

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Призори идеолошког ћорсокака  
Уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље  
(цртежи, објекти, инсталације)

кандидат:  
Предраг Дамјановић

ментор:

др ум. Симонида Рајчевић, ванредна професорка

Београд, 2022.

## Садржај:

1. Резиме.....	1
2. Увод.....	6
3. Теоријски оквир уметничког истраживања.....	10
3.1 Култура као симптом.....	13
3.2 Жижекова концепција идеологије.....	16
3.3 Уметност као симптом или уметност као синтом.....	33
4. Методологија уметничког истраживања.....	43
5. Контекст и претходни уметнички пројекти.....	46
5.1 Теме и идеје.....	47
5.2 Анализа радова и амбијенталне инсталације.....	52
6. Докторски уметнички пројекат: Призори идеолошког ћорсокака - уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље (цртежи, објекти и уметничке инсталације).....	73
6.1 У име оца (In the Name of the Father).....	77
6.2 Shark Tales - група радова.....	93
6.3 Једи мој страх (Eat My Fear).....	111
6.4 Ох тата... (Oh Daddy...).....	118

6.5 Жуто срање (Yellow Bullshit).....	125
6.6 Гармонбозија – сав твој бол и туга (Garmonbozia - All Your Pain and Sorrow).....	131
6.7 Жеља је рана стварности (Desire is a Wound of Reality).....	135
6.8 Уживај! То је твоја дужност (Enjoy! You're your Duty).....	140
<b>7. Закључак.....</b>	<b>142</b>
<b>8. Референце.....</b>	<b>145</b>
8.1 Библиографија.....	145
8.2 Вебографија.....	148
8.3 Видеографија.....	149
8.4 Филмографија.....	150
<b>9. Биографија.....</b>	<b>152</b>
<b>10. Изјава о ауторству.....</b>	<b>154</b>
<b>11. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/ докторског уметничког пројекта.....</b>	<b>155</b>
<b>12. Изјава о коришћењу.....</b>	<b>156</b>

## 1. РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат, *Призори идеолошког ћорсокака – уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље*, је конципиран као структура која произилази из теоријског, естетског и етичког полазишта. Рад је инспирисан текстовима, предавањима и филмовима филозофа и психоаналитичара Славоја Жижека. Његов опус такође је схваћен слојевито, структуриран из три главна филозофска упоришта или три кључне идеје којима дефинише динамику Субјекта: Хегеловом методологијом и типом размишљања, односно Хегеловом дијалектиком; Марксовом филозофијом као средством за изражавање критике идеологије и Лакановом психоаналитичком епистемологијом, кључним теоријским оквиром и његовом аналитичком терминологијом.

Кључна премиса теоретског оквира пројекта могла би да се генерализује као оправданост примене психоаналитичких концепцијских модела изван контекста појединачног субјекта, на целокупно деруштвено тело. У том смислу анализирани су принципи којима друштва формирају идеје и вредности. У овом контексту психоанализа и њене методе, које се баве субјективним конфликтима и адекватном праксом која тумачи ове конфликте, чији се ефекти рефлектују у форми симптома, културни и уметнички акти, аналогно су сагледани кроз призму психоанализе, као одраз друштвених конфликта, друштвени симптоми који се могу подвргнути херменеутичкој пракси. У овом смислу концепцијски оквир целокупног пројекта, има за циљ да се уметност представи као изражајно средство, медиј за идеолошку критику.

Први део рада је заснован на сажетом прегледу Лаканове епистемологије која је уткана у Жижеково концептуализовање идеологије. У овом делу рада такође су представљене укратко, кључне идеје којима Жижек објашњава функционисање идеологије и идеолошке ефекте генерално. Жижек развија херменеутички принцип којим културне акте такође схвата као последицу идеологије. На темељу поменутог теоријског оквира, формирао сам кључне идеје своје поетике и истраживачке методе које сам користио за анализу рада.



У другом делу рада користим наведена теоријска истраживања као начин да вербализујем и структурално конципирам досадашњу уметничку праксу. У трећем делу рада сам истим аналитичким методом уметнички докторски пројекат представио као логички наставак, нову фазу истраживачког процеса која је уобличена изложбом *Shark Tales – приче из идеолошког ћорсокака*, реализованој у Галерији факултета ликовних уметности у Београду, маја месеца 2021. године. Тероријски рад обезбедио ми је генерални оквир и аналитичку терминологију која ми је послужила да конструишем своја поетска гледишта, кључни алат којим сам се служио при реализовању стваралачких идеја. Реализовао сам више-медијску уметничку изложбу, плод дугогодишњег стваралачког процеса, која се састоји из радова груписаних у осам засебних целина, која је подробно анализирана овим радом.

## ABSTRACT

Doctoral art project, *Scenes of ideological deadlock – art in the context of ideology, language and structure of desire*, is conceived as a structure derived from theoretical, aesthetic and ethical starting points. The work is inspired by the texts, lectures and films of philosopher and psychoanalyst Slavoj Žižek. His opus is considered layered, structured from three main philosophical strongholds, or three key ideas that define the dynamics of the Subject: Hegel's methodology and type of thinking, i.e. Hegel's dialectics; Marx's philosophy as a means of expressing criticism of ideology and Lacan's psychoanalytic epistemology, a key theoretical framework and his analytical terminology.

The key premise of the theoretic framework of the project could be generalized as justification for the application of psychoanalytic conceptual models outside the context of the individual subject, to the entire social body. In this sense, the principles by which societies form ideas and values, were analyzed. In this context psychoanalysis and its methods, which deal with subjective conflicts and adequate practice that interprets these conflicts, whose effects are reflected in the form of symptoms, cultural and artistic acts, are analogously perceived through the prism of psychoanalysis, as a reflection of social conflicts, social symptoms that can be subjected to hermeneutic practices. The conceptual framework of the entire project aims to present art as an expressive tool, a medium for ideological criticism.

