

УЖИВАЊА

КРИТИЧАРИ СУ ИЗАБРАЛИ 2023



УЖНВАРА

CRITICS HAVE CHOSEN 2023

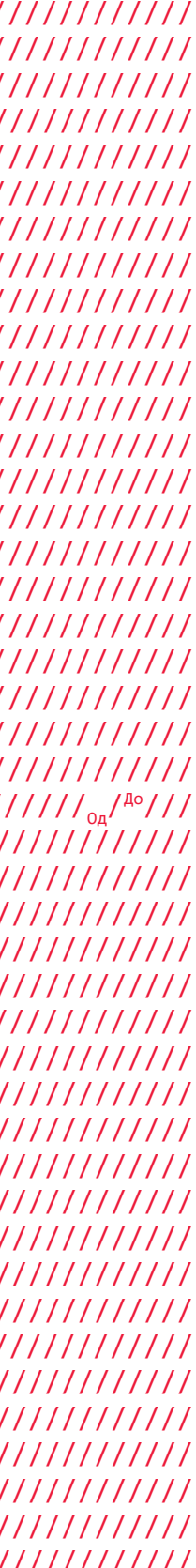
од до

до

од до

од

од до



Од До

Критичари су изабрали је изложба која се организује у Ликовној галерији Културног центра Београда од 1967. године. Као већ традиционална манифестација, на којој историчари уметности и ликовни критичари, на почетку сваке излагачке сезоне, представљају аспекте оквирне актуелне ликовне продукције на српској сцени, изложба је остварила свој основни циљ придобивши подједнако пажњу стручњака и поштовалаца уметности. Од 2001. године модификована је у ауторску изложбу добитника награде за ликовну критику Лазар Трифуновић.

Маја Станковић је добитница награде Лазар Трифуновић за 2018. годину.

Critics have chosen is an exhibition which has been organized at the Fine Arts Gallery of the Cultural Center of Belgrade since 1967. By now already traditional, in the course of which art historians and fine arts critics present the aspects and the framework of the current fine arts production on the Serbian scene at the beginning of the each exhibition season, this exhibition has realised its basic aim by capturing the attention of experts and art aficionados alike. Since the year 2001, it has been modified into an authorial exhibition presented by the winners of the Lazar Trifunović Award for the Arts Criticism.

Maja Stanković is the winner of the Lazar Trifunović Award for the year 2018.

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До УЖИВАЊА

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До

Од / До



До УЖИВАЊА

Од

Планета Земља пролази кроз период снажних техничко-научних промена услед којих настају феномени еколошке неравнотеже што на дужи рок угрожавају, ако се не нађе решење, наставак живота на њеној површини. Паралелно са тим поремећајима, људски модуси живота – индивидуални и колективни – еволуирају у смеру постепеног пропадања.

Гатари

Овако Гатари започиње свој есеј *Три екологије*. Због свега што нам се догађа, његове речи звуче блиско и познато: баш то смо и сами помислили јутрос, док смо уз прву јутарњу кафу читали најновије вести! А вести су идентичне с јучерашњим, за нијансу горе, али их свеједно свакодневно пратимо очекујући нешто ново. Чини се да и Гатари чита те исте вести, а изгледа да имамо и слична очекивања – каква случајност. Можда и није у питању случајност, већ извесност сасвим неизвесног времена у којем живимо без обзира на географску ширину на којој смо, времена у којем се једна криза – економска, социјална... – окончава новом, још већом, тако да претходну заборављамо. Понашамо се као да не постоји, или више и немамо капацитет да се томе у разумној мери посветимо. Есеј *Три екологије* први пут је, иначе, објављен 1989, тако да све поменуте претпоставке падају у воду. Осим оне да живимо у времену **константне кризе** која се свакако умногостручила откако се Гатаријев текст први пут

појавио. Поред економске и с њом повезане друштвене кризе, добили смо и пандемијску, затим кризу изазвану непостојањем адекватних вакцина, онда кризу у прихватању вакцина, па опет економску, друштвену, културну кризу и, најзад, кризу свих криза, ону која прети да елиминише све претходне и уједно нас ослободи свих наших проблема, а то је добра стара нуклеарна криза. Да не помињемо еколошку кризу која од тренутка када је есеј писан до данас нараста и шири се без прекида.

Као одговор на еколошку кризу Гатари предлаже ни мање ни више него политичку, друштвену и културну револуцију на планетарном нивоу, ону „која ће преусмерити циљеве производње материјалних и нематеријалних добара“ (10). Да би дошло до те револуције неопходно је развијање и старање о три екологије, односно екозофије: **екологије природног окружења, екологије друштвених односа и екологије субјективитета**. Појам екологије, који се доскоро доводио у везу са малом групом залуђеника, заљубљеника у природу, тиме се драстично проширује на макро (друштвену, глобалну) и микро разину (лично, субјективно), **од односа видљивих снага до личног интимног, подручја жеља, сећања и уживања** које је, чини се, нарочито угрожено у савременом свету и индивидуалитету.

Можемо кренути од питања шта је данас **уживање**. Каква је његова веза са капиталистичким формацијама моћи, производњом и разменом добара? **Где је уживање** у свету алгоритамски продукованих потреба, генерисаних жеља и клишеизираних начина за њихово задовољење? **Да ли је уживање хемијска реакција**, комуникација у мозгу која се одвија између два или више трансмитера са додатним стимулансима или без њих? Да ли је уживање реликт прошлости, рецидив данас, у постхуманој и постпродукованој стварности, излишних просветитељских и хуманистичких вредности и уверења? Да ли је **банално, глупо и сувишно говорити о уживању** у свету у којем је профит једина вредност која се не доводи у питање? Да ли је уживање одвојено од мишљења или је услов за покретање мишљења? Или је **уживање покретачка снага** за ослобађање од затеченог фрејминга и креативни потенцијал који се једини може супротставити ретроградним наративима, деструктивним силама и неолибералном лудилу? „**Постоји ли друго ‘уживање’** осим моћног, доминантног, еректилног?“ (Малабу) Или је уживање – уживање у доминацији? Да ли је могуће говорити о уживању изван доминације? **Или је само уживање моћ?**

Од **КАПИТАЛИЗМА**

До **ДЕПРЕСИЈЕ**

У последње време често се проглашава крај љубави. Говори се да љубав данас пропада због безграничне слободе избора, мноштва могућности и присиле оптимизације. Говори се да у свету бескрајних могућности љубав није могућа. Оплакује се и минула страст.

Бјунг-Чул Хан

У својој књизи под називом *Агонија ероса* (2020), Хан износи тезу **О крају љубави. Шта је убило љубав** и ерос довело до стања агоније? Одговор је комплексан: интензивирани процес индивидуализације и усмерености на себе, праћен технолозимањем избора, нарцисизацијом себства, страхом од изласка из себе и уласком у искуство другости, ерозијом или *нестајањем Другог* – укратко, реч је о узнапредовалом процесу депласирања различитости. Ефекат тог процеса је да „Остајемо исти ми сами, а у Другоме тражимо још само потврду себе.” Искључивањем другости и различитости **љубав је „доместицирана** у конзумеристичку формулу без ризика и смионости, **без ексцеса и лудила**. Избегава се сваки негативитет, сваки негативни осећај. Патња и страст уступили су место угродним осећајима и узбуђењима без последица... **љубав се срозала** на предмет конзумације и хедонистичке рачунице.” (Хан 2020: 26)

Чини се да је то главни показатељ да је економска и самопредузетничка логика захватила све поре бивствујућег, чак и оне најтананије: емотивну, интимну комуникацију која се одвија у додиру, **у сусрету тела**.

Уједно, то је и показатељ да је процес **апропријације уживања** од капиталистичке машине завршен. Заузврат, самопредузетнички дух, чија је једина логика добит, нуди ауру слобода која се пласира као слобода избора предмета за конзумацију. Бројне могућности за конзумирање главни су показатељ успешности. **Успешни сте** онолико колико себи можете да приуштите уживања. Ако којим случајем **нисте успешни** – сами сте криви за то! Притом није толико битно ни **да ли заиста уживате**: у неолибералном свету **уживање је изједначено** с његовим **пласирањем**. Због тога смо зависни од друштвених мрежа на којима једним потезом можемо да пласирамо себе, своје уживање и колико смо успешни. Ту нам је обезбеђен простор за еквиваленцију и медијацију сопственог уживања, његовим свођењем на општепознате матрице конзумирања.

Процес свођења на конзумирање захватио је и **љубав**, а у постојећем конзумеристичком друштву она је посебно угрожена. У несигурном свету у којем живимо упућени сами на себе кретање ка другом и непознатом представља **ризик** и додатну **опасност**. А љубав доноси и **непознато**, и ризик и опасност, што је чини презахтевном и самим тим сувишном за измрцварену индивидуу посткапиталистичког друштва. Стога је велика потражња за мање захтевном варијантом љубави, **љубави „за понети“: љубави без случајности, љубави без опасности, љубави без патње и емоција, љубави без одговорности**, љубави без свих оних ствари које су саставни део несигурног пута откривања новог у себи и у другоме. Бадју сматра да је главна претња „она која љубави не придаје никакав значај. Као протутежа сигурносној претњи љубав се сматра тек једном варијантом општег хедонизма, једном од разних фигура уживања. Тиме се жели избећи свако непосредно искушење, свако аутентично и дубоко искуство другости од којег је љубав саткана.“ (Бадју 2011: 13-14)

Ризик је некада имао ауру храбрости због неизвесности коју носи, пружао је **интензитет, узбуђење**, боју и **смисао** животу. Данас је ризик, међутим, растопљен у свакодневици и представља непотребни утрошак енергије. Слично уговорима на одређено време, фриленсерима без сигурности и растућем прекаријату, који су саставни део капиталистичке јурњаве за профитом, ни **љубав** не може бити друго сем „комфор ограниченог ужитка“ (Исто: 14), на одређено време, **без обавеза и везивања**. Чини се да је и љубав, као и психа појединца и мала предузећа, **колатерал неолибералног капитализма**, до те мере у колизији са доминантним профитабилним вредностима да је незамисливо „... изградити свет с гледишта које је децентрирано од погледа мог једноставног нагона за преживљавањем или мог јасно схваћеног интереса.“ (Исто: 28)

У нашем свету **љубав је отрцана, излизана, ушећерена фразетина** у коју мало ко верује. Делује као **реликт прошлости, наслеђени фантазам** из неког давног романтичарског и рококоовског врта уживања и хуманистичког дискурса. Ако јој пак приђемо, навикли смо да је приземљујемо, да јој се не препуштамо превише, да је узимамо **са сигурне дистанце** и **у малим количинама** које не могу нарушити наше здравље, а **здравље је најбитније** – као што знамо окружени загађеним ваздухом, загађеним водама и начетим телима. Потпуно смо заборавили да је **љубав некада имала космичку димензију!** Иако данас располажемо технологијама које нам обећавају скори туристички пут у космос, чини се да нам та космичка димензија – **у љубави и без ње** – никада није била тако **далеко као данас.**

Свођењу на конзумацију нарочито је подложен **секс**. У време „**брзинског, повременог и релаксирајућег секса**“ и **секс** је сведен на робу и подређен диктату успеха. „**Секс је успех. А бити секси је капитал** који треба умножити!“ (Хан 2020: 19) Могућности за конзумирање којима располажемо (и не само секса) главни су критеријуми наше успешности и оно што нас кандидује за чланство у *друштво успешних*. **Друштво успешних** је производ неолибералне логике чији је главни циљ профит, а чији је еквивалент наша учинковитост. И тако улазимо у зачарани потрошачки круг у којем сами себе третирамо као потрошну робу, односно сами себе израбљујемо, а да бисмо све то издржали, поткупљујемо себе слабашном ауром слободе коју имамо на располагању, „слободе избора“. „Самоизрабљивање је много учинковитије него када нас други искоришћава, јер повезано је са осећајем слободе. Тако је омогућено израбљивање и без господара.“ (Исто: 17) Тај *circulus vitiosus* у којем се крећемо, где смо истовремено самопредузетници и роба, јер себе производимо као робу, третирамо као робу, пласирамо као робу и вреднујемо као робу у односу на владајуће критеријуме успешности, исцрпљујући је јер се понавља на дневном нивоу. То је разлог због којег Хан уводи још једно одређење уз друштво успешних, а то је **друштво уморних**.

У друштву у којем је свако самопредузетник влада економија преживљавања. Она је дијаметрално супротстављена неекономији ероса и смрти. Неолиберализам са својим распојасаним импулсима ега и успеха друштвено је уређење из којег је ерос потпуно ишчезао... Онај ко преживљава наликује *живом мртваци*: сувише мртав да би живео и сувише жив да би умро. (Хан 2020: 32)

У економији преживљавања живот је сведен на голи живот и то је размак дужине једног скока који дели/спаја савременог и античког роба. И тако, једним скоком опет, долазимо до објашњења популарности филмова о зомбијима, данас. У античком свету нема јединственог термина за жи-

вот; термин *zoe* (ζωή) означава живот као „једноставну чињеницу живљења, заједничку свим живим бићима“, односно голи живот, док се *bios* односи на одређени начин живљења, па се тако разликује **контемплативни живот филозофа** (*bios theoreticos*), **живот посвећен задовољствима** (*bios apolausticos*) и политички живот (*bios politicos*). Голи живот је живот сведен на преживљавање, живот роба, живот изван полиса, изван заједнице, сведен на пуку биолошку чињеницу, који је у модерном друштву „укључен у механизме и калкулације државне моћи“ (Агамбен 2013: 11). У преживљавању **има секса**, али **нема ероса**. Ерос није неопходан, а **секс** је пожељан у циљу повећања продуктивности, учинковитости, репродукције, разоноде и разбрирге. То је и разлог зашто је – **одавно** – постао **индустрија**.

Опсцени симптом голог живота је **порнографија**: то је секс сведен на учинковитост. **Порнографија** је, међутим, увелико сишла с малих и великих екрана и постала друштвена чињеница која указује на доминирајућу употребну вредност у готово свим регистрима. Из тог разлога Хан заступа тезу **о порнификацији света**. „Капитализам продубљује порнификацију друштва тако што све излаже на оглед као робу. Он не познаје другачију употребу сексуалности. Он профанира ерос у порнографију.“ (Исто: 38) Процес порнификације друштва своју кулминацију достиже у неолибералном свету већ поодмаклог 21. века у којем се кризе смењују, преплићу, нагризају тело друштва, тело појединца, тело планете; у којем сиромашни сваки даном постају све сиромашнији, а богати, након сваке кризе, све богатији; у којем је истиснута идеја државе благостања, актуелизована хладноратовска логика и нормализована нуклеарна катастрофа. **ОД ОПСЦЕНОСТИ ПОРНОГРАФИЈЕ ДО ПОРНИФИКАЦИЈЕ ДРУШТВА**: то је процес у којем се константно производе ратови, поделе, баријере, границе, како би се живот задржао у свом огољеном облику. То је, истовремено, неоспорни показатељ опсцености самог неолибералног капитализма.

