putem ka slobodi. Ona je više od povoda da ljudi razmišljaju o umetničkom aktivizmu. Kako sugerišu organizatori *Incubate* festivala u holandskom Tilburgu: *Music is a vehicle of progressive culture, a way to freedom* (www.incubate.org). Ovaj festival nastoji da proslavi *cutting-edge* kulturu. Polazi se od šireg pogleda na *indie* kulturu što uključuje muziku, savremeni teatar, film i druge vizuelne umetnosti. Na debatama je potrebno ustanoviti šta inspiriše nove umetnosti.

U domenu edukacije otvaraju se artivističke akademije poput *The Art Action Academy* sa ciljem vršenja snažnijeg društvenog uticaja, kroz umetnost. U pitanju je škola za već aktivne umetnike gde se angažuju njegovi kulturni, politički i drugi resursi. Teži se uspelijoj umetnosti sa efektivnijim aktivizmom. Proučava se mogući uticaj na menjanje kulturnih strategija i sl.

Dakle, na osnovu iznetih primera, artivističko delovanje može biti pojedinačno i institucionalno. Ono predstavlja spoj između umetničkog ili kreativnog afiniteta i snažne aktivističke prakse koja se može bazirati na raznim elementima borbe: protiv represivnog sistema, protiv nasilja, borba za ljudska prava itd.

Artivisti mogu biti umetnici koji uspevaju da unesu u svoja dela određenu količinu društveno-političke ili kulturne pobune i tako postanu katalizator procesa promene. Istovremeno, artivisti ne moraju biti (školovani) umetnici već, rečnikom *Creative Visions* – kreativni aktivisti.

Danas, kako smatra Sandra Starle, same političke i medijske činjenice kao deo umetničkog rada često su kombinovane sa istorijom umetnosti, ličnom ili kolektivnom istorijom, s prirodom medija u kojem se pojavljuju, ali i s celokupnim kontekstualnim spektrom trenutnog nastanka (lokalnim

i globalnim socijalnim i političkim kontekstom, arhitekturom, komparacijom nacionalnih kultura, jezikom prezentacije, umetničkim sastavima koji određuju recepciju samog umetničkog izraza) (Starle 2011). Tako artivizam doseže do najmanjih pora društva, u vidu specifične umetničke i kritičke forme.

Artivizam: kritička umetnost ili nešto više?

Belgijska teoretičarka Šantal Muf (Chantal Mouffe) pita se mogu li umetničke prakse i dalje igrati važnu ulogu u društvu gde je razlika između umetnosti i advertajzinga postala nejasna. I gde su umetnici i kulturni radnici postali neophodan deo kapitalističke produkcije. Ona polazi od mišljenja da umetnička i kulturna produkcija današnjice igra centralnu ulogu u procesima valorizacije kapitala (Mouffe 2007a).

Muf se, zatim, slaže sa tezom Brajana Holmsa (Brian Holmes) da umetnost upravo ima tu prednost što može da direktno preispituje figuracije neoliberalnog sistema u kojem funkcioniše. Holms je govorio o tome da umetnost zarad sopstvene konzistentnosti treba dati šansu društvu da kolektivno promišlja imaginarne figure (Mouffe 2007a).

Kako kaže Gregori Šolet (Gregory Sholette), ako Benjamina (Benjamin) shvatimo ozbiljno, kao i Adorna (Adorno) i mnoge druge mislioce te generacije, nepolitična ili apolitična umetnost uopšte ne postoji. Šolet, inače, smatra celokupnu kulturu političnom (Sholette 2011: 64).

To prihvata i Muf: ne vidi da su umetnost i politika dva odvojena polja između kojih moramo gledati da ustanovimo relaciju. Ona kaže da postoji estetska dimenzija u političkom, kao i politička dimenzija u umetnosti. Zato ne treba praviti razliku između političke i ne-političke umetnosti. U odnosu na svoje ophođenje koje je unutar hegemonije, i koje se simbolički oslikava, umetničke prakse samim tim imaju nužno političku dimenziju. Političko se, s druge strane, tiče i simboličkog uređenja društvenih odnosa. U stvari, njihove estetske dimenzije (Mouffe 2007b).