The first part of the work is based on a summary of Lacan's epistemology, which is woven into Žižek's conceptualization of ideology. This part of the work also presents, in short, key ideas of Žižek's understanding of how ideology functions, and ideological effects in general. Žižek develops a hermeneutic principle by which he also understands cultural acts as a consequence of ideology. Principal ideas of my poetry and research methods I used to analyze the work are based on the aforementioned theoretical framework.

In the second part of the work, I use the above theoretical research as a way to verbalize and structurally design the art practice so far. In the third part of the work, using the same analytical methods, I presented the artistic doctoral project as a logical continuation, a new phase of the research process shaped by the exhibition *Shark Tales – stories from an ideological deadlock*, realized at the Gallery of Fine Arts In Belgrade, May 2021. Theoretic work provided me with a general framework and analytical terminology that served me to construct my poetic views, a key tool I utilized to realize creative ideas. I have presented a multi-media art exhibition, product of many years of creative process, consisting of works grouped into eight separate units, which has been thoroughly analyzed with this work.

## 2. УВОД

Уводни део рада за циљ има приказ позиције на којој је конципиран целокупан докторски уметнички пројекат. Рад је конципиран као структура која произилази из теоријског, естетског и етичког полазишта. Први део рада је заснован на сажетом прегледу Лаканове епистемологије. Овај део рада такође укратко аргуентује оправданост примене психоаналитичких теоријских модела на шири друштвени план, као и особену херменеутику културних феномена карактеристичну за рад филозофа и психоаналитичара Славоја Жижека. Теоријска истраживања су омогућила да се вербализује, уобличи и структурално размотри и разуме досадашња уметничка пракса. Рад на уметничком докторском пројекту представља логички наставак, надоградњу и нову фазу истраживачког процеса који је уобличен изложбом *Shark Tales – приче из идеолошког ћорсокака*, реализованој у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, маја месеца 2021. године.

Желео бих да образложим оправданост обима теоријског увода, који представља концепцијски оквир целокупног пројекта. Теоријска проучавања послужила су ми да уобличим своја поетска гледишта у кључни алат којим сам се служио при конципирању стваралачких идеја. Желео сам да у овом контексту читаоцу приближим основне теоријске премисе и упознам га са терминологијом коју ћу користити у анализи свог уметничког рада. Такође, теоријски поступци utkани су у ликовну структуру не само индиректно, већ и дословно у виду наратива, који је део ликовне целине и целокупног визуелног рада (цитати, триумфи, увеличани наслови, коментари ликова у визуелним сценама у маниру стрип облачића). На крају, теоријски рад омогућио ми је да теоријски базирам и етички оправдам своје естетске поступке и своја начела.

Важно је напоменути да се рад тиче питања идеологије у општем смислу, као и фундаменталних структура које формирају идеологије. Да ли уметност може да буде средство, односно медиј који изражава валидну, конструктивну критику идеологије? Ако претпоставимо ову позицију поново смо у ризику да говоримо из идеолошког дискурса. У контексту континенталне филозофске традиције (која је мој кључна контекст у овом

разматрању), наш друштвени, критички коментар је увек циркуларан – ако позицирамо коментар идеолошке критике у исто време ми то чинимо из позиције актуелних представа о свету које су карактеристичне за идеолошки простор из кога говоримо. Ако пак покушамо да избегнемо идеологију, поново смо у границама идеологије. Разлог за ово стоји у структури идеологије по себи – једном када одлучимо да изађемо из идеолошких оквира, критикујући је, у исто време своју критику базирамо на епистемолошким параметрима идеологије коју критикујемо. Комплетан систем вредности и уверења, комплетан оквир света као мапа којом се Субјекат руководи је локус његовог настанка. И даље, ако имамо овај проблем циркуларности, да ли је могућа ефикасна позиција критике? У овом смислу неопходно је претпоставити позицију Субјекта, а затим и његово стваралаштво. Поставља се питање, у суштини, шта је значење и како настаје целокупни епистемолошки оквир из кога Субјекат говори.

Рад је базиран на Жижековој концепцији друштвеног антагонизма. Свака представа реалности је идеолошки структурални конструкт. То је позиција где фикција преузима рухо истине. Свака симболичка, језичка структура или наратив никада не успева да до краја конзистентно опише, ултимативно образложи стварност, коју својим наративом репрезентује. Једина неидеолошка позиција је Стварно, празно место које не успева у потпуности да буде обухваћено симболичким конструкцијама. Ово Стварно није неко кантовско стварно по себи, вишак који Симболичко не успева да обухвати конципирајући реалност. Ово Стварно је процеп у самом симболичком, које се огледа у његовој недоследности, инконзистентности, парадоксалности. Ово празно место Жижек назива антагонизам Стварног, као константу која мора да се претпостави како би уопште постојала социјална реалност. Заправо, свака друштвена реалност конституисана је око овог празног места, трауматичног искуства друштвеног антагонизма, као покушај да се опише друштвено поље које подразумева мирну коегзистенцију свих чланова.