Друштво успешних, друштво умора, порнификовано друштво, опсценост и „немање алтернативе“ уводе нас у оно што Марк Фишер назива **капиталистичким реализмом**: „Оно са чиме се сад суочавамо, међутим, јесте дубљи, далеко продорнији осећај изнемоглости, културне и политичке стерилности.“ (Фишер 2022: 17) **Реанимација наратива из прошлости, културних и политичких конзервативизама и ескалација „малих расизама“**, симптоми су реактивног деловања и немогућности сучељавања са новим. „Колико једна култура може опстати без новог?“ (Исто: 11) – питање је које поставља. „Традиција је обезвређена онда када престаје да буде оспоравана.“ (Исто: 12) Културна криза је по њему ефекат „система еквиваленције који свим културним објектима, без обзира на то да ли се ради о религи-

озној иконографији, порнографији или *Капиталу*, може да припише монетарну вредност.“ (Исто: 13) Нормализација робне вредности као апсолута у великој је мери дестабилизovala и дуалне поделе које су једно од кључних обележја уметности 20. века, а чији су рецидиви и данас саставни део културних матрица: елитна–популарна уметност, мејнстрим–алтернатива... Није реч о томе да су ове поделе нестале, већ да се њихова разлика најчешће конституише у односу на одређени финансијско–продукциони оквир. Фишер иде и корак даље, истичући да „појмови алтернативни и независни не одређују ништа што је изван мејнстрим културе; радије, то су стилови, заправо, доминантни стилови у оквиру мејнстрима“. (Исто: 19)

Но још експлицитнији **ефекат кризе**, оно што баца ново светло на успешност неолибералног модела, моћ и незајажљивост капитала јесте „**куга менталног здравља** у капиталистичким друштвима (која) сугерише да је **капитализам**, уместо да буде једини друштвени систем који функционише, **инхерентно дисфункционалан**, а да је цена привида да заправо функционише – превисока“. (Исто: 33) На то указује **галопирајући раст менталних поремећаја**, процес који се уназад може пратити неколико деценија, а који је након пандемије ушао у акутну фазу. Фишер је о депресији писао много пре појаве пандемије, и његова главна теза јесте да је она ефекат не наследних или хемијских поремећаја у телу, како се најчешће дијагностикује, већ да је **саставни део капиталистичке реалности**. Посебно је, међутим, занимљива веза коју успоставља **између уживања, односно одсуства уживања и депресије**.

Депресију обично карактеришу као стање анхедоније, али стање на које ја мислим не конституише само немогућност да се осети задовољство, колико немогућност да се ради било шта осим да се тежи задовољству. У питању је осећај да „нешто недостаје“ – али без схватања да се то мистериозно уживање које недостаје може достићи само изван принципа задовољства... (Исто: 36)

Чини се да ово тумачење депресије на најдиректнији начин указује на **расцеп, шизу и размак између: од УЖИВАЊА ^{до} ЊЕГОВОГ ИЗМИЦАЊА**, што је последица апропријације уживања од капиталистичке машине. Она **намеће диктум уживања, а истовремено га сузбија** тиме што нуди његову **ргоху варијанту** из које је **елиминисано све што захтева напор, труд, ангажман, емоцију** – односно излагање из себе и окретање ка другом, другачијем и различитом. Уместо тога, **уживање се нуди у упакованој, естетизованој, заслађеној и комодификованој варијанти**, као доступан производ. Из тога следи да је депресија повезана са искључивањем другог.

Њу узрокује претерана, патолошки ишчашена упућеност на самога себе. Нарцистично-депресиван субјект изнурен је и исцрпљен самим собом. Он је без света и напуштен од Другога. Ерос и депресија на супротним су половима. Ерос извлачи субјект из њега самога и упућује га на Другога. Насупрот томе, депресија субјект тера у самога себе. (Хан 2020: 12)

Емилија Терзић у свом раду **Овде је језиво** (2020) проблематизује управо ту акутну **затвореност у себе** и **немогућност изласка из себе** као **ефекте које неолиберална стварност оставља на нашу психу**. Рад је настао током прве пандемијске зиме, у периоду најинтензивније кризе током локдауна. Пандемија је иницирала затварање и с тим повезану изолованост у готово лабораторијским условима, глобалних размера. Рад се састоји од једног кадра у којем се види сасвим обична, банална ситуација припремања хране. Кадар је сведен и зумиран тако да се види само тигањ са јајима. Изостављене су све контекстуалне, временске и просторне референце. И поред тога, свима нама блиско скорашње пандемијско искуство, пружа раду одређени значењски оквир за његово разумевање. Може се чак довести у везу и са одређеним добом дана, јутром, јер је прва асоцијација повезана са припремањем кајгане – доручак.

Друга асоцијација која индиректно позиционира ову радњу у поминуто доба дана јесте **депресија**. **Интензивирање симптома депресије** својствено је јутру. У то нас уводи глас: док га слушамо, крећемо се у простору **између људског, најличнијег, од крајње ПРИВАТНОГ И ЕМОТИВНОГ, до** нечег **ЗАЧУДНОГ, ИЗВАНЉУДСКОГ**. Тај ефекат је **производ наше дилеме** коме припада тај глас и да ли је то уопште људски глас. Оно што нас држи у неизвесности јесте једва приметна аутоматизација у изговарању за коју нисмо сигурни да ли је **производ нервозе, стреса** или **нешто друго**. То друго које наслућујемо јесте да глас који чујемо уопште није људски, већ компјутерски генерисан глас. **И све време се налазимо у том недефинисаном простору између:** тона и артикулације гласа који наглашавају машинизовану димензију и садржаја преплављеног емоцијама које су нам **познате, блиске, људске**, и које припадају нашем личном искуству.

Марк Фишер том личном додаје и социјалну димензију, која превазилази оквир индивидуалног проблема и производ је друштвених односа и капиталистичког реализма: *друштва успеха, друштва умора*, али и **немоћи да се мисли сутра, исечене будућности**. Манифестује се свакодневним напором започињања новог дана, а на то директно и ефектно упућује и назив рада – **помало драматизовани клише**, а у великој мери и део наше јутарње мантре: **Овде је грозно**. **Емилија Терзић** у свом раду дијагностикује управо тај **расцеп у личном**, који је одавно присутан,

а интензиван са пандемијском кризом: **размак између себе које жели да живи и ужива и другог себе које га у томе саботира, блокира жељу и уживање.** Ефекат тога је искљученост, кретање у кругу, унутар затворене монолошке форме омеђене шизом, опречним ставовима, одсуством уживања и метастазираним сопством, што је у раду наглашено суженим, статичним, фиксираним кадром и увећањем.

У савременом умреженом свету та **искљученост**, опште **распрострањено стање појединца**, надомешта се технолошки, слично увођењу дигиталног гласа у раду **Емилије Терзић**. Интернет, друштвене мреже, вр простор, игрице, нотификације, поруке, четовање, постовање, лајковање и низ других активности пружају нам утисак укључености, повезаности, присутности, активности и све то одједном, док седимо сами у својој соби, закуцани за екран. Пружају нам и **задовољство** попут допаминског скроловања. **Усред тог потрошачког блаженства**, окружени смо различитим садржајима којима је преокупирана наша пажња, који нам се нуде и којима се ми нудимо. Истовремено, на сигурној смо дистанци од других, од себе, од света и свега оног што он носи, а на шта не можемо да утичемо. Једина мањкавост тог „заштићеног“, **засиданог, суперконектованог света је могућност да у једном тренутку будемо дисконектовани! Досада је ефекат дисконектованости: свако бивање изван матрице сензација-стимуланс уводи у досаду.** „Последица навучености на забављачку матрицу је растрзана, узрујана интерпасивност, немогућност да се концентришете или фокусирате. (Фишер 2022: 39) То се може довести у везу и са постписменошћу, са бројним поремећајима пажње, проблеме читања и праћења текста који је, сам по себи, сувише линеаран и недоступан испрекиданој пажњи технолошки увезаног читаоца на почетку 21. века. Поред тога, свака **дисконектованост** потенцијално је **окидач за анксиозност, панику, суочавање са собом**, празнином у себи, што је ефекат дисконектованости са самим собом. „Сајберпросторни капитал ради тако што од својих корисника ствара зависнике.“ (Фишер 2022: 40)



mnogo, mnogo



me je sramota

Та **зависничка логика**, међутим, није нешто што је само повезано са сајберпростором, већ је у **логици капитала** од самих његових зачетака: од тренутка када је извесни Џон Пембертон из Атланте **умочио лист коке** у сируп и на тржиште избацио пиће названо **кока-кола**. Рецепт је, иначе, преузео од корзиканског фармацеута настањеног у Паризу, Анђела Маријанија, који је први избацио на тржиште, до тада невиђен производ. „Тај је производ представљен као ‘окрепљујуће вино’ и састојао се у потапању лишћа коке у вино бордо – а потапањем се из лишћа ослобађају алкалоиди, међу којима је, наравно, и ‘стимуланс’ какав је **кокаин**.” (Де Ситер 2019: 52) Ни један ни други се нису обогатили од тога, иако су и вино Маријани, као и касније **french wine coca**, важили за најбоља вина у том периоду. Од тога је бизнис направио тек тзв. трговински геније Ејза Кендлер, који је купио име и донео одлуку о облику боце.

Иако је кока-кола, у међувремену, остала без кокаина, **кокаин је остао саставни део историје индустријског капитализма**, јер је „играо улогу сличну оној коју је требало да игра код својих корисника: да буде најмоћнији стимуланс. Захваљујући тој дроги (и неким њеним сродницима), модерна фармацеутска индустрија је могла да стане на ноге, а тржиште борбе против неурастеније постало је тако профитабилно да су нестали некадашњи ситни шарлатани.” (Исто: 56) Ипак, оно што је посебно индикативно, а што је главна теза Де Ситрове књиге **Наркокапитализам** је да је **тржиште кокаином неодвојиво од власти** и, као што је већ речено, **главни стимуланс у развоју капитализма током читавог 20. века**, да је чак одиграло кључну улогу и у време хипотекарне кризе 2007. године, када је профит од трговине кокаином упумпан у банке да би преживеле тешкоће у којима су се нашле, заигране у властитим финансијским комбинаторикама, којима су изазвале исту ту кризу.

Као што је омогућио појављивање индустријског капитализма, кокаин је добио и задатак да тај капитализам спасе од њега самог онда кад га је опила његова властита моћ, након заокрета ка финансијализацији – рођеној, још једним парадоксом, баш кад и **War on Drugs**. (Исто: 58)

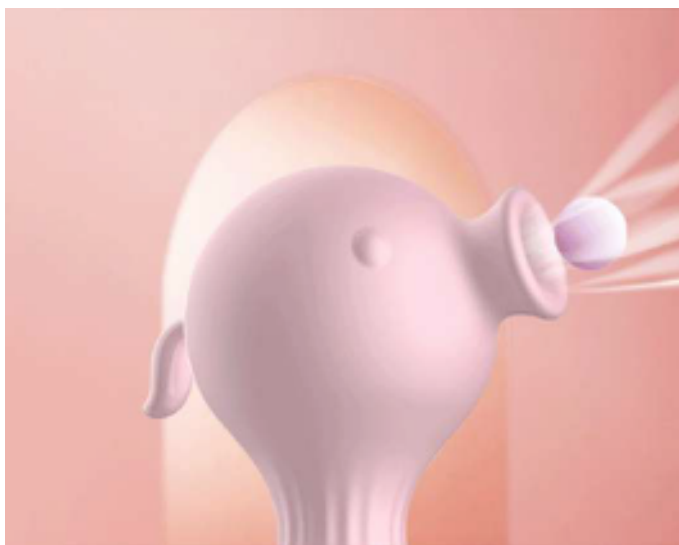
Почетак капитализма се, такође, може довести у везу и са проналаском анестезије (поднаслов поменуте књиге је: *Живот у доба анестезије*). **Анестезија** је омогућила **да се тело ослободи свега оног – емоција, боли, размишљања...** – што га ремети у постизању учинковитости, у томе да буде само изложено, беживотно тело које се посматра и којим се манипулише.

То више није била анестезија у хируршком значењу те речи, него много дубља операција – анестезија у одстрањивању релација субјекта са осећајима који му припадају, и уклањања уживања у њима. (Исто: 33)

Поред **доба анестезије**, намеће се још једно одређење модерног друштва, а то је **доба неузбуђења**. Тиме долазимо до парадокса а то је да уређење изграђено на дрогама и наркотржишту као једним од битних његових сегмената, односно стимуланса, чији је циљ поспешивање узбуђења, **интензивирање уживања, истовремено укида то уживање**, пресецањем његових веза са телом, емоцијама и мислима. Парадокс престаје да буде парадокс оног тренутка када га посматрамо као процес **одвајања уживања од ЕРОСА**, од другог и другачијег и његово превођење у предмет, робу која се конзумира и анулира **размак до УЖИВАЊА које нестаје**. Тело се у том процесу бори, а неки од ефеката те борбе су **анестезирана осећања, анестезирана жеља, емотивна недоступност, анхедонија, импотенција, депресија, депресија и депресија**.

Ту врсту парадокса, **стимулисаног узбуђења у доба неузбуђења**, проблематизује видео-рад **Зорице Чолић Ствар која ужива** (2022). Симптом овог парадокса је **одвајање узбуђења од тела** и његовог **препакивања у робу**. Конструисање потреба за још узбуђења, која се нуде кроз најразличитије садржаје и која позивају на уживање једна је од доминантних економских матрица функционисања у посткапиталистичком друштву. „Данашње агоније *homo sexualisa* су те *homo consumensa*.” (Бауман 2009: 65) Одавно живимо у времену у којем је **узбуђење** изједначено са његовим конзумирањем. **Уживање** је посредовано технологијама и предметима и подређено је сталној тенденцији **произвођења нових потреба за узбуђењем** и измицањем узбуђења. Бауман истиче разлику између природних и креираних потреба: за разлику од природних потреба које задовољавањем нестају, код креираних потреба је сасвим супротно. Оне не само што не нестају, већ се појачавају развијањем зависничких афинитета и с њима повезаном читавом економијом додатних стимуланса за њихово задовољење, које увек изостаје.

У раду **Зорице Чолић** то је приказано **увођењем бројних сексуалних играчака** којима се наглашава конзумеристички карактер и технолошка **медијација у уживању**. Неке од њих подсећају на делове мушких и женских полних органа, неке не укључују ни ту врсту сличности. Све су, ипак, покренуте, анимирание и функционишу као засебна тела која вибрирају, могу да се **додирују, лижу, мазе, голицају, пенетрирају, пумпају, гњече и надражују**. Оне производе ефекат узбуђења у додиру са телом, али идентичан ефекат се постиже и у потпуном одсуству тела. **Тело** је, чини



Zorica Čolić

Ствар која ужива / The Thing That Enjoys Itself,
2022. видео/video

монтажа/editor: Zorica Čolić
звук/sound: Michael J Schumacher
текст/text: Zorica Čolić, izvodi/fragments from
Karl Marx, *Capital*, Andrei Platonov, *The Anti-Sexus*, Samo Tomšič, *The Capitalist Unconscious*





I love it when the invisible hand tickles me.



се, **обсолентна категорија** у овој **игри завођења, сексуалног узбуђења и с тим повезаног уживања**. **Добро, старо, органско људско тело које осећа, мисли и ужива у овој игри више није неопходно**. Ефекат узбуђености, који је производ визуелног надражаја је ту, али без људског уплива. Њега су замениле некакве техно, неутрализоване и хибридне **машинице-играчкице** које симулирају сексуални надражај. Људски фактор је негде изван, у другом плану и сведен је на корисника.

И тако улазимо у један постпродуковани и постхумани свет у којем је **уживање** само **рецидив прошлости**, просветитељских и хуманистичких идеала **на путу да нестане**. У постхуманом свету налазимо се на граници која прети да **уживање** сведе на технолошки процес. У постхуманом свету оно што покреће **није енергија, није тежња ка другом, није ерос**, већ информација. Она кружи у медијским простором, продукује извесну количину узбуђења, али се људски фактор може искључити из овог медијског ланца производње уживања, јер се чини да све ове играчке које видимо у раду **Зорице Чолић**, покренуте, разигране и нерепродуктивне, једном речју, **перверзне** – уколико овакво фројдовско тумачење уопште може да се примени на не-хумане ентитете – ова тела без тела функционишу и мимо корисника, мимо људског уопште.