Za Muf, glavno pitanje leži u mogućnosti kritičke umetnosti – različiti načini na koje umetničke prakse mogu doprineti preispitivanju dominantne hegemonije. I to su one umetnosti koje daju glas svima onima koji su učutkani unutar okosnice te postojeće hegemonije. Bitan je pojam disenzusa koji čini vidljivim ono što dominantni konsenzus nastoji da zataška ili učini nejasnim. Kritička umetnost treba biti potpuno nadahnutu disenzusom (Mouffe 2007c).

U suočavanju sa dominantnim konsenzusom nalazi se i umetnički artivizam kao kritička umetnost. Muf govori o delovanju umetnika-aktivista koji se bave subvertiranjem. Ona njihove akcije naziva *counter-hegemonic*

interventions i kaže da im je cilj okupiranje javnih prostora, kako bi ometali ugladenu sliku koju korporativni kapitalizam pokušava da raširi, a posebno se ističe njegov represivni karakter. Muf smatra da danas više nije moguće formirati neku avangardnu, radikalnu kritiku, što ne znači da umetnost prestaje da igra i političku ulogu.

Međutim, kako smatra Boris Grojs (Boris Groys), fenomen umetničkog aktivizma je od centralnog značaja za naše vreme, koji i te kako ima moćne potencijale kao jedan novi fenomen – sasvim različit od fenomena kritičke umetnosti koji nam je postao poznat tokom poslednjih decenija (Groys 2014).

Takvu tvrdnju, pak, dovodi u pitanje Gregori Šolet, koji kaže da Grojsov argument, na kraju krajeva, nije ništa drugo do povratak u poznati oblik kritičke umetnosti (Sholette 2016). Da bismo išli dalje, potrebno je analizirati razlike u percepciji umetničkog aktivizma kao novog fenomena, kod dvojice pomenutih autora.

Umetnički aktivizam na novom talasu: Grojs i Šolet

Boris Grojs nas podseća na intelektualnu tradiciju ukorenjenu u spisima Valtera Benjamina i Gi Debora: da su estetizacija i spektakularizacija politike, uključujući politički protest, loše stvari jer skreću pažnju sa praktičnih ciljeva političkog protesta na njegov estetski oblik. A to znači da se umetnost ne može koristiti kao medij istinskog političkog protesta – jer upotreba umetnosti za političko delovanje nužno estetizira ovu akciju, pretvara ovu akciju u spektakl i, na taj način, neutrališe praktični efekat ove akcije (Groys 2014).

U domenu dizajna, estetizacija određenih tehničkih alata, proizvoda ili događaja uključuje pokušaj da se oni učine zavodljivijim i privlačnijim za korisnika. Ovde estetizacija ne sprečava upotrebu estetizovanog, dizajniranog predmeta – upravo suprotno, ona ima za cilj poboljšanje i širenje ove upotrebe čineći je ugodnijom. U tom smislu, celu umetnost predmoderne prošlosti trebali bismo videti kao, zapravo, ne umetnost već dizajn. Stari Grci su govorili o *tehne* – ne praveći razliku između umetnosti i tehnologije (Groys 2014).

S druge strane, Grojs podseća na drugu vrstu estetizacije poput one koja je postojala u Sovjetskom Savezu kroz futurizam, suprematizam i konstruktivizam. U ovim pokretima došlo je do estetizacije Sovjetskog komunizma. Estetizacija politike pretvorena je u politizaciju estetike – to jest u upotrebu estetike za političke ciljeve, baš kao politički dizajn (Groys 2014).

Kolektivizam postrevolucionarne Rusije i staljinističkog perioda, prikazivao se u specifičnom obliku socijalističkog realizma koji se ovaploćuje

kroz sovjetsku stvarnost, a koju Boris Grojs prepoznaje kao totalno umetničko delo – *Gesamtkunstwerk* (Knežević 2017).