Рад покушава да прикаже да је сваки структурални конструкт, сваки идеолошки наратив недоследан због овог празног места, недостатка, који идеологија својим мистификацијама покушава да прикрије као да не постоји. Иако Стварно није позиција могућег објективног погледа на ствари, овај модел структуре реалности претпоставља постојање идеологије и валидност њене критике. Жижек не нуди објективно стање ствари већ наводи да треба претпоставити постојање идеологије, уколико кренемо од премисе да је

реалност структурирана на конститутивном антагонизму. Дакле, Стварно је позиција из које је могуће претпоставити могућу, валидну идеолошку критику.<sup>1</sup>

У овом раду сам се усудио да проблематизујем, пратећи Жижека, тензију сексуалности, као фундаменталног принципа тензије дуалитета, који се рефлектује у широј друштвеној стварности. *Женственост и мужевност у нашој историјској традицији су дефинисани одређеном тензијом дуалности, само што је ова тензија другачија...Они нису дефинисани одређеном карактеристиком...они обоје имају тензију у себи (ŽREF).*

Рад такође покушава да прикаже специфичну концепцију Субјекта и консеквентно позицију значења. Рад проблематизује:

- Оправданост, валидност коришћења психоаналитичких теорисјких модела и психаналитичке теорије на шири друштвени план.
- Оправданост психоаналитичке херменеутике културних феномена. Посматрање културе и њених артефаката као симптоме идеолошког друштвеног поља у коме настају.
- Оправданост уметничке критичке праксе која подразумева психоаналитичке концепцијске премисе.

Дакле, сходно изнетим теоријски претпоставкама, у практичном делу рада покушао сам да ликовним средствима, визуелно представим теоријска разматрања Лаканове психоанализе формулисане углавном кроз Жижекове теоријске конструкције. У фокусу рада је Стварно друштвеног антагонизма, празно место које не успева да буде обухваћено симболичким. Посебно сам покушао својим радовима да скренем пажњу на друштвене, идеолошке праксе које покушавају да овај недостатак испуне значењем, како би успоставиле конзистентан идеолошки наратив, прикривајући властиту недоследност, која је конститутивно увек присутна тензија у свакој друштвено-симболичкој конструкцији. На пример, рад *Једи мој страх* се бави питањем конструисања националне фантазије као начин да се прикрије овај недостатак у Другом, у самом друштвеном телу. Рад имплицитно упућује на све веће присуство фашизма, као савремену појаву инхерентну савременом капитализму и

---

<sup>1</sup> Од краја 6. стране извор теоријске грађе: Cultural & Critical Theory Library: Slavoj Žizek - Key Ideas

неолибералним друштвеним формацијама. Такође, рад *Жуто срање* „материјализује“ ово празно место, као трауматско језгро, које увек покушава да се испуни садржајем, симболичким конструкцијама, наротивом који је у основи свих идеолошких стремљења. Непосредност овог Стварног искуства трауме увек је изгубљена у дијалогу, презентацији и продукцији слика. О темељнијој анализи радова говорићу у другом делу рада.

### 3. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА

Практикујући *стару, напола заборављену уметност идеолошке критике* (ŽIS), филозоф и психоаналитичар Славој Жижек у једном од својих предавања дефинише начин на који данас функционишу идеологије. У глобалним размерама, живимо у добу пост-политичког, пост-идеолошког консензуса, базираног на прихватању капиталистичког тржишта и либералног државног уређења као организационог темеља друштва. Преовлађујући западни неолиберализам све више функционише као идеологија, уводећи логику тржишта у образовне институције и убрзано приватизујући јавни домен. Оваква *цинична идеологија* функционише на особен, готово мистериозан начин; појединац може бити критичан, потпуно свестан идеолошког цинизма, али на практичном нивоу делује и спроводи је као да верује у дате идеолошке поставке. Илузија није у нашем разумном, рационалном прихватању стварности, илузија лежи у сфери уверења и деловања. Ако је: *класична идеологија функционисала на начин како је означио Маркс у његовој лепој формули у првом тому Капитала - Они не знају шта раде, али ипак то раде, цинична идеологија функционише у моду – Ја знам врло добро шта радим, али ипак то радим* (ŽFI).

Рад је инспирисан текстовима, предавањима и филмовима филозофа и психоаналитичара Славоја Жижека. Његов опус могуће је представити из призме три главна филозофска упоришта или три кључне идеје којима дефинише динамику Субјекта:

Хегелов утицај с типом размишљања и методологијом коју користи, другим речима, Хегеловом дијалектиком; затим Марксова филозофија као темељна инспирација његовог рада и средство изражавања критике идеологије; и на крају, Лаканов рад обезбедио му је кључни оквир и аналитичку терминологију. Како сам Жижек каже: *Језгро мог целокупног рада је настојање да употребим Лакана као привилеговани интелектуални алат да ре-актуализујем немачки идеализам* (ŽR p.ix).

Као генерални оквир за тумачење и анализу послужила је Лаканова формула три регистра – Имагинарног, Симболичког и Стварног. Феноменолошки гледано, ова формула представља три типа могућег искуства Субјекта. Имагинарни регистар чини фазу формације



ега у „стадијуму огледала“. Ово је фаза идентификације са сликом у огледалу, односно идентификације с објектом спектралне слике. Фокус ове фазе је „отуђење“ и почетак расцепа субјекта, који ће се десити у симболичкој фази, усвајањем језика.

Симболичко је регистар који је суштински језичка димензија. Лакан не поистовећује симболичко и језик, пошто је велико Друго присутно у сва три регистра. У том смислу, симболичка димензија језика јесте димензија означитеља, димензија знака без позитивне егзистенције, базирана на две кључне карактеристике – диференцијалности и арбитрарности. То је царство радикалне другости – димензија Другог (односно великог Другог). Ово је, такође, димензија закона и правила којима се Субјекат руководи у дефинисању света. У том смислу, симболичко је царство недокучивости Другог у његовој радикалној крајности – родитеља и његове жеље или, у ширем друштвеном смислу, кључних утемељења и идеала. Симболичко је регистар закона који регулишу Жељу у Едиповом комплексу. Симболичко је регистар који замењује непосредност доживљаја света. Сваки језик или дискурс представља интерпретацију ове непосредности. Ипак, увек остаје део који није потпуно обухваћен језиком и језичким тумачењима. Фројдово несвесно у Лакановој теорији припада овом регистру. Лакан поставља чувену формулу – *Несвесно је структурирано као језик* (LFFC2 p.203).

