**Од/До УЖИВАЊА**

 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 или без додатних стимуланса? Да ли је уживање реликт прошлости, рецидив просветитељских и хуманистичких вредности и уверења који су, данас, у постхуманој и постпродукованој стварности, излишни? 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 супростставити 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?

**Емилија Терзић** у свом раду ***Овде је језиво*** (2020) проблематизује 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 локдаунске кризе. Пандемија је иницирала затварање и с њоме 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 само види 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 поменуто доба дана је 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 уопше људски глас. Оно што нас држи у неизвесности је једва приметна аутоматизација у изговарању за коју нисмо сигурни да ли је производ нервозе, стреса или нешто друго. То друго које наслућујемо је да глас који чујемо уопште није људски, већ компјутерски генерисани 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.

 **Емилија Терзић** у свом раду дијагностификује управо тај расцеп у личном, који је одавно присутан, а интензивиран 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.

 Неку врсту парадокса и 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. Одавно живимо у времену у којем је узбуђење изједначено са конзумирањем истог. Уживање је посредовано технологијама и предметима и подређено је сталној тенденцији произвођења нових потреба за узбуђењем и измицањем истог. 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 стимулунса 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, анимиране 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 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 медијском простору, 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.

 **Драгана Жаревац** у свом видео перформансу ***ТО ТЕЛО*** (2022) реконструше кадар из Алмодоваровог филма *Високе потпетице* (Pedro Almodóvar, *Tacones lejanos*, 1991) у којем се изводи песма *Једна година љубави* (*Un Aňo de Amor*). Овим филмом се, почетком деведесетих прошлог века, уводи сексуалност трансвестита у медијски простор и популарну културу. С друге стране, 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 могули 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.

 Концептуални оквир њеног рада представљају следећи појмови: тело – старост – тело – болест – тело – уживање – тело – задовољство у сопственом телу. Додатни значењски лејер који рад има повезан је са чињеницом да аутоимуна болест од које болује уметница напада мишиће на телу, као и то да се с годинама интензивира. Самим тим, живот са болешћу је борба која се одвија свакодневно, 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 којем се налази; у односу са сопственом телом, у излагању тела изазовима, у жељи да ужива, да буде лепо, привлачно, у сагласју са собом, у отпору које пружа и прихватању граница које намеће.

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 то се одиграва између једног тела, оног које жели да ужива, да буде лепо, привлачно, еротично, у задовољству и другог, које је **ТО** исто **ТЕЛО**, изнападано од болести, немогућности и наметнутих ограничења.

**Предраг Терзић** у свом раду ***Don’t play what’s there, play what’s not there*** (2022) преиспитује позицију између нас и света и нас у односу са самим собом и успостављање баланса између. Оквир за такву врсту преиспитивања представља кошарка. Овде је задовољство у гледању игре, у учествовању у игри, у љубави према кошарци, у звуку које производи ударање лопте о паркет, у узбуђењу праћења игре, у напору, неизвесности, убрзању, одбрани и нападу играча који се крећу, сударају на терену, у масмедијском спектаклу испуњеном рефлекторима, масом 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 на различите регистре: спорт, бизнис, забаву, масовну културу, 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 неколико секунди – број секунди 24 је број његовог дреса. 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 могучност 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 које 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, преузетог 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.

Уживање укључује и задовољство и насладу, оно је у том размаку између 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**.

 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, 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 религиозне 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 режиме 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. Насупрот томе, форма триптиха у раду **Јована Чекића** испражњена је од хијерархијске логике, јасних подела и центрирања. 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 он 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 ситницима, у свакодневним ритуалима, видљиво или неизрециво, променљиво у односу на саму мрежу, оно што се издвоји на фону свакодневне рутине, оно што је планирано или производ случаја.

 Рад **Неше Париповића *Примери аналитичке скулптуре*** (1978) је серија фотографија у којој “фотоапарат бележи из непосредне близине од приближно 30цм, 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 excelence* 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). 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 с њима повезаног атрибута узвишености који их прати у традиционалној 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). 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. 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 круг 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 своде на објект погледа који контролише, овде је реч о увођењу онога што Катрин Малабу назива многострукост уживања, које укључује бројне ерогене зоне и што доводи у везу са женским телом, позивајући се на Лис Иригаре: “‘Тело, груди, пубис, клиторис, усмине, вулва, вагина, грлић материце, материца... ‘Мноштвеност зона не може да се прикупи, остаје проређена, због чега ужитак води с ону страну спреге отвореност-затвореност, пасивност-активност” (Малабу). Аналитички процес бележења те географије женског ужитка уводи елемент анализе, на шта реферише и сам назив рада. Али та анализа, за разлику од опште прихваћеног мишљења да она убија задовољство, заправо, нас, посматраче увлачи у догађај у којем се продукује, а не редукује мноштвеност уживања, “разуђенија, многострука у својим разликама, комплексна, суптилна, незамислива... у једном имагинарном сувише усредсређеном на истост” (Исто).

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. Ова 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 достиже 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 којем 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 којем се бави аутопортретисањем, удвајањем и продуковањем сопственог лика изван постојећих конвенција. Стратегије које у том циљу спроводи су 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 порно часописа; и уживањем – један од лајт мотива 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 је 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. 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.

 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 презрелих 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 увек нешто дели, а до уживања пут је кривудав, неизвестан и испрекидан: околностима, могућностима, жељама, рутинама, немогућностима, инерцијама, незадовољствима, ломовима и непрестаним продукцијама размака. Тај размак који нас дели Од уживања и који непрестано прелазимо До уживања – 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.

Maja Stanković