Sovjetska stvarnost staljinističke epohe takođe se može opisati kao jedinstvena multimedijalna inscenacija – kao totalno umetničko delo koje je u stanju da u potpunosti apsorbuje, integriše u sebe svoga gledaoca. Staljinistička epoha nije stvorila nikakav izrazit, lako prepoznatljiv vlastiti stil. Pre će biti da je ona koristila najrazličitije stilove kako bi od njih stvorila jedinstveno, totalno umetničko delo kakvim je bila sama sovjetska stvarnost. Sovjetski čovek tih godina nije živeo unutar realnosti već unutar umetnosti. Autorstvo tog totalnog umetničkog dela pripisivalo se, kao što je poznato, Staljinu, koji se na taj način pojavljivao u svojstvu umetnika vagnerovskog tipa. (Grojs 2011)

Savremeni umetnički aktivizam naslednik je ove dve kontradiktorne tradicije estetizacije. Umetnički aktivizam politizuje umetnost, koristi umetnost kao politički dizajn – to jest kao alat u političkim borbama našeg doba. Ali umetnički aktivizam ne može pobeći od mnogo radikalnije, revolucionarne tradicije estetizacije politike – prihvatanja sopstvenog neuspeha, shvaćenog kao slutnja i predodžba nadolazećeg neuspeha statusa kvo u celini, ne ostavljajući prostora za njegovo moguće poboljšanje ili korekciju. Činjenica da je savremeni umetnički aktivizam uhvaćen u ovu kontradikciju je dobra stvar. Pre svega, samo kontradiktorne prakse su istinite u dubljem smislu te reči. I, drugo, u našem savremenom svetu samo umetnost ukazuje na mogućnost revolucije kao radikalnu promenu izvan horizonta naših sadašnjih želja i očekivanja (Grojs 2014).

Grojs kaže da se s jedne strane čini da umetnost prihvata stvarnost takvom kakva ona jeste, da prihvata status kvo. Ali, smatra da umetnost prihvata status kvo kao nefunkcionalan, kao propao – to jest iz revolucionarne, ili čak postrevolucionarne perspektive. On kaže da nema sumnje da živimo u vremenu totalne estetizacije. Ova činjenica se često tumači kao znak da smo dostigli stanje nakon završetka istorije ili stanje potpune iscrpljenosti koje onemogućava bilo kakve dalje istorijske akcije. Međutim, kao što Grojs pokušava da pokaže, veza između totalne estetizacije, kraja istorije i iscrpljivanja vitalnih energija je iluzorna. Koristeći lekcije moderne i savremene umetnosti, u stanju smo da potpuno estetizujemo svet – tj. da ga vidimo kao da je već leš – a da pritom nismo nužno smešteni na kraju istorije ili na kraju naših vitalnih sila. Može se estetizovati svet – i istovremeno delovati u njemu. U stvari, totalna estetizacija ne blokira političko delovanje; to ga poboljšava. Potpuna estetizacija znači da trenutni status kvo vidimo već mrtvim, već ukinutim. A to dalje znači da će se svaka akcija koja je usmerena ka stabilizaciji statusa kvo pokazati na kraju

neefikasnom – i svaka akcija koja je usmerena ka uništavanju statusa kvo na kraju će uspeti (Grojs 2014).¹

Međutim, upravo ovo intrigira Gregorija Šoleta: šta ako totalna estetizacija nije rezultat nekog nekritičnog umetničkog etra koji curi u stvarni svet, nekog smrtonosnog zagađenja izbačenog iz tvrđave revolucionarnog modernizma i savremene umetnosti? Šta ako je umesto toga upravo suprotno: jurnjava ka prethodno previđenoj kreativnoj produktivnosti (a ponekad i neproduktivnosti): uključujući amatera, neformalnog umetnika, umetnika društvenog pokreta, sve one suvišne energije koje generišu svakodnevicu i čak i banalne mašte svakog čoveka i svake žene koji sada zauzimaju prostor koji je umetnost nekada držala odvojeno od društva? (Šolet 2016)

Na neobičan način da se slažem sa Grojsom, bar utoliko što delim njegovo priznanje da je fenomen umetničkih aktivizma zaista sve veći i vidljiviji i zaista to čini na očigledno nepoznate načine. Svedoci smo međunarodne eksplozije direktnih intervencija iz društvene umetnosti u nastojanju da se poboljšaju stvarni materijalni uslovi radnika, migranata, lica bez državljanstva, zatvorenika, ljudi u boji, beskućnika, pripravnika i neplaćenih umetničkih radnika, kao i naporima da se zaštiti prirodno okruženje protiv propasti. Nekoliko od ovih zabrinutosti je direktno relevantno za sopstvene institucionalne probleme visoke kulture (osim u značajnoj meri za pitanje umetničkog rada). Grojs ovo smatra vrednim pažnje. I ja isto. (Šolet 2016)

Ali, ako je umetnički aktivizam novi fenomen (kao što tvrdi Grojs), onda je to rezultat finansijskog kolapsa iz 2008. godine i stalnih neprilika globalnog kapitalizma uopšte, kao i zaokret prema estetici umetničkog sveta (Šolet 2016).