Од **сусрета**

до **задовољства**

Није ли задовољство само мала наслада? Није ли наслада само врхунско задовољство? Није ли задовољство само ослабљена, прихваћена и помирљивим устројавањем искривљена наслада? Није ли наслада само жестоко, непосредно (без посредовања) задовољство?... задовољство је изрециво, наслада то није.

Барт

Депресија је однос са самим собом, заокупљеност собом и немогућност изласка из себе, односно **негација могућности односа**. **Ерос** је, с друге стране, нагон, **снага, сила и моћ која покреће на излазак из себе**,

отварање ка другом. То друго може бити тело, искуство, текст, уметнички рад, доживљај, мисао, идеја... све оно чиме се продукује разлика у односу на себе. „Ерос је појам који означава силу која „окупља“ елементе људске егзистенције – физички путем секса, емоционално путем љубави и ментално путем имагинације.“ (Abel-Hirsch 2004: 9) Полазиште за ово схватање је Фројдово схватање животног нагона базирано на сексуалности – живот се артикулише у односу на ерос, нагон за животом и танатос, нагон смрти – али га је он проширио на опште начело привлачења. **Привлачење је предуслов спајања које води нечему** живом или новом, сједињењу у односу који може бити сексуалан, емоционалан или интелектуалан. Тај однос укључује **идеју љубави у најширем смислу.** У том односу једно није подређено другом, већ се ради о облицима спајања, успостављању односа између различитих ентитета. **Разлика је нужни предуслов за однос.** У том кључу занимљиво је питање које се актуелизује у савременом постхуманом контексту, а тиче се разлике између репродукције и клонирања. „Исход оба процеса је живот. Но, клонирање је понављање нечега што већ постоји.“ (Исто: 12)

Батај говори о три облика еротизма: о еротизму тела, еротизму срца и сакралном еротизму. Сва три облика имају функцију повезивања, излажења из затвореног и успостављање континуитета.

Ми смо дисконтинуирана бића, појединци који умиру усамљени, на крају несхватљиве пустиловине, али ми осећамо чежњу за изгубљеним континуитетом. Тешко подносимо стање у коме смо приковани за индивидуалност препуштеном случају, за нашу пролазну индивидуалност. (Батај 2009: 16)

Први корак у томе јесте **обнаживање.** Оно није повезано само са еротизмом тела, већ сваком спремношћу за **излазак из затворености**, „изван повучености у себе“. То се поклапа са Хановим тумачењем да је **ерос однос са Другим, упућеност на другачије.** Нешто касније, међутим, Батај говори о вези између еротизма и самоће, „да нас еротизам оставља у самоћи“ (Исто: 199), да је о еротизму тешко говорити, да еротизам није јавна ствар, да му је својствена тајност. **Еротско искуство**, у сваком смислу, стоји **изван обичног живота**, уобичајене комуникације, **рутине, инерције и свега што нас чини привезаним за свакодневицу.** Еротизам уводи и сукоб са самим собом, јер нас нагони да изађемо из себе и из своје сигурне зоне и да се упутимо **у правцу непознатог**, а самим тим он **укључује тензију и ослобађање од себе, страх и покретање, судар између познатог и неизвесног**, које нас очекује у сусрету са другим. **Сексуалност** код људи неодвојива је од забрана, по чему се људи разликују од других живих бића

а **еротизам** је неодојив од прстуга. „Жеља еротизма је жеља која побеђује забрану.“ (Исто: 202) Забрана се односи на постојећи оквир који смо себи наметнули у смислу сигурне дистанце ка другом и непознатом, или нам је наметнуто као обичај, ритуал, схватање, конвенција, а што се супротставља сексуалности.

Питање сексуалности традиционално је повезано са забранама и преступима. **Сан о неограниченој сексуалној слободи** одувек је само то: **сан, фантазам, утопија**, супституција за потиснуту жељу, што нас опет враћа на забране, ограничења у вези са излагањем полних органа, односно њихово скривање, „нагост је у западним цивилизацијама постала предмет прилично строге и прилично обухватне забране“, забране инцеста, забране везане за менструалну и порођајну крв (Батај 2009: 43). У савременом свету се, међутим, срећемо са нечим што нису забране о којима Батај говори, али имају компоненте табуизирања, искључивања, склањања из јавног, медијског простора као нешто недолично, неодговарајуће, непримерено. То су питања која се тичу сексуалности старих. **Сексуалност старих** је само „врх леденог брега“ много ширег проблема, јер је заправо читава категорија старих проблематична у времену у којем **лепота царује, императив је бити млад** – или бар изгледати као да си млад – **бити фит, бити здрав, бити прав и бити успешан**. Чини се да друштво развија један општеприхваћен **зазор према старијим особама. Старост поприма атрибуте непожељног, сувишног и непрофитабилног**. Полако се приближава Бадјуовој категорији безначајних: „они су безначајни по капиталу, што значи да у погледу структуралног развоја света они нису ништа и да, строго говорећи, и не морају да постоје. Не морају да буду ту... Јер за капитал постоје само два начина постојања ако не припадате олигархији.“ Та два начина су бити радник или бити потрошач. (Бадју 2016: 37)

Драгана Жаревац у свом видео-перформансу **ТО ТЕЛО** (2022) реконструише кадар из Алмодоваровог филма *Високе потпетице* (Pedro Almodóvar, *Tacones lejanos*, 1991) у којем се изводи песма *Un Año de Amor*. Овим филмом се почетком деведесетих прошлог века уводи сексуалност трансвестита у медијски простор и популарну културу. На другој страни, представљање **сексуалности старих** није забрањено, али се свеједно избегава као **непопуларна и непривлачна тема, непријатно подсећање на неизбежно**. По свим актуелним критеријумима успешности, **апсолутно није прихватљиво бити стар**. Из тог разлога су се сви медијски и адвертајзинг могли удружили у својој племенитој намери да нас одврате од помисли на старост, да је учине невидљивом и чак недоличном у нашем естетизованом свету **у којем само лепе – и младе – ствари имају прођу**.

У старости остаје онолико уживања колико то дозвољава тело. Било да је реч о најбазичнијим задовољствима, као што су храна (да ли су зуби способни да жваћу?) или шетња (да ли зглобови могу да издрже ходање?) или када говоримо о најинтелектуалнијим, као што је сазнање (да ли меморија функционише довољно добро да се повежу чињенице?), тело је то које поставља границе. (Драгана Жаревац)

Концептуални оквир њеног рада представљају следећи појмови: **тело – старост – тело – болест – тело – уживање – тело – задовољство у сопственом телу**. Додатни значењски лејер рада **Драгане Жаревац** повезан је с чињеницом да аутоимуна болест од које болује уметница напада мишиће на телу, као и то да се с годинама интензивира. Самим тим, живот с болешћу је свакодневна борба, јер је наше тело састављено од мишића, од оних који покрећу очне капке, до оних на ножним прстима. **Сексуалност** је друга страна тог тела, али је она истовремено и једини ресурс тог истог тела у борби са болешћу и старошћу. Она се односи на унутрашње стање и осећање, енергију која покреће **ТО ТЕЛО** у комуникацији са другим и независно од другог, од партнера или ситуације у којој се налази; **у односу са сопственим телом, у излагању тела изазовима, у жељи да ужива, да буде лепо, привлачно, у сагласју са собом, у отпору који пружа и прихватању граница које намеће**.

Задовољство у тексту је онај тренутак када моје тело наставља своје сопствене идеје – јер моје тело нема исте идеје као ја. (Барт 1975: 22)

Тело увек пружа отпор, јер „нема исте идеје као ја“, а стратегија коју **Драгана Жаревац** спроводи у супротстављању том отпору је **танго**. Танго је, у овом случају, начин да се доведе у **стање уживање, да се покрене сексуалност и успостави сагласје са сопственим телом**. Али не ни само танго, то није једна, већ **многострука игра произвођења смисла**: од припремања за перформанс, увежбавања кореографије, одабира костима и интимног рубља, шминкања, до излагања тела. Танго је оквир за креирање смисла, сусрет, усклађивање супротности и борба. У овом случају све се одиграва **између једног тела, оног које жели да ужива, да буде лепо, привлачно, еротично, у задовољству и другог**, које је **ТО** исто **ТЕЛО**, изнадано од болести, немогућности и наметнутих ограничења.

Схватање ероса као покретачке енергије, деградиране потрошачким менталитетом у савременом неолибералном окружењу, враћа нас у антички свет. Хелени су у свом свету, насељеном боговима, људима, сатирима и минотаурима, веровали у небеског и земаљског Ероса, који је био



Dragana Žarevac

ТО ТЕЛО / THAT BODY, 2022.
видео-инсталација/video installation, 3'



најстарији бог. Он је универзална, **омнипрезентна жудња за спајањем**, која покреће космос, богове, чак и људе, не изузимајући ни оне којима је мудрост страна. За Платона **филозофија има у себи еротског**: она је жудња за сазнањем, за мудрошћу, иако није сама мудрост, јер је она у поседу богова. **Еротика оплемењује љубав**, на исти начин као што **оплемењује сазнање, а љубав је смртницима једини пут у бесмртност**. Насупрот томе, у хришћанству је ерос пребачен у агапе, што је форма љубави без еротског, по угледу на љубав Божју.

У првој беседи Платонове *Гозбе*, Федар каже да је прво настао Хаос, па онда двоје, Земља и Ерос. **Ерос је** „узрочник највећих добара“, „оно што људе треба да води кроз цео њихов живот ако хоће да живе лепим животом, то не може ни родбина да им тако лепо у душу усађује, ни положаји, ни богатство, нити ишта друго као **љубав**. А шта подразумевам под тим? То је стид пред срамотом и надметање за лепотом. Без овога, наиме, не може ни држава ни појединац да чини крупна и лепа дела.“ (Платон 2003: 56) У другој беседи се наводи да је **Ерос** „од велике важности и за друштво и за појединце, јер он подстиче да велику пажњу посвећују својој врлини“ (Исто: 67); затим, да је „музика наука о еротским односима с обзиром на хармонију и ритам“ (Трећа беседа: 71); да је **Ерос** „**међу боговима највећи пријатељ људима**, јер је и помоћник људски и лекар онога што би, да је исцељено, било највећа срећа за род људски“ (Четврта беседа: 75); да је најмлађи, јер је **вечно млад, да је најнежнији**, „а поред тога и **гибак обликом**. Иначе се не би могао свагде приљубљивати, ни у сваку душу непримећен и улазити и излазити“, да се „сила не дотиче **Ероса, нити се силом служи**“, „као песник **овај бог је тако mudar да и другог чини песником**“, да нас „празни од неповерљивости, а пуни нас поверљивошћу, удешавајући **да се састајемо једни с другима**“; да је „доносилац благости, односилац суровости; издашан милошћу, неиздашан немилошћу; милостив добрима, примеран мудрима, диван боговима; жуђен од несрећних, чуван од срећних...“ (Пета беседа: 86-89). У Шестој беседи, служећи се дијалектичком логиком и посредством жене Диотиме, Сократ говори о демонској природи **Ероса**, јер је **између лепог и ружног, између знања и незнања, између мудрости и незнања, између смртна и бесмртна, између бога и смртног створења. Ерос** се не доводи у везу са особинама, својствима, врлинама, поседовањем, ничим што је непроменљиво стање, само себи довољно и затворено. Насупрот томе, **Ерос** је однос, зато је увек „између“; он **упуђује на процес, радњу, кретање, спајање и рађање новог из сусрета две различитости**. И овде поново долазимо до почетне претпоставке **о еросу као покретачкој моћи, која узбуђује и изводи из стања умртвљености у једном телу и уводи жудњу за другим и различитим – телом, знањем, искуством, идејом...**

Још један глас о еросу сачуван је из античког света. У питању је Епикур, „мислилац из баште“, који ерос извлачи из света богова и даје му људску димензију преводећи га у задовољство. Његове тезе о задовољству изложене су у Посланици Менекеју, али се могу допунити и фрагментима из других списа. **Задовољство** доводи у везу са праведним, разборитим, лепим: „Ниједно задовољство није по себи зло.“ (Епикур 2005: 40) Истовремено, **уводи разлику између духовних и телесних задовољстава**, чиме успоставља континуитет са платоновским схватањем Ероса, али на материјалистичким, а не идеалистичким основама: он је, слично Аристотелу, поглед са неба и „света Идеја“ спустио на земљу и своја интересовања усмерио ка природи. У његовим етичким учењима **задовољство** је мерило истинитог и лажног, осећање сагласно са природом, вредност којој човек по својој природи тежи и све оно што се манифестује као бол супротно је природи. **Задовољство** је за њега неодојиво од чулног, јер и мишљење зависи од осећања телесног задовољства. Ипак, насупрот покушајима да се његово учење доведе у везу са прослављањем раскалашног живота окренутог претераним уживањима, стоји низ његових опаски у вези са разборитошћу, везом између врлине и задовољства, одмереним бирањем задовољстава и трезвеним размишљањем.

Ни теревенке ни буран живот, ни уживање с лепим дечацима и женама, ни уживање риба и свега оног што пружа богато снабдевена софра – све то не чини живот пријатним, него трезвено размишљање које испитује разлоге за свако одабирање и избегавање и растура мишљења из којих највише настаје узнемирење у души. (Исто: 67)

Предраг Терзић у свом раду *Don't Play What's There, Play What's Not There* (2022) преиспитује управо ту позицију између: **између нас и света и нас у односу са самим собом и успостављање баланса између та два**. Оквир за такву врсту преиспитивања представља **кошарка**. Овде је **задовољство** у гледању игре, у учествовању у игри, у љубави према кошарци, **у звуку који производи ударање лопте о паркет**, у узбуђењу праћења игре, у напору, неизвесности, убрзању, одбрани и нападу играча који се крећу, сударају на терену, у масмедиском спектаклу испуњеном рефлекторима, **гомилем** људи, узвицима, звиждуцима и аплаузима. Ова врста уживања укључује и аналитичку компоненту сагледавања феномена кошарке као спектакла, што је тематски оквир за неколико радова овог уметника.

У раду **24 секунде** (2020–2021) кошаркашка утакмица се проблематизује као **тачка високог интензитета**, која се конституише у односу



Predrag Terzić

Don't Play What's There, Play What's Not There, 2022.
инсталација/installation, 360 x 105cm



на различите регистре: спорт, бизнис, забаву, масовну kulturu, економију, политику... У раду је помоћу анимираних цртежа угљеном реконструисана ситуација током утакмице на којој НБА играчи одају пошту свом преминулом саиграчу Кобију Брајанту тако што заустављају игру на одређени број секунди – број секунди је број његовог дреса: 24. Овим симболичким гестом одричу се оног што им је током трајања утакмице најдрагоценије, а то је време. **Предраг Терзић** тиме проблематизује згуснуту конструкцију времена убрзаног до максималних граница, која је наша стварност, а у потпуности је транспарентна током трајања кошаркашке утакмице где су секунде одлучујуће, јер деле победу од пораза. У раду *Секунд среће, године бола* (2020), инсталацији састављеној од кошева у облику часовника, сваки кош је тачка у цикличном кретању, тренутак испуњења или промашаја; у секундама се нуди **могућност за успех** – ултимативну вредност савременог човека – **или испадање из игре**, што је у пренесеном смислу *modus operandi* сваког човека у познокапиталистичкој машини. Рад *Basketball Musical Strategy* (2018), с друге стране, продукује трансверзале које повезују наизглед потпуно одвојене регистре: игру и визуелно кроз реконструкцију покрета, затим музику и ритам који прате и игру и њену визуелну реконструкцију.