Регистар Стварног представља зону недокучивог и непојмљивог, али феноменолошки гледано, једног од три могућа искуства. Уколико је симболичко царство речи и дискурса који конципира, *ствара* свет ствари, Стварно је оно ван језика, оно што представља отпор свакој симболизацији. Стварно је немогуће, јер је незамисливо и немогуће га је интегрисати у симболички регистар. Стварно карактерише доживљај трауме.

У контексту реченог, Жижек конципира *cogito* (за разлику од већине савремених филозофа), као базу за дефинисање Субјекта. У процесу конституисања, Субјекат је заувек расцепљен. Док је Декартов *cogito* супстанцијално и самосвесно Ја, за Жижека, који прати Лакана, *cogito* је удео симболичког регистра, који замењује непосредност света у процесу субјективизације. За Лакана је једнообразност Субјекта заувек расцепљена усвајањем језика на *Субјекат изјаве* и *Субјекат изговореног*. Иако их доживљавамо као једно, граматичко Ја (Субјекат изговореног) није идентично индивидуалном Ја (Субјекту изјаве). Дакле, за Лакана и Жижека, свака реч је споменик Ствари, јер је у процесу означавања један део заувек изгубљен. Декартова формула: *Мислим, дакле постојим* у Лакановој верзији звучи: *Мислим*

*тамо где нисам, дакле, ја сам тамо где не мислим (LES166).*

У усвојеном оквиру Лакановог концепта имагинарног, симболичког и реалног и консеквентне концептуализације Субјекта, Жижек тумачи немачки иделизам у сасвим другом светлу. Кључна повезаност оваквог гледишта с визуелним делом пројекта јесте формулација идентитета – претходна учења о немачком идеализму заступају гледиште да истина ствари лежи у њој самој, док је за Жижека фундаменталан увид да је истина увек ван ствари. Дакле, истина искуства лежи ван нас, у категорији симболичког и реалног. Самоидентитет је немогућа позиција – у процесу симболизације, сигнификације, увек постоји неки остатак, који није исти, једнообразан са ствари коју дефинише. Истина или значење не леже у нама самима. Не можемо се загледати дубоко у себе и пронаћи истину; она је увек изван нас, у симболичком и реалном<sup>2</sup>.

Истраживачки приступ генерално је везан за једну од кључних Лаканових формула – *човекова жеља је жеља (великог) Другог (LXI 235)*. Овде је жеља схваћена као жеља да се жели велики Други, да се буде жељен од стране великог Другог и да се жели исто што и велики Други. Дакле, конститутивни однос између мистерије великог Другог и Субјекта дефинисан је структуром жеље, односно њеном симболичком, језичком медијацијом. Ултимативно егзистенцијално питање Субјекта гласи: *Шта хоће Други (од мене) – Che vuoi?* Покоравање Субјекта Другом, који познаје мистерију задовољства (у Лакановој терминологији концепт *jouissance*), агенту језичке ризнице, који дефинише закон, Лакан назива *симболичком кастрацијом*. Међутим, он великог Другог, који поседује ултимативни (изгубљени) објекат жеље – Фалус<sup>3</sup>, дефинише и као кастрираног.

Фалус је *празан означитељ* без крајњег значења, али као такав, у језичком контексту омогућава бескрајну разменљивост означитеља (и значења): *Означитељ представља Субјекат другом означитељу (LEC 819)*. Крајњи психотерапијски циљ (а Лакан је, пре свега, психоаналитичар), јесте прихватње идеје да велики Други не поседује ултимативну моћ и да жеља само генерише нову жељу.

---

<sup>2</sup> Од половине 10. стране, извор теоријске грађе: Cultural & Critical Theory Library: Slavoj Zizek - Key Ideas

<sup>3</sup> *Фалус-означитељ повезан са идејом објекта мајчинске жеље и на тај начин предпостављени „савршени објекат“, који постаје објекат примарне репресије и који је претеча објекта мало-а.* (Bailly Glossary).

### 3.1. КУЛТУРА КАО СИМПТОМ

Једна од могућих теоријских позиција и културних пракси за разумевање природе детерминизма и сагледавање егзистенцијалне позиције Субјекта јесте примена психоаналитичке теорије у широј друштвеној равни. То је позиција типична за Славоја Жижека, чијим је радом свеобухватно прожет теоријски и практични део овог уметничког докторског пројекта.

Овај рад, између осталог, дотиче проблем оправданости теоријског става, али и дијалектичке и херменеутичке праксе, тенденције да се естетски артефакти третирају и тумаче као симптоми културе у којој су настали. Један од великих приговора психоанализи јесте да представља искључиво теорију индивидуалних патолошких, те психолошких проблема, и да је примена психоанализе на друге друштвене, културне феномене теоретски неоправдана и нелегитимна. Рад се, такође, дотиче питања оправданости претходног полазишта, односно питања како тумачити уметничке артефакте – као симптоме проблема и контрадикција у друштву у коме настају или као *синтоме*<sup>4</sup> (при чему се поставља питање могућности тумачења уопште). Теоријску реформулацију Фројдовог симптома Лакан спроводи у каснијој фази свог рада, када је фокус са симболичког и имагинарног регистра премештен на регистар Стварног.

Било да неко ангажује дискурс и методе психоанализе или не, приступ естетици кроз призму симптома толико је раширен у хуманистичким наукама да се квалификује као савремена критичка нормативна пракса. Овај норматив неопходно ангажује херменеутику у тумачењу литературе, филма и других културних текстова, у контексту друштва које их ствара. Дати методолошки протокол примењује се било да неко наступа из позиције историчности, материјализма или психоанализе. Такав начин размишљања јесте базична претпоставка културних студија, без обзира на то на који начин се заступа критичка пракса.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Синтом* представља структурални аспект симптома, који су његове видљиве манифестације. *Синтом* је продукт специфичне конфигурације ланца означитеља у односу на Стварно, изражен кроз симптом. О овом појму ће бити више речи у поглављу *Уметност као симптом или уметност као синтом*.