Vol strit je apstraktni prostor, svuda i nigde odjednom. Tako što smo ga de-okupirali, stvorili smo prostor da se kolektivne moći ustalasaju, da se borbe međusobno povežu. Šetajući zajedno, postavljali smo pitanja. Kako živimo? Šta je sloboda? Kako izgleda solidarnost? Kakvu ulogu umetnost može igrati?“ (Husain & Dhillon 2016)

Umetnički aktivizam se prvenstveno doživljava samo u prošlom vremenu. Ali šta ako svoju perspektivu preusmerimo na fokusiranje na aktivizam umetničkog aktivizma? Šta ako ga posmatramo kao događaj-objekt

1 Kao što piše Branislav Dimitrijević: ni sama fizička materijalnost umetnosti nije relevantna za održavanje distinkcije umetnosti. Umetnost je danas uglavnom postala informacija, ili još više, ako ćemo biti cinični kao Boris Grojs – „dok je tradicionalna umetnost proizvodila umetnička dela, savremena umetnost proizvodi informacije o umetničkim događajima“. Informacija je tako nova vrsta „postojanosti“ umetnosti (Dimitrijević 2016).

(*event-object*) koji se nalazi delimično ovde i sada, a delimično u vremenu, mestu i medijumu koji tek dolaze? Poput neke živopisne anti-arhivske moći delovanja, ova verzija direktne umetničke akcije prekida sadašnjost oslanjajući se na sopstvenu predstojeću budućnost (Šolet 2016).

Ovde se aktivistička umetnost kreće prema nepoznatom i drugačijem horizontu događaja, za razliku od zaokreta neuspele konvencionalnosti ili proširene institucionalne kritike koju je predložio Grojs. Ako taj takozvani novi talas umetničkog aktivizma zaista generiše neki novi estetski fenomen on... je duboko ugrađen u strukturu samog događaja... Aktivistički događaj-objekt sastoji se od prošlih, sadašnjih i budućih mogućnosti, svakako već ugroženih, ali istovremeno prepunih verovatnoća i neizvesnosti (Šolet 2016).

U uslovima postdemokratskog, ultraderegulisanog tržišta, čak i ovi vrlo privremeni ostaci otpora... uznemiruju umirući status kvo. Prvo, njihova materijalnost generiše spontane susrete sa iskustvenim znanjem preko kolektivnih tela... Ovo zauzvrat ima nepredvidive ishode. Neki učesnici će aktivističku umetnost doživeti kao oslobađajuću, a time i ugodnu, a možda čak i motivacionu za dalje političko promišljanje i delovanje. U tom smislu, događaj-objekt predstavlja mogućnost zaista složene prakse koja teoriju spaja otelotvorenom akcijom (Šolet 2016).

Zbog toga svaki novi talas umetničkog aktivizma ne samo da nije „nov“, već je potpuno nov, to je ponavljanje tipa koji se može dogoditi samo jednom, pa još jednom, pa još jednom Okupirajte, organizujte i ponovite – sugeriše Gregori Šolet.

U svojoj knjizi *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, Gregori Šolet ispisuje poglavlje pod nazivom „Occpying the Totality“. Tu se opisuje uloga „okupiranja“ kod savremene umetnosti i avangardne estetike. Posebno se naglašava koncept prefigurativne politike koji definiše jedan od glavnih arhitekata pokreta *Occupy*, anarhista i antopolog Dejvid Grejber (David Graeber). Za Grejbera, kao i za Makija (McKee), koncept prefigurativne politike najpre podrazumeva vizualizaciju neotudenog društva kao sredstva ostvarivanja njegove buduće aktuelizacije: „Sigurno mora postojati veza između stvarnih iskustava prvo zamišljanja stvari, a zatim njihovog stvaranja, pojedinačno i kolektivno, i sposobnosti da se zamisle društvene alternative“ (Šolet 2017).