У раду ***Don't Play What's There, Play What's Not There*** задовољство је између масмедијског и интроспективног. Та позиција између дословно је инсценирана у поставци рада који се састоји из два дела, кошаркашке табле и огледала. Кошаркашка табла је оштећена и са траговима бројних удараца који сугеришу интензитет акције, силине, узбуђења и покрета који прате играње кошарке. Под правим углом у односу на њу налази се огледало, истих димензија и идентичног облика, којим се та ситуација пресликава и с друге стране, док је посматрач између, ухваћен у процепу између реалног и његовог одраза, предмета и његове репрезентације, опипљивог и неухватљивог. Тај однос између опипљивог и неухватљивог **Предраг Терзић** сугерише и називом рада, преузетим из изјаве Мајлса Дејвиса. Оваквим сучељавањем две табле креиран је **размак** који посматрача из масмедијског враћа у индивидуално, у себе, у псеудоинтроспективну ситуацију коју отвара тај узак **размак између** у којем се акција која производи **задовољство** трансформише у рефлексију, игра у сучељавање, а **уживање у мишљење**.

Епикурово схватање задовољства као везе између чулног и мисаоног Ролан Барт је довео до зенита уводећи моменат еротског и у сам чин читања у свом есеју *Задовољство у тексту* (1973). Он све време прави **паралеле између еротског искуства и читања текста, између тела које се обнажује, открива, истражује и тела текста које, на сличан начин, пружа задовољство**. У предговору за истоимену књигу Јовица Аћин то искуство

еротског у тексту посебно наглашава говорећи о „ерогеној топографији текста“, о „еротском простору текста“ који је повезан са писањем текстова из задовољства и за задовољство, о „полиморфности задовољства које почива на текстуалним претпоставкама, на претпоставкама језика и текста као сексуалног и еротског простора сасвим различитог од гениталног еротизма који функционише у еротизму масовне културе“. (Аћин 1975: xii)

Ту се поново враћамо на разлику **између комодификованог уживања**, уживања које се пакује у масмедијске садржаје и пласира преко медија, и **уживања које је повезано са откривањем, излажењем из себе, сусретом са различитим** које Барт доводи у везу са читањем текста. Текст се може посматрати и у ширем смислу као визуелно, звучно и било које друго искуство које имамо у контакту са уметничким радом. **Комодификовано уживање** је понављање, **задовољство у познатом, клише, бесконачно кружење истог, уживање у редунданци** и, истовремено, **симптом немогућности мишљења новог**, јер **ново и другачије измешта и атакује на инерцију** која је постала доминантни начин рецепције стварности, али и сопственог тела. С друге стране, **ерос уводи разлику**, јер **ЗАДОВОЉСТВО** произлази из откривања и уживања у разлици: „ако би постојала само једна игра, игре се не би играле“. (Барт 1975: 5)

Тај **простор између, између два тела, тела и текста, где се дешава судар, лом и, истовремено, спајање је размак који дели од уживања и који води до уживања**. У том простору нема рампе између субјекта који је активан (писац) и објекта који је пасиван читалац (исто: 20), то је „међупростор насладе“ (Исто: 16): „Као разлика, као одстојање, помак, задовољство је синкопа расејана пространством текста. Њене облике ће Барт набројати. Све врсте зезова, зјапова (као што су на телу: усне, капци, усмине, кожа која светлуца између два руба одеће), дакле бездане пукотине које изазивају да се урони у њих, вртоглаво и неповратно, налазе место у том отвореном каталогу текстуалног задовољства.“ (Аћин 1975: xvi)

С друге стране, Барт уводи разлику и **између задовољства и насладе; задовољство је пријатност која води уживању, док је настада уживање до несвестице. Уживање** укључује и задовољство и настаду, оно је у том размаку између, **од задовољства до насладе**, и следећи бартовску логику, укључује и изрециво и оно што то није. У том размаку **између – између изрецивог и неизрецивог, видљивог и изрецивог, очекиваног и неизрецивог – налази се УЖИВАЊЕ**. Оно је расуто у мрежи догађаја, људи, информација, дезинформација, позадинског шума, свакодневних задовољстава и њиховог измицања што је полазиште у раду **Тачке уживања** (2022) **Јована Чекића**.

Jovan Ćekić

Тачке уживања / Nodes of Pleasure, 2022.
фото-инсталација/photo installation,
100cm x 100cm x 3



Beauty and sustainability

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

The combination of the old and the new: a sustainable food system

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Healthier

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



Beauty and sustainability

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



It takes a village to grow food, but to make it work

The village of

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

The meaning of happiness

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Produce from a Midwestern Midwest Farm in Southern California

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

The role of the

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Beauty by numbers

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Beauty by numbers

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



We're all about the beauty

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



A little of beauty

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



In the garden: Why is food growing?

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Beauty by numbers

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



It's all about the beauty

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



It's all about the beauty

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Beauty by numbers

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Why are we here?

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



Why are we here? The intersection of art and science

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Why are we here?

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



Why are we here?

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



Beauty by numbers: Why are we here? The intersection of art and science

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.

Beauty by numbers

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



Beauty by numbers: Why are we here? The intersection of art and science

How can we make our food systems more beautiful and sustainable? The answer lies in the intersection of art and science.



Традиционални свет пре појаве модерне, колико год био хаотичан, испуњен сукобима и превирањима као уосталом и наш садашњи, ипак се разликовао по нечему, а то су били **јасни режими видљивости**, „стабилизоване матрице видљивог и изрецивог“ (Чекић 2017: 15). То се најдиректније види у начину на који су функционисале **слике**, које показују оно што је у том тренутку, у тој епохи могло да буде видљиво. У историји уметности такав режим рада сугерише хијерархија жанрова, којом су слике рангиране у односу на тему и интелектуални напор који је био неопходан за њихово извођење. На највишем месту су се налазиле историјске, митолошке и религијске слике, јер су представљале божанска и људска дела и захтевале највећу имагинацију и умеће. Потом је следио портрет, јер се тицао живих, значајних људи, а затим жанровско сликарство са сценама из свакодневног живота анонимних људи. На претпоследњем месту било је сликарство пејзажа, које није захтевало превише маште, већ изоштрену перцепцију будући да природа није статична. Најзад, на последњем месту, налазила се мртва природа са својим мање или више сложеним аранжманима.

Модерна начиње те режиге видљивости, дословно обрће хијерархијску матрицу жанрова, што се најбоље види код импресиониста и постимпресиониста, првих модерних сликара који су се жанровски окренули пејзажима и мртвим природама, ономе што је у традиционалном режиму слика било најмање вредновано. Код импресиониста у први план избија и интересовање за покрет, светлост, атмосферу, за све оно што је **тренутно, променљиво и неухватљиво** и оно што **кореспондира са појавом и нарастајућом доминацијом капитализма**. Његов главни ефекат је убрзање које захвата све сегменте живота у чијем се ковитлацу и ми данас налазимо. Маркс би рекао да све што је чврсто, топи се и поприма флуидну форму.

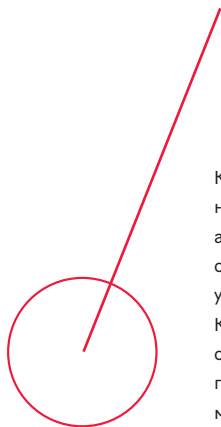
Рад **Тачке уживања** је триптих фотографија у којем су на тамној позадини комбиноване слике свакодневних предмета, који директно или индиректно сугеришу **ситуације малих свакодневних уживања**, и текста, информација преузетих са различитих платформи које круже у онлајн простору **у мору других информација**. Триптих је традиционална форма, која укључује хијерархијску логику и **стабилни режим видљивости**. У центру увек главни догађај, на пример *Благовести* на олтару Роберта Кампина или олтару браће Ван Ајк – а на његовим крилима оно што га најављује или му претходи или следи. Ови познати триптиси призивају у свести још један триптих, посебно битан за тему о којој је овде реч, а то је Бошов *Врт уживања*, на први поглед нерелигиозни, са темом прослављања чулних уживања у центру, али оно што чини његов значењско-симболички оквир теолошки је кодирано сценама раја и пакла које уоквирују средишњу сцену прослављања овоземаљских **уживања**.

Насупрот томе, форма триптиха у раду **Јована Чекића** испражње-на је од хијерархијске логике, јасних подела и центрачања. Уместо тога, она функционише као **мрежа веза и релација** између различитих предмета и информација, наизглед неповезаних, али конститутивних у нашем свакодневном кретању. Она **сугерише распадање јасних режима видљивости**, у смислу стабилних категорија, попут жанровских подела, рангирања слика, истине и неистине и **сугерише сасвим другачију логику односа између видљивог и изрецивог, који су одавно изгубили свој стабилни карактер и постали флуидни. У мрежи нема стабилних позиција**, јер је све у процесу промене: **од информације до дезинформације и fake-информације**. Саставни део рада чине и ласери који су уперени у поједине сегменте фотографије, тако да оног тренутка када се посматрач приближи раду, и сам постаје део рада, **део мреже, ухваћен, таргетиран и контролисан**.

Рад **Тачке уживања** је дијаграм мреже односа унутар које се конституишу наша свакодневна задовољства, онај вишак смисла који се издваја у односу на тај позадински шум и спољашњи поглед, којима смо окружени и контролисани. Ни оно није фиксирано, већ ствар интензитета, флуидно, повремено ухватљиво, а повремено измичуће: у малим или великим ситницама, у свакодневним ритуалима, видљиво или неизрециво, променљиво у односу на саму мрежу, оно што се издвоји на фонy свакодневне рутине, **оно што је планирано или производ случаја**.

од **КАПИТАЛИЗМА**

до **КЛИТОРИСА**



Клиторис је и сам дуго био сматран за подстрекача немира, за сувише бескористан орган који пркоси анатомском, политичком и друштвеном поретку својом либертерском независношћу и динамиком уживања, одвојеном од сваког начела и циља. Клиторис је нешто чиме се не може владати. Упркос свим покушајима да му се пронађу господари – патријархални ауторитет, психоаналитички диктат, морални императиви, бреме обичаја, праотачки жиг – он се опире. Опире се доминацији због своје равнодушности према власти и према моћи.

Малабу

Уживања повезују. Уживања извлаче из рутине и инерције.

Сексуална комуникација, међутим, уводи у поље у којем су уживања проткана односима моћи. Они су историјски и културолошки конституисани и сачињени од претежно наслеђених, традиционалних и патријархалних матрица мишљења. Фуко дефинише моћ не као одређене ентитете (власт, институције, државни апарат...) или својства повезана са владањем, потчињавањем, агресијом, правилима, већ „многострукост односа снага који су иманентни подручју на ком делују и који организују; као процес који их непрестаним борбама и сучељавањима преображава, појачава, обрће...

моћ није нешто што се стиче, отима или дели, нешто што се чува или пушта да побегне; моћ се врши полазећи од безброј тачака и у међудејству односа неједнакости и покретљивости; везе моћи не стоје изван осталих врста односа (економских токова, односа знања, сексуалних веза) него су им иманентне; ...**моћ** долази одоздо; то значи да на извору моћи, а као општа матрица, не постоји бинарна и свеобухватна опозиција између владара и потчињених... да су **односи моћи** намерни и несубјективни... да **тамо где има моћи има и отпора**... Треба ли рећи да смо неминовно 'унутар' моћи, да јој не можемо 'побећи', да у односу на моћ не постоји независан положај по страни..." (Фуко 2018: 91-94).

У својој вишетомној *Историји сексуалности* Фуко је истраживао **историју односа сексуалности и моћи**, односно **на који начин су се односи моћи конституисали у пољу сексуалности** још од антике из које су сачувани бројни списи на ту тему: шта је морално, а шта неморално у полном општењу; **да ли се од њега треба суздржавати или не**; шта је претеривање у полним односима и да ли је морално прихватљиво; када је прикладан тренутак за полно општење: у којој животној доби, у којим годишњим добима, у које доба дана, **да ли је то ноћ и зашто ноћ**. Уз то се надовезују „вештине коришћења уживања“ које се подешавају према ономе ко се њима користи у односу на његов друштвени положај; затим, правила сексуалног понашања у односу на узраст, пол и положај појединца и препоручена умереност за људе на високим положајима и са одговорношћу у граду.

Морално понашање, када су у питању уживања, почива на борби за власт... Однос према жудњама и уживањима схвата се као борбени однос: према њима ваља заузети став и улогу противника. (Фуко 198: 67-68)

Још од старих Грка односи **моћи су иманентни подручју сексуалности и уживања**. Фуко разликује три доминантна односа моћи у античком свету: **моћ над самим собом**, односе моћи у брачној заједници између мушкарца и жене и еротску моћ која се у овом случају односи на полно општење

(мушкараца) са дечацима као **врхунац еротског уживања** по критеријумима старогрчког света. **Прва моћ је контролисање сопствених жудњи и нагона** – то је оно што ослобађа од самог себе; „борити се против жудњи и наслада значи одмеравати снагу са самим собом“. (Исто) **Врлина у том кључу није одсуство порока, већ њихово контролисање, моћ над сопственим пороцима**. Она је нарочито неопходна онима који служе граду, односно онима који су на политичким позицијама, јер тиме показују да могу да владају. Овде је индикативна веза која се успоставља **између владања и контролисања уживања, чиме се уживање директно позиционира унутар односа моћи**. Умереност је, самим тим, мужевна или мушка врлина (јер се не односи на жене и робове), неопходна за овладавање сопственим пороцима, затим, управљање домаћинством у којем влада ред и мир и поштује се хијерархија, и управљање државом: као што свака држава има војну власт и законодавство, тако и појединац управља сам собом. Онај који управља је онај који поседује вештине управљања, а то је господар куће. На супротном крају је **онај који робује својим жудњама**, који је роб самог себе и оно што из тога произлази, неслободан. Подручје сексуалности је самим тим поприште економских и политичких односа у којима су доминантни хијерархијски односи повезани са борбом и влашћу. Треба додати и то да је најцењенија женска врлина у старом свету повезана са повињавањем господару куће.