<sup>5</sup> Извор: Dean, Tim. *Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism*. *Diacritics*, vol. 32, no. 2, 2002, pp. 21–41. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1566285](http://www.jstor.org/stable/1566285). [Accessed 13 Aug. 2021].

У Жижековом комбиновању психоанализе и марксизма, прецизније, начину на који артикулише Лакана с Марксом (или Маркса *кроз* Лакана), могли бисмо да кажемо, могуће је издвојити једну кључну тачку. У свом ремек-делу *Сублимни објекат идеологије (The Sublime Object of Ideology)*, Жижек нас подсећа на Лаканову тврдњу да је *Маркс измислио симптом (ŽSO 3)* – гледиште које Жижек експлоатише кроз цео свој рад. Жижеково увођење психоанализе у политичку раван довело је до тога да су у његовом раду у фокусу више друштво и култура, а мање индивидуа. Он сматра да психоанализа поставља питање на који начин индивидуа треба да се односи према друштвеном пољу, не у смислу других људи, већ у смислу анонимног социјалног агента по себи, како би уопште постојала као особа. Полазећи од Маркса, можемо рећи да смо нормалне, индивидуалне личности једино уколико смо способни за однос према анонимном друштвеном пољу. У том смислу, одговор на питање шта треба интерпретирати гласи – морамо интерпретирати све. Жижек нас подсећа да се у једном од Фројдових кључних дела *Нелагодност у култури (Unbehagen in der Kultur)*, култура тумачи на следећи начин – друштвено поље не значи да је већина нас нормална, правилно социјализована, док неки идиоти то нису успели, па би требало да буду нормализовани. Да би се култура сама по себи успоставила као нормална, мора укључивати у себе серију патолошких искривљења, процепа, недоследности. Нелагодност у том смислу значи да у култури као таквој *ми нисмо у својој кући*. Дакле, *нема нормалне културе – култура као таква мора бити интерпретирана (VICE)*.

Другим речима, друштвено поље се неопходно конституише око Реалног – недокучивог феноменолошког искуства (кључни Жижеков појам је Реално антагонизма), које никада не може бити до краја смислено, конзистентно, свеобухватно артикулисано кроз друштвене формације (суштински, језик). Једино у овом оквиру настаје Субјекат, трајно, неповратно истргнут из свог неописивог, неизрецивог природног, анималног еквилибријума. Субјекат је описан, формиран, интерпелиран (Алтисер), културним, дискурзивним праксама; ипак, неки вишак заувек остаје отргнут од Субјекта, услед немогућности његове потпуне артикулације.

Дакле, примена и начин читања, односно интерпретације, формације симптома на културу и друштво, могућа је једино ако се друштво сагледава из перспективе конфликта – пошто су симптоми резултат (знак) конфликта. У тренутку када друштво сагледамо у терминима односа моћи, видимо га као суштински конфликтно. Пошто из психоаналитичке

перспективе појам несвесног конститутивно ставља Субјекат у перспективу личног конфликта, Жижек лако остварује везу између Маркса и Лакана (и, у основи, Фројда). Будући да Лаканово поновно схватање Фројда поставља несвесно у контекст језика, а самим тим пре у социјалну него у личну димензију искуства, симптом се може схватити изван личног домена. Овим гледиштем се поменута веза потврђује.<sup>6</sup>

О универзализовању симптома Жижек каже: *Целокупна „култура“ је на неки начин реактивна формација, покушај да се ограничи, каналише – култивише овај дисбаланс, ово трауматично језгро, овај радикални антагонизам кроз који је човек пресекао своју пупчану врцу са природом, са животињском хомеостазом (ŽSO p.xxvii).*

Жижекова кључна стратегија, када користи Лаканову психоанализу као „главну алатку“, заправо је чин тумачења других фрагмената из филозофије, уметности, поп-културе и идеологије лакановским дискурсом. По Жижеку собеност Лакановог психоаналитичког гледишта није теорија и техника за третирање психолошких поремећаја; он жели да нас конфронтира с најрадикалнијом димензијом наше егзистенције. За Лакана, циљ третмана није откривање истине с којом је неопходно идентификовати се, већ откривање неподношљиве истине с којом треба научити да живимо. Он нас не учи како да се уклопимо у захтеве социјалне реалности, већ како је та реалност уопште конституисана.<sup>7</sup> Циљ психоанализе није добар живот, успех и самоостварење, већ да се Субјекат суочи с главним ћорсокаком своје фундаменталне жеље, с егзистенцијалном, социјалном и либидиналном неприликом.

---

<sup>6</sup> Извор: Dean, Tim. *Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism*. *Diacritics*, vol. 32, no. 2, 2002, pp. 21–41. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1566285](http://www.jstor.org/stable/1566285). Accessed 13 Aug. 2021.