Grejberov tekst je suštinska referentna tačka u praćenju političkog i umetničkog etosa koji bi informisao *Occupy*, etosa koji se, kao što smo videli, razvio u relativnoj autonomiji od samog sveta umetnosti, čak i dok se neakademske oslanjao na diskurse avangardne umetnosti kao što su dada, nadrealizam i situacionisti.

Zato knjiga *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* stavlja akcenat na estetsku dimenziju prefigurativne politike. Maki tu piše: Okupirajte kao celina (*totality*) – pre nego kao jedan od lokalizovanih fenomena. Taj akt se može smatrati umetničkim projektom sam po sebi. (Šolet 2016)

A jedan on zanimljivih segmenata odnosi se na pitanja sveta umetnosti: poput kapitala, svet umetnosti se manifestuje kao fragmentiran i visoko lokalizovan fenomen. Svet umetnosti je sistem reprodukcije. On je ujedno stvarna, materijalna ekonomija i sveobuhvatna simbolička celina. U okviru toga, aktivistički ili društveni pokret može proizvesti kulturne artefakte ili estetske koncepte koji bi se mogli opisati kao umetnost u kojoj „ponovo zamišljamo svoj osećaj umetnosti ili može biti“.

Da li se može konstruisati nova umetnička paradigma imajući u vidu promene u polju (sveta) umetnosti, radikalno eksperimentišući sa pojmovima događaja i estetizacije?

Analizirajući pitanje nove umetničke paradigme, Badju kaže da prvo treba imati u vidu dve, po njegovom mišljenju, prevaziđene paradigme na osnovu kojih se može bolje razumeti kako bi trebalo da izgleda nova (treća) paradigma sveta savremene umetnosti. Ovako možemo skicirati Badjuov predlog:

1. Paradigma gde je subjekat sveden na nivo tela. (Identifikacija.)
2. Paradigma gde je subjekat potpuno odvojen od tela. (Separacija.)

U prvoj paradigmi subjekat je samo telo. Ta paradigma je striktno materijalistička i monistička filozofija subjekta. Tu nema prave razlike između subjekta i tela. Kreacija subjekta, paradigmatično, ima cilj da istraži granice tela. Subjekt je, tako, nešto nalik iskustvu sopstvenih granica. Ali, konačno, šta je granica tela; granica napuštanja tela? Badju polazi od toga da je limit života tela – smrt. Tako da, u okviru ove paradigme, subjekat zapravo eksperimentiše sa sopstvenom smrću kao konačnom telesnom granicom. Badju navodi, kao ekstrem, primer *body art*-a. To je direktno eksperimentisanje sa granicama tela samoekspozicijom. Ali, zapravo, krajnji limit nečega kao što je *body art* je eksperimentisanje sa smrću kao takvom. Zato bi stvarni i konačni eksperiment takve jedne prakse mogao biti javno samoubistvo. Prema filozofskoj determinaciji Hajdegera (Heidegger) *Dasein*, odnosno subjekat – jeste tema smrti. Tu dolazimo do pojma uživanja. Uživanje – *pleasure* – može biti nešto poput istraživanja života u okvirima samog života. Ali postoji druga vrsta uživanja koje ide dalje, a to je *jouissance*, *enjoyment*. Ova vrsta uživanja jeste, naprotiv, istraživanje smrti u samom životu. To je istraživanje stvari, *das Ding* (*thing in itself*, *das Ding an sich*,

E. Kant), kao smrti u samom životu. Dakle, prva paradigma postavljena je kao paradigma subjektivnosti kao uživanja (Badiou 2006a).

Druga paradigma je idealistička, teološka, metafizička filozofija subjekta. Ona predstavlja dubinsku želju za odvajanjem tj. za egzistencijom subjekta odvojeno od tela. Cilj je pronalazak (u životu, akciji) tačke gde je telo samo instrument nove separacije. To nije istraživanje smrti u životu već pretpostavka novog života subjekta posredstvom same smrti. Tako da se o radi o iskustvu života u samoj smrti, što je suprotno iskustvu smrti u samom životu. Badju takvu vrstu iskustva naziva žrtvovanjem (Badiou 2006b).