Оно што измиче нашем нормираном и систематизацијом захваћењем схватању сексуалности, које је производ просветитељства и модерности јесте то да се у античком свету истополно општење није издвајало као посебан облик сексуалности. И мушкарци и жене су могли бити предмет жудње, а **предмет критике је било једино претеривање, разуздан живот** који је у супротности са умереношћу као главном врлином. Предмет моралне критике је био једино однос између мушкараца у којем је постојала велика разлика у годинама и друштвеном положају што, опет, **враћа на односе моћи као конститутивне за полно општење и с тим повезано уживање**: то је значило да је један имао статус, зрелост, мудрост и знање, док је други у сваком смислу био подређен. Из тих разлога, ови односи су били осетљива категорија, па су им приписивани бројни обичаји и правила понашања како би се уобличили на леп, морално прихватљив начин и у складу са врлином. Занимљиво је да онај који општи са мушкарцима никако није женскаст докле год контролише своје жудње; а онај који не контролише, односно који је зависан од својих порока, јесте, јер је зависност својствена жени. (Исто: 86)

Ако се одмакнемо од античког света, захвални што нисмо у њему, прескочимо средњи век у којем је доминирао теолошки систем вредности, захвални што нисмо ни у њему и пређемо у блиско нам модерно доба,

схватање сексуалности и уживања се мења, али односи моћи остају, само попримају нова обележја. О томе је Фуко такође писао. Његова главна теза јесте да је **сексуалност** била **подложна односима моћи** и цензурисана током доминације хришћанства у средњем веку, али да је постала предмет репресије тек почетком модерне, у поодмаклом 17. веку и **да се тај процес поклапа са појавом и развојем капитализма**. Све до 17. века – и дуже – **питање секса, сексуалности и с њима повезаним уживањима били су део живота**, незаогрнути велом тајне, забране и искључивања; **ствари су се називале својим именом**, без много прећуткивања. И почетком 17. века постојала је отвореност у том погледу. „Прописи о недозвољеном, скаредном неприличном били су сасвим лабави у поређењу са прописима 19. века.” (Фуко 2018: 9) Током 17. века, међутим, **почиње процес обуздавања секса, његовог склањања из свакодневног, обичног живота**. Системско експлоатисање радне снаге, које је конститутивно за увођење императива рада као дела грађанског поретка, праћено је **протеривањем секса и уживања** било које врсте. **Уживања** је требало свести на најмању могућу меру као **сувишан утросак енергије** за који не треба допустити да се растура у свакодневном.

Фуко сматра да је од тада сваки **говор о сексу** био **субверзиван**, јер се супротставља наметнутој репресији која је постала његов саставни део. У прилог томе, наводи пример првих демографа и психијатара у 19. веку који су се извињавали читаоцима кад год би поменули секс. Томе додаје да се и касније, када се говори о сексу заузима посебан, чак свечан став, јер „ту је свест да пркосимо моћи”.

Конечно, наша је цивилизација једина у којој посленици посебних служби примају плату да би слушали свакога како им у поверењу говори о свом сексу. (Исто: 12)

Фуко је писао овај текст 1976, а чини се да се до данас није много тога променило. **Порнографија је преплављивала екране, али то није допринело враћању сексуалности из илегале**. Ипак, **секса има свуда**, препакован је у робу и доступан; приказује се, пласира и продаје, али је питање колико то има везе са уживањем, а колико је у функцији капиталистичке машине, **издувни вентил за отпуштање притиска и напетости**, али не напетости која је конститутивна за сусрет са непознатим, откривање новог и различитог у другом, већ оне изазване стресом који је постао неизбежни део свакодневице.

Трансформисање секса у дискурс јесте процес који се одвија у последња три века и његово је кључно обележје **превођење секса у сексуал-**

но прихватљиво понашање које је **под лупом друштвених норми**, праћено увођењем **поделе на природно и неприродно, нормално и девијантно, прихваћено и неприхваћено. Сексуално понашање** постаје предмет анализе, а **СЕКС** се трансформише у податке о сексуалним навикама становништва, као што су: стопа рађања, идеалне године за заснивање породице, законита и незаконита рођења, учесталост полних односа, увођење поступака против зачећа и трансформацију сексуалног понашања у законски и економски прихватљиве оквире, чији норматив постаје хетеросексуални пар. Превођењем секса у дискурс, односно диспозитив, отвара се простор за зачетак биополитике, чему је и посвећено последње поглавље у првом тому Фукоове *Историје сексуалности*.

Трансформација секса у дискурс има за циљ да све оно што није у логици економије, односно репродукције, склони и добије негативни предзнак – нерепродуктивне активности – да се „изгнају узгредна **ЗАДОВОЉСТВА**, ограниче или спрече радње које немају за циљ прокреацију“, а циљ је „обезбедити популацију, обновити радну снагу... конституисати **сексуалност** која је економски корисна и политички конзервативна“. (Исто: 39) Нека од средстава за постизање тог циља о којима Фуко говори јесу проглашавање норми сексуалног понашања, **медикизовање сексуалних необичности, увођење сексуалне перверзије...** Процес који прати економизацију секса јесте да секс – **секс који укључује уживање, размену енергије – постаје привилегија оних који нису подлегли свођењу на омнипрезентни робни карактер секса** и доминантним експлоататорским наративима.

То је делом и цивилизацијски условљено, што Фуко потцртава разликом између два појма: *ars erotica* и *scientia sexualis*. Први се односи на источне цивилизације Кину, Јапан, Индију, арапско-муслиманска друштва у којима је практиковање секса битан сегмент живота, утемељен на различитим праксама, вештинама, техникама и искуствима посвећеним самом **уживању у сексу**: колико је јако, колико траје, на који начин утиче на тело, на душу. Други појам је ближи Западу, цивилизацији којој и ми припадамо где је **СЕКС**, као што смо видели, **сведен на истину о сексу као појму**, на дискурс о сексу, и ту постоји континуитет који се може пратити од **хришћанских проповеди** до **психотерапија**. Западни диспозитив сексуалности урачунава односе моћи, за разлику од претходног који се конституише у односу на само уживање.

Сексуална револуција, која се одвијала шездесетих година прошлог века, те бројни други покрети који су довели у питање доминантне друштвене матрице, изменили су у великој мери устаљене норме, до тада

базиране на патријархалним моралним начелима, **изнели секс у јавност, учинили га видљивим, али је и то убрзано усисала капиталистичка машина, која га је увела у обрт капитала**, па је тако постао саставни део масовних медија, Холивуда, адвертајзинга, телевизије и индустрије. Тај процес је детаљно приказан у серији *Двојка* (*The Deuce*, 2017–2019) кроз три сезоне у којој је у свакој обрађен један период, фаза апропријације од капитала. У првој сезони је обрађен период с краја шездесетих и почетком седамдесетих, када се одвија трансформација секса у бизнис. То је фаза тзв. капитализма са људским лицем, карактеристична по људском односу између експлоатисаних и експлоататора, где су подводачи блиски са својим проституткама – они их експлоатишу, али и брину о њима. Другом сезоном обухваћен је период седамдесетих и почетак индустријализације секса са филмовима, радњама за продају порносадржаја, појавом радњи са специфичном наменом задовољавања сексуалних потреба (*peep shops*, *peep shows*), када се круг корисника услуга омасовљује. У последњој сезони је обрађен период осамдесетих до почетка деведесетих прошлог века као и први велики удар на ту индустрију, могло би се рећи својеврсни **биополитички механизам за пречишћавање сексуално девијантних облика понашања**, односно **свега што одудара од доминантне норме белог хетеросексуалног пара**, а који је повезан са појавом сиде.

Ако су односи моћи конститутивни за **уживање, сексуалност и задовољство**, и ако је **уживање** у филозофији разматрано увек из угла мушког субјекта, питање које полазећи од тога поставља Катрин Малабу, јесте: **„Постоји ли друго ‘уживање’ осим моћног, доминантног, ерекtilног...?** (Малабу 2021: 90) Да ли се може говорити **о уживању изван односа моћи**, изван доминације, изван бинарне логике, субјекта и објекта, активног и пасивног, продуктивног и непродуктивног, подређеног и надређеног? То питање је нарочито осетљиво када се говори о мушко–женском односу. Да ли је могућ однос изван историјски доминантног, културолошки кодираниг субјекта, активног, мушког, и објекта пасивног и женског?

Рад **Неше Париповића Примери аналитичке скулптуре** (1978) је серија фотографија у којој „фотоапарат бележи из непосредне близине од приближно 30 цм, тако да је на свим фотографијама **додир у центру појединачне фотографије**, чиме је избегнута могућа композиција и естетичност фотографије” (Париповић 1980: 5). Додир се дешава између женског модела, акта, „скулптуре” и уметника и нужно „упућује на статус женског акта као естетичке и сексуалне категорије *par excellence* у европској култури, као и на увек интригантан ‘еротизујући’ однос између уметника и модела”, док је традиционално мушкарац „господар погледа

који наго женско тело објектификује у пасивни и неми предмет скопичке жудње". (Сретеновић 2006: 15) У другој интерпретацији, на коју се исти аутор позива, „Бојана Пејић изводи закључак да Париповић обавља 'метонимијски обрат' у пољу ове економије доминације тако што се одриче привилегије 'гледајућег субјекта', укидајући дистанцу између себе и модела". (Исто) Када се посматрају забележене ситуације, међутим, стиче се утисак да она, иако је пасивна, доминира у односу на њега који се креће око ње, у односу на њу, у спирали која је обавија. Том утиску доприноси и њена аура уметничког дела која произлази из референце на скулптуру у називу рада, затим, контрапост и узвишеност, атрибути преузети из традиционалне уметности. С друге стране, он је тај који је у њеној функцији, јер кружи око ње попут сателита у кретању чији је она центар.

И ако посматрамо на овакав начин, опет смо у истој логици доминације и односа моћи из које не можемо да побегнемо. Чини се да је врло тешко да мислимо другачије, и да изађемо из тог историјски и културолошки зацртаног модела мишљења који укључује дуалну логику, супротстављање, где је она ипак само „носилац, а не творац значења" (Малви 2017: 40). Аргумент да је она носилац, а не творац значења, стоји чак и када первертирамо традиционалне односе моћи између мушког и женског пола. Ипак, овде није реч о погледу, већ о додиру и то представља разлику, **искорак у односу на конвенционалну хијерархијску матрицу посматрања**. И то мења све, тај однос моћи ставља у други план, јер оно што видимо је **сусрет, додир, тело и тело, где се за кратко укида размак између њих**. Могло би се рећи да је у питању нулта позиција у којој се, како би Батај рекао, између два издвојена, дисконтинуирана бића успоставља континуитет. Када се укину поглед и дистанца као кључни делови скопичког односа моћи, онда та економија моћи прелази у други план у односу на ту идеју **превазилажења размака и повезивања**.

Може се, наравно, рећи и да поглед није укинут, да је супституција за поглед уметника „мушки" поглед посматрача, односно да скопичко **Задовољство** остаје, али чини се да се тиме само вртимо у кругу игара моћи из којих не можемо да изађемо, а да нам измиче оно што је разлика у односу на то, а то је додир који је, ипак, главна тема рада, и **Задовољство**, а то **Задовољство** је и на страни посматрача који постаје део једног **додира-догађаја, присног, еротског, естетског, узбудљивог** који је најчешће изван погледа посматрача. За разлику од скопичког **уживања**, где је само гледање извор **Задовољства**, независно од нагона и ерогених зона, и у којем се људи свде на објект погледа који контролише, овде је реч о увођењу онога што Катрин Малабу назива **многострукост уживања**,



Neša Paripović

Примери аналитичке скулптуре / Examples of Analytical Sculpture,
1978/2012.

дигитална фотографија/digital print, 101 x 105cm
Љубазношћу Колекције Трајковић/Thanks to Trajković Collection

које укључује **бројне ерогене зоне и што доводи у везу са женским телом**, позивајући се на Лис Иригаре (Luce Irigaray): „Тело, груди, пубис, клиторис, усмине, вулва, вагина, грлић материце, материца... Мноштеност зона не може да се прикупи, остаје проређена, због чега ужитак води с ону страну спреге отвореност-затвореност, пасивност-активност“. (Малабу 2021: 55-56) Аналитички процес бележења те географије женског ужитка уводи елемент анализе, на шта реферише и сам назив рада. Али та анализа, за разлику од општеприхваћеног мишљења да она **убија задовољство**, заправо **нас посматраче увлачи у догађај** у којем се продукује, а не редукује **мноштеност уживања**, „разуђенија, многострука у својим разликама, комплексна, суптилна, незамислива... у једном имагинарном сувише усредсређеном на истост“. (Исто)

Модел за промишљање тог различитог од доминантног схватања **уживања** привезаног за бинарну логику и односе моћи за Катрин Малабу је клиторис. **Клиторис** је једини орган који нема ниједну другу функцију, **ничему не служи, осим уживању**. Мушки и женски полни органи имају репродуктивну функцију и као такви могу се увести у економију моћи и у односе доминације, пенетрирајуће и примајуће, господар и роб, активно и пасивно, али **клиторис измиче тој примењашкој логици**. То је, највероватније, и разлог због чега дуго није био предмет мишљења. Катрин Малабу наводи да се на француском језику први пут помиње 1575. у тексту извесног Амброаза Пареа, али да тајанствено нестаје у његовим сабраним делима објављеним 1585. године, па закључује: „Тек рођен, клиторис је већ био избрисан.“ (Исто: 12) На основу тога она изводи тезу о избрисаном уживању, што је и назив њене књиге (*Le plaisir efface: Clitoris et pensee*, 2020). Историјски гледано, бар у нашој западној цивилизацији, **уживање** је имало родно одређење, **доводило се у везу са мушком сексуалношћу** и мушким полним органом, док се женско уживање дуго није ни сматрало предметом умећа, јер је било у функцији мушког уживања. Мушка сексуалност, односно мушки полни орган, норма је сексуалности. **Клиторис** је, самим тим, увек носио негативно одређење: недостатак, одсуство, закржљали penis, нефункционалност, „с оне стране пенетрације“, **„орган избрисаног уживања“**. (Исто: 15)

Историја клиториса може да се чита као линеарна путања, напредовање од избрисаности до видљивости, од прецртавања до егзистенције. (Исто)

Такође, његово неучешће у репродукцији дисквалификовало га је из анатомске анализе, тако да је остао **непримећен и невиђен; на прсте се могу избројати филозофи који су говорили о њему** и то се драстично раз-

ликује у односу на друге женске органе. Или је повезиван са прекомерним уживањем: „Радикално решење за бескрајно уживање.“ (Исто: 13)

Катрин Малабу, међутим, истиче да је „не занима толико да бесомучно лови фалоцентризам у текстовима, колико да истражује моћ филозофије да соматски обликује“. (Исто: 84) Ни овде није циљ да се даље разлажу и деле односи моћи унутар мушко-женских односа, већ **увођење другачијег модела уживања. КЛИТОРИС је модел тог другачијег уживања, многоструког, аутономног, изван дуалних подела, изван логике функционалности и изван односа моћи, јер му је једина сврха уживање**, јер се не надмеће са полним органом у циљу **УЖИВАЊА**. Када се разматра у репродуктивном смислу, супротстављан је полном органу; с друге стране, када је реч о уживању, небитно је истицање првенства, јер се допуњују у својим разликама, комплексним и суптилним односима који испуњавају **тај размак између њих: од полног органа до клиториса**. Ако нам искуство указује на то да **филозофија обликује тело**, „Она није пука дресура. Она ваја и једну еротику која омогућава нова повезивања између духовне и либиндалне енергије.“ (Исто) **Многоструко уживања** указује на **одмак од односа моћи и одмак од идентитетских одређења и односи се на све оно што дели, спаја, испуњава и повезује у том простору између, размаку од умећа мишљења до умећа уживања**.

Одмак од идентитетских одређења и са њима повезаних односа моћи проблемски је оквир перформанса **Зоне комфора** у извођењу **Вокално-кустоског синдрома**. **Двоглави** је један од алијаса у извођењима овог колектива, *син Триглава, али без очинске фигуре*. **Двоглави** има једно тело али две главе које не мисле исто и често долазе у сукоб. **Двоглави нема идентитет, већ бројне идентитете који су клизајући, неодређени, флуидни у сталном процесу первертирања и преливања**. Идентитети се конституишу током извођења перформанса, затим, истичу, дестабилизују и на крају анулирају. Продукују се помоћу различитих визуелних, вербалних и сценских стратегија, помоћу костима, перика, шминкања и маскирања. Идентитети су за **Двоглавог повод за игру, размену, пародију, сарказам и шалу**.