<sup>7</sup> За Жижека који прати Лакана, социјално поље, социјална реалност или оно што видимо као свет око нас је структурирано око неописивог језгра *друштвеног антагонизма* - термин преузет од Шантал Муф (Chantall Mouffe) и Ернеста Лаклауа (Ernesto Laclau). Ниједан покушај попуњавања ове празнине конзистентним, свеобухватним наративом не може бити успешан. Увек остаје вишак (*surplus*), који се опире свакој симболизацији. У филму *Pervert's Guide Through Ideology*, Жижек се појављује као перверзни дух, аутореклексивни тумач ситуације, филмском монтажом уклопљен у сцену коју коментарише. У тренутку када Морфеус нуди Неу избор између две пилуле, плаве која га враћа у илузију или црвене која му представља *пустињу стварности*, Жижек као учесник, монтирани трећи члан сцене проговара: *Али избор између плаве и црвене пилуле није, у ствари, избор између илузије и реалности; наравно да је Матрикс машина за фикције, али ово су фикције које већ структуришу нашу реалност. Ако из наше реалности склонимо симболичке фикције које је регулишу, губимо и саму реалност. Ја желим трећу пилулу. Дакле, шта је трећа пилула? Дефинитивно није нека врста трансценденталне пилуле која нам обезбеђује лажно, фаст-фуд религиозно искуство, већ пилула која би ми омогућила не да перципирам реалност иза илузије, већ реалност у самој илузији. Ако нешто постане превише трауматично, превише насилно или чак превише испуњено уживањем, то растура координате наше реалности, ми морамо да је измислимо (ŽFI).*

## 3.2. ЖИЖЕКОВА КОНЦЕПЦИЈА ИДЕОЛОГИЈЕ

Жижек је конципирао три момента у формирању идеолошких наратива. Први је *доктрина* у ком се идеологија налази у својој теоретској фази. Овде идеологија представља сет теорија и идеја које се изражавају у форми истинитих пропозиција, а пример је *либерализам*. Други моменат је *уверење*, форма у којој се идеологија манифестује у својим апаратима доктрине, којима генерише и одржава истину о тој идеологији; попут Алтисерових идеолошких апарата: либерализам се манифестује у слободи штампе, демократским изборима, слободном тржишту. Трећи моменат је *ритуал*, а представља моменат интернализације идеологије, у којој свака индивидуа има спонтано искуство идеологије, које се перципира као нешто природно и реализује се готово инстинктивно – либерални Субјекат природно доживљава себе као слободну индивидуу. У сваком од ова три момента, ако покушамо да изразимо критику идеологије из позиције истине, поново смо у оквирима идеологије. Ова безизлазна позиција је таква зато што посматрамо идеологију као бинарну структуру – идеологија насупрам реалности. Свака идеологија је симболичка представа која је заправо фикција у руху истине. Да би реалност уопште могла да се доживи, потребна је нека структура, наратив, концепција која је конституише. Ако уклонимо овај симболички оквир, губимо и саму стварност, јер једино што остаје је нека нејасна, недокучива представа хаоса. Дакле, ако покушамо да критикујемо идеологију из позиције реалности, ми је заправо критикујемо из неке друге представе о реалности, друге симболичке конструкције – идеологије.

Да бисмо критиковали идеологију, Жижек сугерише тројну структуру. Једина могућа позиција идеолошке критике је Стварно. Ово је позиција која не може да буде обухваћена ниједном структуром, тако да је ван домашаја идеолошких мистификација. Стварно је место где идеологија прикрива процеп који се отвара неуспехом симболичког реда да у потпуности опише реалност. Ово је место *Стварног антагонизма* око којег свака симболичка конструкција кружи, гравитира, у немогућности да га у потпуности интегрише у свој концепцијски оквир. Ово није место које је могуће заузети, окупирати, али представља ванидеолошку референтну тачку која нам омогућава да осудимо садржај нашег непосредног искуства као идеолошки. Иако овакав модел реалности не даје могућност објективне

критике, он претпоставља постојање идеологије која конципира реалност структурисану на конститутивном антагонизму.<sup>8</sup>

Како да се ближе појасни ова тројна структура симболичко – реалност – стварно. У есеју *Матрикс*, Жижек представља матрицу (програм који детерминише илузију стварности људске расе у истоименом филму браће Вачовски), као својеврстан Роршархов тест у коме свако интелектуално читање, препознаје себе у њему. Лакановци тврде да су аутори сигурно читали Лакана, представници Франкфуртске школе, да је матрица оваплоћење отуђења, где је сама ствар капитализма однела превласт над субјективитетом и културом, а њуејдери да је свет привид, оптичка варка произведена глобалним Умом. Препознавање сеже до Платона где се филм чита као његов пећински сценарио – заробљени људи који су присиљени да гледају спектралу стварност као игру сенки. Међутим, када се ови затвореници ослободе заточеништва и доспеју на земљино тло, једино што виде није савршени свет без илузија, врховно Добро, већ ужасна *пустиња стварног*. Жижек представља проблем као кључну разлику између франкфуртске школе и Лакана: *...хоћемо ли Матрицу историзовати као метафору Капитала који је колонизовао културу и субјективитет, или пак говорити о постварењу симболичког поретка као таквог? Међутим, шта ако је управо ова алтернатива лажна? Шта ако баш виртуелни карактер симболичког поретка „као таквог“ јесте претпоставка самог историцитета?* (ЖМ)

Другим речима, не постоји избор концепцијске алтернативе, сваки наратив је симболички конструктор који се описује око примордијалне недокучивости *пустиње стварног*. Шта је онда Матрица, пита Жижек. Ништа друго до лакановско *велико Друго*<sup>9</sup>, виртуални симболички поредак који структурише нашу реалност. Велико Друго је симболички поредак који као такав чини да је Субјекат расцепљен, који вуче конце, који контролише Субјекта на

---

<sup>8</sup> Од почетка поглавља извор теоријске грађе: Cultural & Critical Theory Library: Slavoj Zizek - Key Ideas. Accessed 13 Aug. 2021.

<http://criticaltheorylibrary.blogspot.com/2011/02/slavoj-zizek-key-ideas.html?m=1>

<sup>9</sup> **L'autre** или мали други је слика себе са којом се дете идентификује у *Фази Огледала*. То је спектрална представа испуњена фантазијама, први целовити доживљај сопства, који према Лакановој феноменолошкој концепцији припада регистру *Имагинарног*. Значај ове фазе идентификације, омогућава детету да ову матрицу примењује у релацијама са другим људима, када препознаје да је део њих. Насупрот овој идеји стоји **L'autre** или велики Други, са којим дете не може да се идентификује. Ово је радикална другост и представља сет правила и хипотеза у којима је Субјекат рођен. Манифестација другог је језик и други симболички конструктори, а у ширем друштвеном контексту то је на пример идеологија.