Nadalje, Badju govori o tome kako je savremeni svet, u stvari, rat između ove dve paradigme. To je rat između uživanja i žrtvovanja (identifikacije i separacije). Mora se iznaći nova, treća paradigma. Prema toj trećoj paradigmi subjekat nije svodiv na njegovo telo. Umesto toga, Badju smatra da postoji (zadržaćemo engleski koncept) *Independent subjective process* (Badiou 2006c).

Pre nego što pokušamo da „sklopimo“ ideju o trećoj paradigmi, nužno je da ukratko pojasnimo pojmove događaja, traga, tela i subjekta u polju umetnosti.

Događaj je, za Badju, nešto potpuno nezavisno od svih pravila situacije. Nešto što se ne može spoznati kao takvo zbog njegove krhkosti i nestabilnosti. Možemo samo da proglasimo da je došlo do nastupa događaja i da ga imenujemo. Jer on se pojavljuje, predstavlja imanentni prekid, ali odmah poput munje nestaje. Jedino što iza njega ostaje je njegov trag i njegovo ime, koji slede za odlukom da je do nastupa, iskrsnuća događaja uopšte došlo (Klepec 2008b).

Šta/Ko bi bio subjekt? Klepec smatra da subjekt ne treba gledati kao nešto apstraktno, već je uvek reč o konkretnom subjektu. Svako može postati subjekt. Svako može stupiti u sastav (*Entrer dans la composition*) subjekta.

Telo predstavlja realitet subjekta u svetu. To je uvek jedno novo telo. U trenutku kada događaj nestane, za njime ostaje trag kao neka oznaka ili simptom. A onda se pojavljuje telo kao jedna konkretna kreacija. Novo telo u polju umetnosti je nešto poput realne, konkretne kreacije – umetničko delo, prerformansi, šta god želite – ali koje je u relaciji sa tragom događaja (Badiou 2006e).

Postoji nešto političko i u samoj umetnosti, smatra Badju. On kaže da je umetnost u stalnom, menjajućem protestu. Otpor i jedna vrsta stalne demonstracije (protesta) su imanentni činoci umetničke kreacije. Poput stvaralaštva, politika znači kreiranje novih mogućnosti života i sveta (Badiou 2004a).

Badju kaže je pitanje umetnosti danas centralno zbog toga što je potrebno stvoriti novu čulnu vezu sa svetom. Umetnička kreacija u vezi je, pre

svega, sa potrebom pojedinca ili zajednice da predlažu nove vrste univerzalnosti (opozitne novcu, moći, globalizaciji). Ako treba dati ime toj novoj univerzalnosti onda je to: istina – pojam u okviru kog je demonstrirana neka nova vizija (Badiou 2004b).

Ta nova vizija bi mogla biti, u kontekstu Šoleta, upravo ono „osmišljavanje svog osećaja šta je umetnost o šta ona može biti“, bez garancije njenog apsolutnog proizvođenja. Zapravo, istina je, u tom smislu ujedno i materijalna i simbolička.

Karakteristika umetničke istine je nemogućnost njenog ostvarenja u totalitetu, baš kao kod Lakana (Lacan). Umetnička vizija je neispunjiva u smislu u kojem Lakan tvrdi da je istina neispunjiva. Usled nemogućnosti da sve kažemo, dobijamo iskaz o ne-celom. *O vérité: pas toute*. Dakle, istina se uvek može govoriti, ali ne može se reći cela (Lacan 1973). Dakle, postići umetničku istinu značilo bi stalno uspostavljanje nekakvih novih regulacija, ali bez mogućnosti totalne regulacije (Badiou 2005: 355).

Kompatibilno sa ovim karakteristikama umetnosti i umetničke istine, i aktivizam je sav u potrebi pojedinca ili zajednice da predlaže nove univerzalnosti; takođe, teži ostvarivanju jedne nove vizije. Aktivistička borba, isto tako, znači kreiranje novih mogućnosti života/sveta. Aktivizam je, takođe, obilik protesta.