Клизајући идентитети су за **Двоглавог**, истовремено, **стратегија у супротстављању постојећим, утврђеним, конвенционалним, очекиваним и отрцаним односима моћи**. Током извођења перформанса они **не нестају, већ се дуплирају, умножавају, пародирају, премећу и трансформишу**. **Зоне комфора** је перформанс у три чина у којем се **унутрашње границе зоне уживања, задовољства** и с њима повезаног комфора – телесног, интелектуалног, друштвеног, политичког – преиспитују, прескачу, доказују и

деконструишу. У првом чину извођење прати ритам машина која производи индустријски, техно, машинизовани звук којим се потенцира јасан однос моћи, стабилизовани режим између потчињеног и господара, оног који спроводи силу и оног коме се сила намеће, оног што је забрањено и оног што је нормализовано, ограниченог и неограниченог избора. Моћ се спроводи над телом и доводи у везу са телесним задовољством.

У другом чину се **јасни односи моћи растачу и дестабилизују**, што се наглашава увођењем лагане, клавирске пратње и етеричног звука харфе, али дуалитет остаје у сучељавањима две главе и два мишљења: једног критичког, оштрог и полемичког и другог афирмативног, обојеног емоцијама. Ове две главе коментаришу наизменично, анализирају и уживају у разговору о изложеним радовима. Овај метанаратив, у којем су изложени радови повод за продуковање новог рада, перформанса који се изводи на самој изложби, проблематизује **уживање у уметности**: да ли је оно интелектуално, ретинално, искуствено, визуелно или духовно. Питања о уживању се мултиплицирају. Разрешење или наговештај истог достижу се екстатично и активистички у трећем чину уз борбене песме.

И поред метанаратива као саставног дела рада, чини се да **Вокално-кустоски синдром** не оперише са метапозиција, издвојених и дистанцираних, већ из догађаја сачињеног од бројних, многоструких веза и односа у којима су уметници који изводе перформанс истовремено и историчари уметности, критичари који интерпретирају радове и део су перформанса у некаквом **хибридно-сулудо-таутолошком склопу у простору између уметности, теорије, критике, пародије и извођења**.

Позицију с ону страну односа моћи и медитативног, готово просветљујућег умећа уживања уводи **Милија Павићевић** својим радом **ЦТ парк** (2008). Реч је о једном у низу радова у којима се бави аутопортретисањем, удвајањем и продуковањем сопственог лика изван постојећих конвенција, „**опуштеног, углађеног фланера, али и господског сладострасника, отменог уживаоца забрањеног, преступника либертенског духа, вечитог**

Вокално-кустоски синдром / Vocal-Curatorial Syndrome

Зоне комфора (Две главе у три чина) / Save Zones (Two Heads in Three Acts)
перформанс/performance, 15'



ZONE KOMFORA

неприлагођеника, уклетог бегунца од задатих улога, готових решења, завршених ствари, од друштвених и уметничких сила гравитације и закона класификације... Његово беспоштедно, срчано понирање у сопствене распуклине и бездане није из жеље да се оде у неповрат већ да се грчевито–уживалачки клизи дуж оштрих ивица тих напрслина и баш ту опипавају и драже затегнуте жиле једног еруптивног живљења.” (Рацановић 2013: 96) Стратегије које у том циљу спроводи јесу употреба техника колажа и фотомонтаже које му омогућавају повезивање и преклапање различитих слојева значења и продуковање многоструких лејера смисла; затим, довођење у везу догађаја који припадају различитим епохама, регистрима – приватном, уметничком, медијском, порнографском... – догађаје из свог детињства–младости и оне осликане на платнима великих мајстора, затим фотографије из детињства, уметничких и медијских слика, фрагменте репродукција старих мајстора, модерних слика и порночасописа; и уживањем – један од лајтмотива у његовом раду јесте управо **мноштвено и многоструко уживање: еротско, сензуално, профано, банално, чулно, уживање у јелу** (Отац, 2004), **претеривање у пићу** (*Big Alcoholics*, 2001), чак и одлазак на гробље, заједно са пријатељем „у животу и у уметности”, који сугерише ултимативни одлазак на онај свет и свест о томе, јесте шетња у осунчаном и ведром дану, **лаки чин обојен уживањем**.

У раду доминира мотив трешања – зрелих, црвених, сочних и репродукованих, сведених на знак и површину. Овај мотив се појављује и у неким његовим другим радовима: у раду *Ciao amore* (2000–2005), фотографији из раног детињства на којој је уметник са братом и сестром чија су лица прекривена трешњама, док је у исечену празнину уоквирену контурама његовог детињег тела уметнут фрагмент експлицитног садржаја из порно часописа. Телу уметника је тиме „одузета невиност детињства, одузета је тајна” и направљена спона између дечјег, наивног, унутрашњег, неисквареног и одраслог, „рашчараног тела као ‘материјалне инфраструктуре жеље’, као инструмента ‘економске логике секса’” (Исто: 106); на другом колажу из исте серије на којем, додуше, нема трешања, у телу уметника уметнут је фрагмент Фрагонарове *Љуљашке* (1767) као типичан **мотив из рококо света испуњеног вртовима уживања, где виримо испод сукње дами која се љуља и уживамо** заједно са господином који је посматра, док се „економија порнографског премеће у поетику завођења”. (Исто: 108) **А-портрет** (2008) је аутопортрет окренут наопако са мотивима трешања које избијају, израстају из ноздрва као живот, расцветали, укусни, чулни, сазрели који избија из отвора на уметниковом лицу **сугеришући пуноћу, засићеност, живот сам, животност, раст изнутра и покретачки ерос**.

Други мотив који доминира у раду је жуто одело које **Милија Павићевић**, разбарушене косе, носи. Исто одело појављује се у низу радова у којима уметник као да је ушао у неки други свет, који има све сличности са овим нашим, а опет није. У њему му праве друштво **Манеов Флаутиста** и **Мики Маус**. Насупрот томе, у овом раду је уметник сам у жутом оделу и са жутим кишобраном, седи на клупи, у парку, док су крошње дрвећа прекривене зрелим, црвеним, огромним мноштвом трешања на црно-белој позадини. То је **неки изван-нашег-искуства свет** у којем се парадоксално спаја „елегантни немир“, који сугерише његов поглед и разбарушена фризура, и мир. Чини се да је то **неки његов унутрашњи свет који је сам изградио за себе од прошлости, искуства, уметности, уживања, живота, патње, страсти, љубави и очаја. То није свет у који је он побегао, то је свет који је освојио да би изашао из себе и да би се себи вратио – оплемењен, савршено миран и испуњен уживањем**. Он носи са собом меланхолију, али она за њега није „повлачење у себе, изолујући и имобилишући осећај али ни онај разарајући и самопоништавајући ‘бездан туге’... већ изазивачка, потентна творачка сила... она је жестоко пражњење, страсно ослобађање потиснутог или празнични мир постојања и елегантно прихватање неизбежног“. (Исто: 142)

Овде је **уживање ефекат изласка из свих односа моћи**, економија доминантних сила, дуалних матрица и наметнутог супротстављања; оно је **ефекат живљења и уметности истовремено**, њиховог спајања, преплитања и преклапања, тако да **није сасвим јасно, а ни битно, где почиње уметност, а где је живот**; чини се да је **тај размак између, од живота до уметности** готово укинут, живот трансцендира (у) уметност и обратно. Та расцветала, **МНОГОСТРУКА УЖИВАЊА**, попут презреких трешања које преплављују небо уметника, разливају се читавом површином слике и излазе из њеног оквира, чиме се **појам уживања измешта на виши ниво који се граничи са просветљењем, праћен миром са самим собом и у себи и уживањем у свим аспектима себе и свим везама сопства са другима, чисто задовољство постојања које није тамо негде изван, већ ту, испред нас**.

Уживање је данас на склиском терену, иако нам је блиско, природно и подразумевајуће. Разапето је између идеје успеха, његовог изостајања, депресије, неолибералног лудила које га нуди као робу и задовољства, љубави, повезивања, оног што нас покреће, отвара пут ка непознатом, новом, другачијем и извлачи из рутине и инерције свакодневног. Уживање је у малим стварима, у великим стварима, у доступним и онима за које морамо да се потрудимо. Са свих страна нам се намеће готово ултимативни захтев

за уживањем и многобројне могућности за дегустирање истог. Истовремено, у свету екстремне нестабилности, нуклеарне претње, константних криза и ратова, емиграција и пауперизације градова, читавих регија и земаља, инфлуентне неједнакости и различитих фашизама, **питање уживања је све више скрајнуто**, далеко, неесенцијално, чак непристојно и политички некоректно поставити.

Чини се да је најтеже доћи **до уживања**. Један од кључних извора агресије, деструкције, насиља, похлепе и бахатости је **ефекат немогућности уживања**. **од уживања** нас увек нешто дели, а **до уживања** пут је **кривудава, неизванредан и испрекидан**: околностима, могућностима, жељама, рутинама, немогућностима, инерцијама, незадовољствима, ломовима и **непрестаним продукцијама размака**. Тај **размак** који нас дели **од уживања** и који не престано прелазимо **до уживања** – „а размак је немогуће смањити“ (Малабу 2021: 32) – конститутиван је за само искуство уживања. **Уживање** је тако **увек измичућа и покретачка енергија**, а његово изостајање окидач за произвођење деструктивне енергије. С друге стране, **бити у уживању** или **моћи уживати у нечему**, кретати се **од уживања до мишљења** и **од мишљења до задовољства** је привилегија. **У свету у којем је мишљење непопуларно, у времену нарастајућег незадовољства, депресије, преживљавања** и доминације застарелих, ретроградних и конзервативних наратива огрезлих у прошлости – **уживање је чиста субверзија**.

Milija Pavićević

СТ park, 2008.

дигитални принт / digitalni print



From / To ENJOYMENT

What is enjoyment today? What is its connection with capitalist formations of power, production and exchange of goods? Where is enjoyment in the world of algorithmically created needs, generated desires and clichéd ways to satisfy them? Is enjoyment a chemical reaction, communication in the brain between two or more transmitters with or without additional stimuli? Is enjoyment a relic of the past, a recurrence of enlightenment and humanistic values and beliefs that are superfluous today, in a post-human and post-produced reality? Is it banal, stupid and redundant to talk about enjoyment in a world where profit is the only unquestioned value? Is enjoyment separate from thinking or is it a condition to start thinking? Or is enjoyment the driving force for breaking free from the given framing and the creative potential – the only thing that can stand up to retrograde narratives, destructive forces, and neoliberal madness? "Is there any 'enjoyment' other than powerful, dominant, erectile enjoyment?" (Malabou) Or is enjoyment – the enjoyment of domination? Is it possible to talk about enjoyment outside of dominance? Or is enjoyment itself power?

In her work *It's Eerie In Here (Ovde je jezivo)* (2020), Emilija Terzić problematizes acute self-containment and the inability to get out of oneself as the effects that neoliberal reality has on our psyche. It was created during the first pandemic winter, in the period of the most intense lockdown crisis. The pandemic initiated the lockdown and isolation caused by it on the global scale, in almost laboratory conditions. The work consists of one frame showing a perfectly ordinary, banal situation of food preparation. The frame is reduced and zoomed in so that only a pan with eggs is seen. All contextual, temporal and spatial references are omitted. Still, the recent pandemic experience, close to all of us, provides the work with a meaning framework for understanding it. It can even be associated with a certain time of day, morning, because the first association connected with making scrambled eggs is – breakfast.

Another association that indirectly positions this action at the mentioned time of day is depression. Intensification of depression symptoms is characteristic of morning. The accompanying voice introduces us to this: while listening to it, we move in the space between the human, the most personal, utterly private and emotional, to something unfamiliar, extra-human. This effect is a product of our dilemma as to who that voice belongs to and whether it is a human voice at all. The barely noticeable automation in pronunciation keeps us in suspense, and we are not sure whether it is caused by nervousness and stress or by something else. This something else we sense is that the voice we hear is not human at all, but a computer generated voice. And all the time we are in that undefined space between the tone and articulation of the voice which emphasize the mechanized dimension and the content filled with emotions familiar to us, close, human; those that belong to our personal experience.

In her work, **Emilija Terzić** diagnoses this rift in the personal, present for a long time, and intensified with the pandemic crisis: a gap between the self that wants to live and enjoy and the other self that sabotages it, blocks desires and enjoyment. The effect of this is exclusion, moving in a circle, within a closed monological form bordered by schism, conflicting attitudes, absence of enjoyment and metastasized selfhood, which is emphasized in the work by a narrowed, static, fixed frame and enlargement.

Zorica Čolić's video work *The Thing That Enjoys Itself (Stvar koja uživa)* (2022) problematizes a kind of a paradox and stimulated excitement in the age of lack of excitement. A symptom of this paradox is the separation of excitement from the body and its repackaging as a commodity. Constructing the need for more excitement, which is offered through a wide variety of contents and which calls for enjoyment, is one of the dominant economic matrices of functioning in a post-capitalist society. We have long lived in a time where excitement is equated with its consumption. Enjoyment is mediated by technologies and objects and subordinate to the constant tendency to create new needs for excitement and elusion of it. Bauman points out the difference between natural and created needs: unlike the natural needs, which disappear when satisfied, the opposite is true for the created needs. They not only do not disappear, but are strengthened by the development of addictive affinities and the associated economy of additional stimuli for their satisfaction, which is always absent.

Zorica Čolić shows this by introducing numerous sex toys to emphasize the consumerist character and technology mediation in enjoyment. Some of them resemble parts of male and female genitalia; some do not include even that kind of resemblance. However, all of them are set in motion, animated, and they function as separate vibrating bodies; they can be touched, licked, caressed, tickled, penetrated, pumped, kneaded and aroused. They produce the effect of excitement in contact with the body, but an identical effect is also achieved in the complete absence of the body. The body seems to be an obsolescent category in this game of seduction, sexual excitement and the related enjoyment. The good old organic human body, which feels, thinks and enjoys this game, is no longer necessary. The effect of excitement as a product of visual stimulation is there, but without human influence. It has been replaced by some kind of techno, neutralized and hybrid toy machines that simulate sexual arousal. The human factor is somewhere outside, in the background, and reduced to the user.

And so we enter a post-produced and post-human world in which enjoyment is only a recurrence of the past, of enlightenment and humanistic ideals, on the way to disappear. In the post-human world, we are on the edge that threatens to reduce enjoyment to a technological process. In the post-human world, the driving force is not energy, not striving for another, not Eros, but information. It circulates in the media space, producing a certain amount of excitement, but the human factor can be excluded from this media chain of pleasure production because it seems that all these toys that we see in **Zorica Čolić's** work, in motion, playful and non-reproductive, in a word, perverse – if this Freudian interpretation can be applied to non-human entities – these bodies without bodies also function without the user, without the human in general.

In her video performance *THAT BODY (TO TELO)* (2022), **Dragana Žarevac** recreates a frame from Almodóvar's film *High Heels* (Pedro Almodóvar, *Tacones lejanos*, 1991) in which the song *One Year of Love (Un Año de Amor)* is played. At the beginning of the 1990s, this film introduced the sexuality of transvestites into the media space

and popular culture. On the other hand, the representation of the sexuality of the old is not forbidden, but it is still avoided as an unpopular and unattractive topic, unpleasant reminder of the inevitable. By any current criteria of success, it is absolutely not acceptable to be old. For this reason, all the media and advertising moguls have joined together in their noble intention to distract us from the thought of old age, to make it invisible and even inappropriate in our aestheticized world where only beautiful – and young – things sell well.