тај начин да је резултат његових активности увек нешто друго од онога што је предвиђао. Међутим, кључан за овај текст је Лаканов закључак да постоји одвајање, расцеп и у самом Другом. Овај расцеп се дешава када Субјекат примети да је Други лишен Ствари и у том смислу инкозистентан, недоследан. Фантазија је у том смислу покушај да се упостави целокупна доследност великог Другог. Жижек сматра да су фантазија и параноја нераздвојно повезане и представљају *Друго Другога*, агента иза самог великог Другог који програмира, управља Другим, који чини нашу реалност и тиме обезбеђује његову козистентност – иза друштвене кризе и моралне деградације стоји неки сценарио подмукле светске завере. У време када се наша реалност све више екстернализује у великом Другом компјутерске мреже, лако је сваку проблематичну, критичну појаву приписати злом програмеру који нас лишава идентитета. По истом обрасцу функционише матрица у филму, која прикрива другу, стварну стварност, прикривену иза виртуелне, лажне, коју производи матрица. Други фантастични сценарио би подразумевао читање које не би било мање идеолошко – да не постоји коначна стварност већ низ бесконачних стварности које прикривају једна другу. Иза матрице стоји друга матрица која је такође производ матрице...<sup>10</sup>

Жижекова поента је да ни једном од два фантастична сценарија није обухваћено Стварно. *Јер Стварно, напротив, не представља „праву стварност“ скривену иза виртуелне симулације, већ ону празнину која стварност чини непотпуном/ инконзистентном, при чему се функција сваке симболичке Матрице огледа у прикривању те инконзистентности – један од начина да се то прикривање оствари јесте управо тврђење да испод непотпуне, неконзистентне, нама познате стварности, постоји друга стварност, лишена оног ћорсокака који би проистекао из немогућности да се она структурира (ЏМ).*

*Са друге стране, матрица функционише као „екран“ који нас одваја од стварног, који пустињу стварног чини подношљивом (ЏМ).* Жижек нам поручује да је Лакановско стварно концепцијска двосмисленост. Стварно није само нешто маскирано иза екрана фантазије, већ и сам екран, препрека која увек искривљује нашу перцепцију стварности. Филозофски говорећи, ова двосмисленост аналогна је разлици између Канта и Хегела. За Канта Стварно

---

<sup>10</sup> Ово би представљало проблем бесконачног регреса. У историји филозофије, сличан проблематични принцип је конципиран као *Нотинцијус* проблем (латински - мали човек): објашњење људских акција у контексту малог човека или дела личности који нам говори шта да радимо, што имплицира малог човека малог човека који му говори шта да ради и тако у недоглед.



је ноуменално, које једино може да буде опажено кроз трнседентални апарат интуиција и категорија. За Хегела ова двојна концепција је погрешна, па његова концепција подразумева тројну структуру – када преграда стоји између нас и Стварног, она прави илузију шта је иза екрана (појаве). Тако је оно што је иза, унапред увек ту за нас. Али ако Ствари одуземо екран, губимо и саму Ствар. Другим речима, Стварно није нешто што је немогуће до краја да се структурира, опише наративом, већ се Стварно огледа у процепима структуралног поретка који покушава да конструише доследно своју целовитост. За Хегела, ако говоримо у контексту религије, смрт Христа није само смрт његовог људског оваоплоћења, већ смрт Бога уопште. Овде за Лакана који прати Хегела, Ствар као таква је сам поглед, а не објекат који никада не може до краја да се опише. Консеквентно, Матрица је онда екран, Стварно које искривљује нашу перцепцију стварности. Стварно је за Жижека препрека стварности. За описану, Жижек износи концепцију која је кључан пример Леви-Стросове (Claud Levi Strauss) структуралне антропологије, која се тиче распоређивања грађевинских објеката племена Винебага Индијанаца. То племе је подељено на две групе. Када су замолили једног од његових припадника да нацрта просторни распоред кућа, добили су две дијаметрално супротне концепције, зависно од тога којој подгрупи припада. Обе групе су село описале као круг. Али једна група је унутар круга нацртала још један средишњи круг сачињен од груписаних кућа, док је друга група нацртала линију раздвајања која је круг поделила на два дела. Другим речима док је прва група конципирала структуру села лоцирану око средишњег храма, друга група је конципирала структуру као раздвојену на две групације невидљивом линијом. Жижек нам скреће пажњу да закључак не треба да буде формиран у правцу културног релативизма, где је перцепција простора условљена припадношћу одређеној групи. Оно што је Строс ингениозно схватио је да је село било на прагу класног друштва. Док је прва група село видела као складни центар који је угрожен спољним притисцима (конзервативно десничарска перцепција), друга група га доживљава као класну расцепљеност (револуционарно-антагонистичка, левичарска перцепција). Различит распоред кућа на цртежима упућује на одређену константу, не на *прави распоред кућа*. Оно што становници села нису могли да објасне је трауматско језгро, фундаментални антагонизам, поремећај друштвених односа који је спречио да се заједница конституише као складна целина. Два сценарија представљају покушај да се овај базични антагонизам превазиђе, да се село прикажа као стабилна структура. Жижек нам сугерише да је овде посредни нешто што Строс назива *нула институција*. Она нема никакву позитивну функцију, већ чисто