U zajedničkom „pakovanju“ aktivističkog i umetničkog, estetizacija ne samo da ne isključuje političko delovanje. Na tragu Grojsa, stvara se krajnji horizont za uspešnu političku akciju. Nove forme artivizma mogle bi, uz radikalno drugačiju formu (totalne) estetizacije da uspostave nove čulne veze sa svetom, donesu pobunu protiv dominantnog konsenzusa i novu političku emancipaciju, predlože nove univerzalnosti, nove istine. U konceptualnom polju, ali i izvan njega – u političkom polju.

S druge strane, Gregori Šolet govori o važnosti razumevanja nasleđa političkog aktivizma kako bi se moglo govoriti o tome kako postaviti kritičku umetničku praksu u okviru jednog šireg političkog i društvenog programa. Međutim, ako pokušavamo sklopiti „treću“ paradigmu moramo uočiti razliku između badjuovskog modela događaja i onog na koji misli Šolet: za razliku od koncepta događaja Alana Badjua, koji je determinisan istorijski (događaj je uvek nešto što se već dogodilo), Šoletov predložen događaj-objekt je daleko skromnijeg obima, mada i dalje nudi uvid u promene moguće u većem obimu. A glavna razlika je u tome što Šoletov događaj-objekt „prekida sadašnjost oslanjajući se na sopstvenu predstojeću budućnost“ odnosno „sastoji se od prošlih, sadašnjih i budućih mogućnosti“.

Subjekt(i) u konstrukciji Šoleta bi mogli biti svi oni koji sprovode/kreiraju akt uplitanja u svet/polje umetnost. A taj akt je zapravo događaj(-objekt) sam po sebi. Pun nepredvidivosti, menjajućih formi i repetativnih oblika.

Taj akt jeste ona već pomenuta složena praksa koja teoriju spaja sa otelotvorenom akcijom. Taj akt je, zapravo, okupiranje koje počinje od vizuelizacije i ide ka budućoj aktuelizaciji. Tu je upravo estetizacija (novi tip estetizacije) – u toj estetskoj dimenziji prefigurativne polike.

Okupiranje (stvaranje nesklada u društvenim odnosima), organizacija (osmišljavanje borbe, samog dela i nove univerzalnosti) i ponavljanje (stalni otpor i demonstracija) mogli bi, kroz radikalni eksperiment, ponuditi jednu novu umetničku paradigmu, odnosno novu vrstu artikulacije umetničkog aktivizma u polju umetnosti. Zamislimo:

3. Paradigma gde je subjekat u strukturi samog događaja (Revolucija)

Ovakva paradigma podrazumeva zahtev subjek(a)ta za korenitom promenom, podstaknut krizom države i odnosima hegemonije u društvu. Odnosno, ova paradigma mogla bi se postaviti kao paradigma subjektivnosti kao revolucije. Ili kao radikalno intervenisanje u polju umetnosti koje može početi od manjeg obima, da bi se u većem obimu došlo do promene, kroz okupiranje, organizovanje i ponavljanje.

Literatura

- Badiou, Alain (2005), *Being and Event*, Continuum, New York.
- Badiou, Alain (2004), „Fifteen Theses on Contemporary Art. Lacanian ink“, URL: <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>
- Badiou, Alain (2006), „The Subject of Art“, *The Symptom*, Online Journal, URL: http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html
- Badiou, Alain (2009), „Le volontarisme de Sarkozy, c'est d'abord l'oppression des plus faibles“, *Liberation*, URL: http://www.liberation.fr/politiques/2009/01/27/le-volontarisme-de-sarkozy-c-est-d-abord-l-oppression-des-plus-faibles_305611
- Borch-Jacobsen, Mikkel (1991), *Lacan: The Absolute Master*, Stanford University Press.
- Crista, Maria, Gyemant, Anca & Tache, Rodica (2008), *O umetnosti i našim pogledima na svet*. Kulturni centar Pančeva i DEZ ORG Beograd.
- Debord, Guy (1967), *La Société du Spectacle*. Évreux, Yves Le Bail.
- Dimitrijević, Branislav (2016), „Krov nad glavom“, URL: <https://pescanik.net/krov-nad-glavom/>
- Felshin, Nina (1995). *But is it art? The spirit of art as activism*, Bay Press, Seattle.
- Groys, Boris (2014), „On art activism“, URL: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>
- Grojs, Boris (2011), *Umetnost utopije*, Plavi krug, Logos, Beograd.
- Jones, Amelia (2006), *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Blackwell Publishing.
- Klepec, Peter (2008), *Dogmatski prikaz četiri temeljna koncepta Badjuovog filozofskog projekta*, Filozofski inštitut, Ljubljana.