The conceptual framework of her work is represented by the following terms: body – old age – body – illness – body – enjoyment – body – pleasure in one's own body. There is additional layer of meaning connected to the fact that the autoimmune disease from which the artist suffers attacks the muscles of the body and intensifies with age. Thus, living with the disease is a daily struggle because our body is made up of muscles, from those that move our eyelids to those in our toes. Sexuality is the other side of that body but, at the same time, it is the only resource of that same body for fighting against the disease and old age. It refers to the inner state and feeling, the energy that moves **THAT BODY** in communication with the other and independent of the other, of the partner or the situation in which it is; in the relationship with its own body, in exposing the body to challenges, in the desire to enjoy, to be beautiful and attractive, to be in harmony with itself, in the resistance it puts up and in accepting the limits it imposes.

The strategy that **Dragana Žarevac** implements in opposing that resistance is tango. In this case, tango is a way to get into a state of enjoyment, to initiate sexuality and establish harmony with one's own body. But not only tango, it is not one, but a multiple play of producing meaning: from preparing for the performance, rehearsing the choreography, choosing costumes and intimate underwear, applying make-up to exposing the body. Tango is a framework for creating meaning, for meeting, harmonizing opposites and fighting. In this case, all this takes place between one body, the one that wants to enjoy, be beautiful, attractive, erotic, happy, and the other one, which is **THAT** same **BODY** affected by illness, impossibility and imposed limitations.

In his work ***Don't Play What's There, Play What's Not There*** (2022), **Predrag Terzić** explores the position between us and the world and us in relation to ourselves and establishing a balance between them. The framework for this kind of exploration is basketball. Here, the pleasure is in watching the game, in participating in the game, in the love of basketball, in the sound of the ball hitting the floor, in the excitement of following the game, in the effort, uncertainty, acceleration, defending and attacking of the players moving around, colliding on the court, in the mass media spectacle full of spotlights, crowds of people, shouts, whistles and applause. This sort of enjoyment also includes an analytical component of looking at the phenomenon of basketball as a spectacle, which is the thematic framework for several works of this artist.

In ***24 Seconds (24 sekunde)*** (2020–2021), the basketball game is problematized as a point of high intensity, constituted in relation to different registers: sport, business, entertainment, mass culture, economy, politics... By means of animated charcoal drawings, he recreates the situation when, during a game, NBA players paid respect to their deceased teammate Kobe Bryant by stopping the game for several seconds – the number of seconds was 24, his jersey number. With this symbolic gesture, they gave up what was most precious to them during the game – time. In this way, **Predrag Terzić** problematizes the condensed construction of time accelerated to the maximum limits, which is our reality, fully transparent during the basketball game, where seconds are decisive because they make

the difference between victory and defeat. In *A Second of Happiness, Years of Pain* (Sekund sreće, godine bola) (2020), an installation composed of clock-shaped baskets, each of which is a point in a cyclical movement, a moment of fulfilment or failure; seconds offer the possibility of success – the ultimate value of modern man – or falling out of the game, which is, in a figurative sense, the modus operandi of every man in the late-capitalist machine. On the other hand, the work *Basketball Musical Strategy* (2018) produces transversals that connect seemingly completely separate registers: the game and the visual, through the reconstruction of movements, and then the music and rhythm that accompany both the game and its visual reconstruction.

In the work *Don't Play What's There, Play What's Not There*, the pleasure is between the mass-media and the introspective. This in-between position is literally staged in the setting of the work, which consists of two parts: a basketball backboard and a mirror. The basketball backboard is damaged and with traces of numerous shots on it, suggesting the intensity of action, force, excitement and movement that go with basketball. At a right angle to it is the mirror, identical in size and shape, duplicating the situation on the other side, while the viewer is in between, caught in the gap between the real and its reflection, the object and its representation, the tangible and the elusive. **Predrag Terzić** suggests this relationship between the tangible and the elusive with the work's title, too, taken from Miles Davis. The confronting of two boards creates a space that brings the viewer back from the mass-media to the individual, to himself, to the pseudo-introspective situation opened by the narrow space in between, where the action that produces pleasure is transformed into reflection, play into confrontation, and enjoyment into thinking.

Enjoyment includes both pleasure and delight; it is in that space in between and, following Barthes' logic, includes what is speakable and also what is not. In that gap between – between the speakable and the unspeakable, the visible and the speakable, the expected and the unspeakable – is where enjoyment lies. It is scattered in the network of events, people, information, misinformation, background noise, everyday pleasures and their evasion, which is the starting point in **Jovan Čekić's** work *Nodes of Pleasure (Tačke uživanja)* (2022).

The traditional world before the advent of modernity, however chaotic it was, full of conflicts and turmoil like our world now, still had something different about it – clear regimes of visibility, the "stabilized matrices of the visible and the speakable" (Čekić 2017: 15). This can be seen most directly in the way the images functioned, what could be visible at that moment, in that period. In the history of art, this regime of work is suggested by the hierarchy of genres – ranking of paintings in relation to the subject and the intellectual effort that was needed to make them. On the top position in the hierarchy were historical, mythological and religious paintings because they represented divine and human works and required the greatest imagination and skill. Then came portraits because they depicted living, important people, and they were followed by genre paintings with scenes from the everyday life of anonymous people. The second last was landscape painting, which did not require too much imagination, but a sharp perception, since nature is not static. Finally, in the last place, there was still life with its more or less complex arrangements.

Modernism started to break these regimes of visibility; it literally reversed the hierarchical matrix of genres, which is best seen in the impressionists and post-impressionists, the first modern painters who turned to the genres of landscape and still life, the least valued genres in the traditional regime of painting. In the impressionists, the

interest in movement, light, atmosphere, in everything that is ephemeral, changeable and elusive and that corresponds to the emergence and growing dominance of capitalism also came to the fore. Its main effect is acceleration that affects all segments of life, in the vortex of which we find ourselves today. Marx would say that all that is solid melts into air.

The work *Nodes of Pleasure* is a triptych of photographs that combine, on a dark background, images of everyday objects, which directly or indirectly suggest situations of small everyday enjoyments, with text, information taken from different platforms that circulate in the online space in a sea of other information. Triptych is a traditional form, with a hierarchical logic and a stable regime of visibility. In contrast, the triptych form in **Jovan Čekić's** work is emptied of hierarchical logic, clear divisions and centring. Instead, it functions as a network of connections and relations between different objects and information, seemingly unrelated, but constitutive in our daily movement. It suggests the disintegration of clear regimes of visibility, in terms of stable categories, such as genre divisions, ranking of images, truth and untruth, and suggests a completely different logic of the relationship between the visible and the speakable, which long ago lost their stable character and became fluid. There are no stable positions in the network because everything is in the process of change: from information to disinformation and fake information. Lasers pointed at certain segments of the photograph are an integral part of the work, so that the moment the viewer approaches it, they too become part of the work, part of the network, captured, targeted and under control.

Nodes of Pleasure is a diagram of the network of relationships within which our everyday pleasures are constituted, the excess of meaning that stands out in relation to the background noise and external view, which surround and control us. It is not fixed either, but is a matter of intensity, fluid, sometimes graspable, and sometimes elusive: in small or large details, in daily rituals, visible or unspeakable, changeable in relation to the network itself, what stands out against the background of the daily routine, what is planned or a product of chance.

Neša Paripović's work *Examples of Analytical Sculpture (Primeri analitičke skulpture)* (1978) is a series of photographs in which "the camera is at close range – some 30 cm, so that in all the photographs the touch is in the centre of each individual photograph, thus avoiding a possible composition and aestheticism of the photograph" (Paripović 1980: 5). The touch happens between the female model, nude, "sculpture" and the artist and unfailingly "refers to the status of the female nude as an aesthetic and sexual category par excellence in European culture, as well as to the always intriguing 'eroticizing' relationship between the artist and the model", while traditionally, the man is "the master of the gaze that objectifies the naked female body into a passive and silent object of scopical desire" (Sretenović). In another interpretation, referred to by the same author, "Bojana Pejić draws the conclusion that Paripović makes a 'metonymic turn' in the field of this economy of domination by renouncing the privilege of the 'gazing subject' and abolishing the distance between him and the model" (Ibid). When looking at the recorded situations, however, one gets the impression that she, although passive, dominates in relation to him, who moves around her, in relation to her, in a spiral that envelops her. Contributing to this impression is her aura of a work of art, coming from the reference to the sculpture in the title and the counterpoise, and the attribute of sublimity related to them, which accompany them in the traditional art. On the other hand, he is the one who serves her, because he circles like a satellite moving in orbit around her in the centre.

And if we look at it this way, we are again in the same logic of dominance and power relations from which we cannot escape. It seems to be very difficult for us to think differently, and to get out of that historically and culturally determined model of thinking that includes dual logic, opposition, where she is still just "the bearer of meaning and not the maker of meaning" (Mulvey). The argument that she is the bearer and not the maker of meaning holds even when we pervert traditional power relations between the male and female sex. However, this is not about the gaze, but about the touch, and this makes a difference, a breakthrough in relation to the conventional hierarchical observation matrix. And it changes everything, it puts that power relationship in the background, because what we see is a meeting, touch, body and body, where the distance between is removed for a short time. It could be said that it is a zero position in which – as Bataille would put it – the continuity is established between two separate, discontinuous beings. When the gaze and distance are abolished as the key parts of the scopic power relationship, this economy of power takes a backseat to the idea of overcoming the distance and connecting.

Of course, one can also say that the gaze has not been abolished, that the substitution for the artist's gaze is the "male" gaze of the viewer, i.e., that the scopic pleasure remains, but it seems that we are only spinning in a circle of power games from which we cannot get out, and that what is different from it eludes us; it is the touch, which is, after all, the main theme of the work, and pleasure, and the pleasure is also on the side of the viewer, who becomes part of the touch-event, intimate, erotic, aesthetic, exciting, usually out of the viewer's sight. In contrast to the scopic enjoyment, where watching itself is a source of pleasure, independent of drives and erogenous zones, and where people are reduced to the objects of the controlling gaze, this is about the introduction of what Catherine Malabou calls the multiplicity of enjoyment, that includes numerous erogenous zones, and connects it with the female body, referring to Luce Irigaray: "Body, breasts, pubis, clitoris, labia, vulva, vagina, cervix, uterus..." The multiplicity of zones cannot be collected, it remains thinned, which is why pleasure leads to the other side of the openness-closeness, passivity-activity pairs" (Malabou). The analytical process of recording of the geography of female enjoyment introduces an element of analysis, as referred to by the title itself. But that analysis, in contrast to the generally accepted opinion that it kills pleasure, actually draws us, the viewers, into the event in which the multiplicity of enjoyment is produced and not reduced, "more elaborate, multiple in its differences, complex, subtle, unimaginable... in the imaginary too focused on sameness" (Ibid).

The detachment from identity determinations and the related power relations is the problematic frame of the *Save Zones (Two Heads in Three Acts) (Zone komfora (Dve glave u tri čina))* performance, carried out by *Vocal Curatorial Syndrome*. *Dvoglavi* [two-headed one] is one of the aliases in this collective's performances, *the son of Triglav, [three-headed one] but without a father figure*. *Dvoglavi* has one body but two heads that do not think alike and often come into conflict. *Dvoglavi* has no identity, but numerous identities – sliding, indeterminate, fluid – in a constant process of perverting and interflowing. The identities are constituted in the course of the performance, then they flow out, they are destabilized and finally annulled. They are produced by means of various visual, verbal and stage strategies, using costumes, wigs, make-up and disguise. For *Dvoglavi*, identities are an inducement for play, exchange, parody, sarcasm and jokes.

For *Dvoglavi*, sliding identities are also a strategy to oppose the existing, established, conventional, expected and hackneyed power relations. During the

performance, they do not disappear, but are duplicated, multiplied, parodied, shuffled and transformed. **Comfort Zones** is a performance in three acts in which the inner boundaries of the zone of enjoyment, pleasure and the related comfort – physical, intellectual, social, political – are re-examined, transcended, argued and deconstructed. In the first act, the performance is accompanied by the rhythm of a machine, producing an industrial, techno, mechanized sound that emphasizes the clear relationship of power, the stabilized regime between the subordinate and the master, the one who exercises force and the one on whom force is imposed, between what is forbidden and what is normalized, between limited and unlimited choice. Power is exercised over the body and is connected with bodily pleasure.

In the second act, the clear power relations dissolve and destabilize, which is emphasized by the introduction of light piano accompaniment and the ethereal sound of the harp, but the duality remains in the confrontations of two heads and two opinions: one critical, sharp and polemical and the other affirmative, coloured by emotions. The two heads alternately comment, analyse and enjoy talking about the exhibited works. This metanarrative, where the exhibited works are an incentive to create a new work, a performance realized at the exhibition itself, problematizes the enjoyment of art: whether it is intellectual, retinal, experiential, visual or spiritual. Questions about enjoyment multiply. The resolution or a hint of it is reached in the third act, ecstatically and in an activist manner with combat songs.

Despite the metanarrative as an integral part of the work, it seems that **Vocal-Curatorial Syndrome** does not operate from metapositions, separated and distanced, but from the event made up of numerous, multiple connections and relationships in which the artists who carry out the performance are at the same time art historians, critics who interpret the works and are also part of the performance in some kind of hybrid-crazy-tautological combination in the space between art, theory, criticism, parody and performing.

With his work **CT Park** (2008), **Milija Pavićević** introduces a position on the other side of power relations and the meditative, almost enlightening art of enjoyment. It is one in a series of works where he makes self-portraits, duplicates and produces his own image outside of the existing conventions. In order to do this, he implements the strategies of using collage and photomontage techniques, which enable him to connect and overlap different layers of meaning and produce multiple layers of sense, to bring together events that belong to different eras, registers – private, artistic, media, pornographic... – events from his childhood-youth and those painted on the canvases of great masters, childhood photographs, art and media images, fragments of reproductions of old masters, modern paintings and porn magazines; and enjoyment – one of the leitmotifs in his work is multiple and manifold enjoyment: erotic, bodily, profane, banal, sensual, enjoyment of food (*Father*, 2004), excessive drinking (*Big Alcoholics*, 2001), even going to the cemetery is a stroll on a sunny and clear day, an easy act tinged with enjoyment.

The motif of cherries dominates in the work – ripe, red, juicy and reproduced, reduced to a sign and surface. Another dominant motif is a yellow suit, worn by **Milija Pavićević**, with his hair dishevelled. The same suit appears in a series of works in which the artist seems to have entered another world, in every way similar to ours, and yet it is not ours. In it, Manet's *Flautist* and Mickey Mouse keep him company. In contrast, in this work, the artist is alone, in the yellow suit and with a yellow umbrella, sitting on a bench in a park, while the trees are covered with ripe, red, huge masses of cherries against the black and white background. It is a world outside of our experience in which "elegant restlessness",

suggested by his gaze and dishevelled hair, and peace are paradoxically combined. It seems to be some kind of an inner world, which he has built for himself from the past, experience, art, enjoyment, life, suffering, passion, love and despair. It is not the world into which he has fled, it is the world which he has conquered in order to get out of himself and return to himself – ennobled, perfectly peaceful and filled with enjoyment.

Here enjoyment is the effect of getting out of all power relations, economies of dominant forces, dual matrices and imposed opposing; it is the effect of living and art at the same time, their merging, intertwining and overlapping, so that it is not entirely clear, nor important, where art begins and where life is; it seems that the distance in between, from life to art, is almost abolished, life transcends (into) art and vice versa. Those blossoming, manifold enjoyments, like overripe cherries that overflow the artist's sky, spill over the entire surface of the picture and come out of its frame, thereby moving the concept of enjoyment to a higher level, bordering on enlightenment, accompanied by peace with oneself and in oneself and enjoyment in all aspects of the self and all the connections of the self with others, the pure pleasure of existence that is not out there somewhere, but right here, in front of us.