- Knežević, Bojana (2017), S.U. (Virtuelni umetnički identitet i njegovi realni učinci u kulturi) (37), doktorski umetnički projekat.
- Lacan, Jacques (1973), *Séminaire*, Paris.
- Milohnić, Aldo (2005). „Artivism“, *EIPCP* – European Institute for Progressive Cultural Policies: URL: <http://www.eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en>
- Milohnić, Aldo (2011), „Političnost umetnosti u doba neoliberalnog cinizma“ *Umetnostpolitika.tkh-generator.net*, URL: <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/11/politichnost-umjetnosti-u-doba-neoliberalnog-cinizma-razgovor-sa-aldom-milohnicem-2011/>
- Mouffe, Chantal (2007), „Artistic Activism and Agonistic Spaces“, *Artandresearch.org.uk*, URL: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- Shaw, Devin Zane (2007), *Inaesthetics and Truth: The Debate between Alain Badiou and Jacques Rancière*, Filozofski vestnik.
- Sholette, Gregory (2011), „Amaterski, neformalno, aktivistički, samoorganizovano... Tamna materija i politizacija umetničkog rada“, *Teorija koja Hoda* (19): 64-66.
- Sholette, Gregory (2017), *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*.
- Sholette, Gregory (2016), „Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys“, URL: <http://field-journal.com/issue-4/merciless-aesthetic-activist-art-as-the-return-of-institutional-critique-a-response-to-boris-groys>
- Sterle, Sandra (2011), „Aktivizam i performans u Splitu“, *Kazalište 14* (47-48): 54.
- Šuvaković, Miško (2006), „Konteksti Andyja Warhola“, *Polja* 51 (438).
- Vaneigem, Raoul (1967), „The Revolution of Everyday Life: Survival and false opposition to it“, *Library.nothingness.org*, URL: <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/59>

Umetnička intervencija, e-poruka

Amin Husain & Nitasha Dhillon, 14.2.2016. (G.U.L.F. je koncept „de-okupacije“ prostora koji članovi grupe objašnjavaju na ovaj način: „De-okupacija je namerna jer bismo iz različitih razloga svoje prostore trebali smatrati okupiranima – ovom zemljom oduzetom od njenih domaćih ljudi i okupiranom; naša radna mesta, uzeta kapitalom od ljudi, radnika i zauzeta; živimo pod okupacijom; naša borba je da se okupiramo. Ovo znanje je proizašlo iz iskustva *Occupy* i njegove kritike dekolonizacijom pokreta u Njujorku i pokreta radnika u Delhiju.)

Petar Protić

THE SOCIO-POLITICAL ROLE OF ARTIVISM(S) AND THE POSSIBILITY OF A NEW AESTHETICIZATION

Summary

The paper focuses on the analysis of the field of artivism / artistic activism through its socio-political role, historical context and practice. It questions whether artivism, which has been associated with critical art in recent decades, can be considered a new artistic paradigm. In support of this, the texts of Boris Groys and Gregory Sholette are analyzed, where different conceptions of aestheticization are presented: Groys' concept of total aestheticization and the concept of prefigurative politics (its

aesthetic dimension) on which Sholette relies. Sublimating both concepts, which indicate that the phenomenon of artistic activism is indeed growing and visible, I try to present artivism as a potential new paradigm in the field of art. In that sense, two outdated artistic paradigms are analyzed (which represented the identification / separation of the subject in relation to the body, according to Badiou) and I propose a new relation (revolution) of the subject and the body, that is the event.

Keywords

artivism, artistic activism, critical art, total aestheticization, prefigurative politics, Boris Groys, Gregory Sholette, Alain Badiou, event, Occupy