Enjoyment today is on a slippery slope, although it is familiar, normal and taken for granted. It is torn between the idea of success, its absence, depression, neoliberal madness that offers it as a commodity and pleasure, love, connecting, what moves us, what opens the way to the unknown, new, different and pulls us out of the routine and inertia of the everyday. Enjoyment is in small things, in big things, in available things and those we have to work for. From all sides, we are faced with almost an ultimatum demanding that we find enjoyment and numerous possibilities for tasting it. At the same time, in this world of extreme instability, nuclear threat, constant crises and wars, emigrations and pauperization of cities, entire regions and countries, influential inequality and various fascisms, the issue of enjoyment has been pushed aside, it is distant, non-essential; it is even rude and politically incorrect to raise.

Enjoyment seems to be the hardest thing to get. One of the key sources of aggression, destruction, violence, greed and arrogance is the effect of the inability to enjoy. Something always separates us from enjoyment, and the road to enjoyment is winding, uncertain and interrupted: by circumstances, possibilities, desires, routines, impossibilities, inertias, dissatisfactions, breaks and continuous production of distances. The distance that separates us from enjoyment and which we constantly pass to enjoyment – is constitutive of the very experience of enjoyment. Enjoyment is thus always an elusive and driving energy, and its absence is a trigger for the production of destructive energy. On the other hand, to enjoy yourself or to be able to enjoy something, to move from enjoyment to thinking and from thinking to pleasure is a privilege. In a world where thinking is unpopular, in a time of growing discontent, depression, survival and dominance of outdated, retrograde and conservative narratives steeped in the past – enjoyment is pure subversion.

Од

Литература

Abel-Hirsch, Nicola, *Eros*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2004.

Агамбен, Ђорђо, *Ното Сасер. Суверена моћ и голи живот*, Карпос, Београд 2013.

Badiou, Alain, *Pohvala ljubavi*, Meandermedia, Zagreb 2011.

Барт, Ролан, *Задовољство у тексту*, Градина, Ниш 1975.

Батај, Жорж, *Еротизам*, Службени гласник, Београд 2009.

Бауман, Зигмунт, *Флуидна љубав*, Mediterran Publishing, Нови Сад 2009.

Чекић, Јован, *Измештање хоризонта*, ФМК, Београд 2015.

Де Ситер, Лоран, *Наркокапитализам*, Mediterran Publishing, Нови Сад 2019.

Фишер, Марк, *Капиталистички реализам. Има ли алтернативе?*, ФМК, Београд 2022.

Фуко, Мишел, *Историја сексуалности. Коришћење љубавних уживања*, Просвета, Београд 1988.

Фуко, Мишел, *Воља за знањем. Историја сексуалности I*, Карпос, Београд 2018.

Гатари, Феликс, *Три екологије*, ФМК, Београд 2021.

Нап, Вуунг-Чул, *Аголија ероса*, Mizantrop, Zagreb 2020.

Малабу, Катрин, *Избрисано уживање. Клиторис и мишљење*, ФМК, Београд 2021.

Малви, Лора, *Визуелна и друга задовољства*, Филмски центар Србије, Београд 2017.

Платон, *Гозба*, Mono&Мајана, Београд 2003.

Рацановић, Светлана, "М.П. - A Time Odyssey", *Милија Павићевић*, Центар савремене умјетности

Црне Горе, Народни музеј Црне Горе, Подгорица 2013.

Сретеновић, Дејан, *Неша Париповић*, МСУ, Београд 2006.

Од

До

Од

До

Радови

Emilija Terzić

Овде је језиво / It's Eerie In Here, 2020.

видео/video

Zorica Čolić

Ствар која ужива / The Thing That Enjoys Itself, 2022.

видео/video

монтажа/editor: Zorica Čolić

звук/sound: Michael J Schumacher

текст/text: Zorica Čolić, fragments from Karl Marx, *Capital*, Andrei Platonov, *The Anti-Sexus*, Samo Tomšič, *The Capitalist Unconscious*

Dragana Žarevac

ТО ТЕЛО / THAT BODY, 2022.

видео-инсталација/video installation, 3'

Predrag Terzić

Don't Play What's There, Play What's Not There, 2022.

инсталација/installation, 360 x 105cm

Jovan Čekić

Тачке уживања / Nodes of Pleasure, 2022.

фото-инсталација/photo installation

Neša Paripović

Примери аналитичке скулптуре / Examples of Analytical Sculpture, 1978/2012.

дигитална фотографија/digital print, 101 x 105cm

Љубазношћу Колекције Трајковић/Thanks to Trajković Collection

Vokalno-kustoski sindrom / Vocal-Curatorial Syndrome

Зоне комфора (Две главе у три чина) / Save Zones (Two Heads in Three Acts)

перформанс/performance, 15'

Milija Pavićević

СТ парк, 2008.

дигитални принт/digital print

Емилија Терзић је визуелна уметница чије су поље интересовања савремене естетике и дигиталне уметности. Дипломирала је на Департману за дигиталне уметности на Факултету за медије и комуникације у Београду. Режирала је десет музичких спотова, излагала на дванаест групних изложби, креирала визуале за музичке наступе и видео-инсталације.

Emilija Terzić is a visual artist with a focus on contemporary aesthetics and digital arts. She graduated at at the Department of Digital Arts at Faculty of Media and Communications in Belgrade. She has directed ten music videos, exhibited artworks in a dozen group exhibitions and produced concert visuals and video art installations.

emilijaterzic.tumblr.com

/

Зорица Чолић је визуелна уметница која кроз различите хибридне праксе и начине излагања истражује везе између политике и људског тела. Тренутно живи у Њујорку где је била учесница више резиденцијалних програма као што су Независни програм Музеја Витни, програми Музеја уметности Бронкс, Њујоршке фондације за уметност и Института за електронске уметности, као и Интернационалне летње академије у Салцбургу у Аустрији.

Zorica Čolić is a visual artist based in New York. Using a wide range of media often combined in hybridized forms of display, she explores the intersection of politics and the human body. Čolić was a resident artist at the Whitney Museum's Independent Study Program, The Bronx Museum of the Arts, NYFA's Immigrant Artist Mentoring Program, Institute for Electronic Arts, International Summer Academy, Salzburg, Austria.

<http://zoricacolic.com>

/

Драгана Жаревац је награђивана визуелна уметница која је своју излагачку каријеру започела 1979. наступима у Студентском културном центру у Београду и у бројним галеријским просторима у бившој Југославији и иностранству. Њен рад карактерише лични став о питањима од општег друштвеног значаја. Излаже видео и видео инсталације, цртеже и радове у звучном медију, у земљи и иностранству, а ради и као кустоскиња видео програма и ауторка видео-радионица.

Dragana Žarevac is an awarded visual artist who started her exhibiting career in 1979, with performances at the Students Culture Centre in Belgrade and in numerous gallery spaces in the former Yugoslavia and abroad. Her work is characterized by a personal attitude on issues of general social significance. She exhibits video and video installations, drawings and works in sound medium, nationally and internationally and she also works as a curator of video programs and as an author of video workshops.

<https://zarevac.wixsite.com/zarevac>
<https://www.exquisite.org/auteur.php?id=1814&l=uk>

/

Предраг Терзић је магистрирао на Факултету ликовних уметности у Београду, а докторирао на Теорији уметности и медија на Универзитету уметности у Београду. Радови му се налазе у више приватних колекција у земљи и иностранству. Излагао је на 25 самосталних изложби и више од четрдесет групних изложби у земљи и иностранству (Немачка, Словенија, Белгија, Канада, Аустрија, САД, Италија, Грчка, БиХ, Црна Гора, Шведска, Пољска, Румунија, Бугарска, Кипар, Турска, Молдавија, Албанија).

Predrag Terzić has Master's degree at University of Belgrade, Faculty of Fine Arts and has PHD in Theory of Arts and Media at University of Arts in Belgrade. After attaining his Master's degree he starts to exhibit intensively, in the country and abroad. His works are a part of several private collections in the country and abroad. He had 25 solo exhibitions and participated in more than 40 group exhibition in the country and abroad (Germany, Slovenia, Belgium, Canada, Austria, US, Italy, Greece, BiH, Montenegro, Sweden, Poland, Romania, Bulgaria, Cipar, Turkey, Moldavia, Albania).

<https://terzicpredrag.com/>

До
Од

Јован Чекић је филозоф и концептуални уметник. Поље његовог истраживања укључује филозофију, уметност и теорију. Од 1975. излаже и имао је бројне самосталне и групне изложбе. Редовни професор на Факултету за медије и комуникације, на Департману за дигиталне уметности.

Jovan Ćekić is a philosopher and conceptual artist. Research and teaching areas include philosophy, art and art theory. Since 1975 exhibit as conceptual artist, and has numerous solo and group exhibitions. Professor at Faculty of Media and Communications in Belgrade, at the Department of Digital Arts.

www.studijesavremenosti.org

/

Неша Париповић је био члан неформалне групе шесторо уметника (Марина Абрамовић, Раша Тодосијевић, Зоран Поповић, Ера Миливојевић, Гергељ Урком) окупљене око галерије Студентског културног центра у Београду у периоду од 1971. до 1973. Од 1975. до 1980. сарађује са Групом 143 (Биљана Томић, Мишко Шуваковић, Јован Чекић, Маја Савић, Паја Станковић). Од 1991. је стални сарадник позоришне трупе Дах театар из Београда. Његови радови налазе се у бројним колекцијама широм света.

Neša Paripović was a member of an informal group of six artists (Marina Abramović, Raša Todosijević, Zoran Popović, Era Miliivojević, Gergelj Urkom) gathered around Gallery of Student' Cultural Center in Belgrade in the period from 1971 to 1973. From 1975 to 1980, he collaborated with Group 143 (Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Ćekić, Maja Savić, Paja Stanković). Since 1991, he works as a permanent associate of Dah theatre from Belgrade. His works are in numerous collections around the world.

/

ВКС (Вокално-кустоски синдром) је кустоско-перформативни дуо који чине историчари уметности Сенка Латиновић и Владимир Бјеличић. У свом раду се осврћу на махинације и инциденте у оквиру доминантних културних политика, најпре у локалној заједници, али пуштају своје пипке и на друге секси теме. Користећи се хумором, гротеском, имитацијом, манипулацијом, вођењем и завођењем, ВКС вас спроводи кроз беспућа друштвене стварности, све док се не запитате: ко ову драму режира?

VCS (Vocal-Curatorial Syndrome) is a curatorial-performative duo consisting of art historians Senka Latinović and Vladimir Bjeličić. In their performances, they are dealing with machinations and incidents within the dominant cultural policies, primarily in the local community, but they also spread their tentacles on other sexy topics. By using humor, grotesque, imitation, manipulation, leading and seducing, VCS takes you through the wasteland of social reality, until you wonder who is directing this drama?

<https://cargocollective.com/VKS>

/

Милија Павићевић је рођен 10. јуна на Цетињу. Живи и ради на Цетињу.

Milija Pavićević was born 1950, June 10th. Lives and works in Cetinje.

/

Маја Станковић је редовна професорка на Факултету за медије и комуникације, на Департману за дигиталне уметности. Специфична поља интересовања: савремена уметност, теорија и дигитална хуманистика. Објавила је књигу *Флуидни контекст. Контекстуалне праксе у савременој уметности* (2015) и *Умрежена слика* (2022).

Maja Stanković is a professor at Faculty of Media and Communications in Belgrade, at the Department of Digital Arts. Special fields of interest: contemporary art, theory and digital humanities. She published the book *Liquid Context. Contextual Practices in Contemporary Art* (2015) and *Networked Image* (2022).

www.studijesavremenosti.org

Издавач/Publisher

Културни центар Београда / Cultural Centre of Belgrade

За издавача/On behalf of the publisher

Александар Илић / Aleksandar Ilić

в. д. директор / director

КРИТИЧАРИ СУ ИЗАБРАЛИ 2023 / CRITICS HAVE CHOSEN 2023

Од/До Уживања

Ауторка изложбе и каталога/Author of the exhibition and the catalogue

Маја Станковић / Maja Stanković

26. 1 – 5. 3. 2023.

Ликовна галерија/Art Gallery

Кнез Михаилова 6, Београд / Knez Mihailova 6, Belgrade

Издање/Edition

Савремена кретања / Contemporary Art Trends Series

volume LXIII/1

Савет галерије/Gallery Council

Маја Станковић, Гордана Добрић, Сава Ристовић

Maja Stanković, Gordana Dobrić, Sava Ristović

Кустос галерије/Gallery Curator

Светлана Петровић / Svetlana Petrović

Превод/Translation

Весна Стрика / Vesna Strika (engleski / English)

Лектура/Сору-Editing

Марија Лазовић / Marija Lazović

Дизајн и прелом/Design and layout

Марина Милановић / Marina Milanović

Штампа/Printed by

Alta nova, Beograd

Тираж/Print run

300

Поставка/Exhibition installation

Продукција 64

Сарадник на поставци/Contributor on exhibition installation

Изванредни Боб/Izvanredni Bob

Изложбу подржали/ Supported by -



Београд
www.beograd.rs



Република Србија
Министарство културе и информисања

Велико ХВАЛА/BIG Thanks to:

Алекса Борковић, Давид Мађар, Нада Костић, Иван Вања Милановић, Марина Милановић, Ђорђе Петковић, Факултет за медије и комуникације, Светлана Петровић, Културни центар Београда, Колекција Трајковић, Народно позориште, Марија Лазовић, Предраг Терзић, Изванредни Боб и уметницама/уметницима/ and artists.

Од / До

Од

Од / До

УЖИВАЊА

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/77"20"(083.824)

7.038.53/.55"20"(083.824)

СТАНКОВИЋ, Маја, историчарка уметности, 1975-

Критичари су изабрали 2023 : Од/До Уживања : [Ликовна галерија, 26. 1 - 5. 3. 2023., Београд] / [ауторка изложбе и каталога Маја Станковић] ; [превод Весна Стрика (енглески)] = [Critics Have Chosen 2023] : [From/To Enjoyment] : [The Art Gallery, 26. 1 - 5. 3. 2023., Belgrade] / [author of the exhibition and the catalog Maја Stanković] ; [translation Vesna Strika (English)]. - Београд : Културни центар Београда = Belgrade : Cultural Centre of Belgrade, 2023 (Beograd : Alta nova). - 59 стр. : илустр. ; 24 см. - (Серија Савремена кретања = Contemporary art trends series ; vol. 63, 1)

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 300. - Белешке о уметницима: стр. [62-63]. - Библиографија: стр. [60].

ISBN 978-86-7996-279-9

а) Ликовна уметност - 20в-21в - Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 85644041

Од / До

КУЛТУРНИ
ЦЕНТАР
БЕОГРАДА

УЖИВАЊА

КРИТИЧАРИ СУ ИЗАБРАЛИ 2023

Од/До Уживања
Маја Станковић

Ликовна галерија
Кнез Михаилова 6, Београд

26. 1 – 5. 3. 2023.

CRITICS HAVE CHOSEN 2023

From/To Enjoyment
Maja Stanković

The Art Gallery
Knez Mihailova 6, Belgrade

26. 1 – 5. 3. 2023.

www.kcb.org.rs

од
до

до

од
до

од

од
до