негативну. Она упућује на потенцијал саме социјалне институције као такве, као опозиције друштвеном хаосу, нешто што конститутивно омогућава да чланови села дожива себе као чланове исте заједнице. Жижек поставља питање: *Није ли, онда, та нулта институција у ствари идеологија у свом најчистијем облику, то јест отеловљење идолошке функције обезбеђивања једног неутралног свеобухватног простора у којем друштвени антагонизам бива избрисан и унутар кога сви чланови друштва могу да препознају сами себе? И није ли сама борба за превласт управо борба за то како ће нулта-институција бити утврђена, којим нарочитим значењем ће бити обојена (ŽМ)?*

Жижек овде иде корак даље у концепцији која можда представља још један аргумент у корист проблематичне премисе овог рада, да се психоаналитичка концепција примењује на шири друштвени план. Уколико се вратимо полној разлици, Жижек конципира спекулативну тезу да би ова нулта институција могла да се примени не само на друштво у целини, већ и на сам антагонистички расцеп. Ако је полна разлика минимална нулта, институција расцепа људске врсте *пре но што што укаже на одређену социјалну разлику, указује на саму ову разлику као такву? Борба за превласт је онда, још једном, борба за то како ће ова нулта-разлика бити утврђена посредством других појединачних разлика (ŽМ).*

У Стросовом примеру са цртежима кућа види се како делује Стварно – постоје два цртежа кућа, две симболичке представе и *прави, објективни* поредак кућа. Цртежи на анаморфни начин искривљују прави поредак. Међутим: *Стваран овде није прави поредак, већ трауматско језгро друштвеног антагонизма који искривљује поглед чланова племена на прави антагонизам. Дакле Стварно јесте управо оно порекнуто X на чији је рачун наше виђење стварности анаморфно искривљено (ŽМ).*

Жижек на примеру нацизма објашњава базичне идеолошке формације. Он објашњава фашизам као конзервативну револуцију која подразумева модерну индустрију, економски развој, али у исто време одржава традиционално хијерархијско друштво. Друштво које се модернизује, али које има старе хијерархијске вредности без класног антагонизма. Проблем лежи у чињеници да друштво које има модерни, индустријски напредак, развија капиталистичко друштво коме су инхерентне класне борбе. Модернизација и индустријализација, како је показала историја капитализма, значи дезинтеграцију старих стабилних релација и води друштвеним конфликтима. Дакле, ово друштво је у својој основи

проблематично, расцепљено под притиском инхерентних тензија између супростављених историјских тенденција. Жижек представља идеолошки маневар, који решава проблем тако што генерише идеолошки наратив у коме је проблем екстернализован као страни улез: *Ствари су биле ок док Јевреји нису продрли у наше друштвено тело* (ŽFI). Овде је посредни идеолошка операција која мноштво проблема, страхова и тензија које збуњују, замењује једном конкретном фигуром. Када се анализира ова конципирана фигура Јевреја у нацистичкој анти-семитској пропаганди, кључно је да се приметити како су Јевреји у исто време ултимативни интелектуалци и крајњи примитивци – вулгарни и прљави, друштвени шљам. Карактеристично за расистички наратив је гледиште које види непријатеља замишљајући га како поседује неко мистериозно, перверзно уживање или у обрнутом смеру, као неког ко жели да украде наше уживање, другим речима наш начин живота. Дакле, шта је посредни овде ако се прати линија теоретске грађе целокупног рада која је у основи Жижекове анализе? Симболички поредак не може у потпуности да обухвати Стварно *Jouissance-a*<sup>11</sup> и зато је симболичко у свом наративу који тежи да буде свеобухватан инконзистентно. Или, другим речима, да би Субјект ушао у симболички поредак, Стварно *Jouissance-a* мора да буде истиснуто из њега. Или, у Лакановом речнику, појава симбола захтева *убиство ствари*. Пошто није сав *Jouissance* евакуисан из Субјекта процесом означавања, нешто је преостало у зонама драјва, консеквентно се намеће закључак да велики Други не поседује сво уживање. Други је конституисан инконзистентно око недостатка *Jouissance-a*. Може се рећи да је велики Други кастриран признајући Субјекта, на исти начин као што је Субјекат кастриран својим признавањем од стране Другог. Оно чему служи фантазија је да прикрије овај недостатак у Другом, у нашем примеру великом Другом оличеном у националном индустријском и економском прогресу. Шта су онда карактеристике фантазије? Прозор фантазије је пре свега одбрана од Другог, Субјектов излаз из енигме манифестоване у питању *шта желиш од мене* (*Che vuoi?*). Односно, шта Други у својој инконзистенцији жели од мене. Затим, фантазије су анаморфички екран који искривљују наш поглед на стварност, али без

---

<sup>11</sup> *Jouissance* обично преведено као *enjoyment* – уживање, разликује се битно од пуког задовољства. Док је задовољство везано за *принцип реалности* и редукује тензију, уживање представља задовољство које генерише тензију. *Jouissance* је моменат трансгресије реалног принципа и у том смислу је са оне стране задовољства. То је уживање чији је патња интегрални део, чак и екстремно уживање у болу. Извор уживања је *драјв* (*Drive*), који као пуки репетитивни нагон чини жељу за подмиривањем *Jouissance-a* такође бескрајно репетитивном, а уживање добија карактер неутољиве, само-деструктивне жеђи. *Jouissance* је у својој радикалној, апсолутној димензији, без медијације великог Другог, неподношљиво искуство и може се описати као екстремни доживљај Лакановог Стварног.

којег та стварност не би била ни могућа. Ипак, фанатазија је и лични, јединствени поглед на стварност, екстремно осетљива на упад других фантазија. И консеквентно, последња карактеристика фантазије је начин на који организујемо наш *Jouissance*. Шта је онда у основи расна фантазија? Жижек конципира две базичне расне фантазије. Први сценарио подразумева да други, уљез жели наш *Jouissance*, жели да нам украде, да нас ускрати нашег уживања. Други сценарио види другог који има своје уживање, што нас чини да се осећамо нелагодно – они уживају другачије од нас, не раде исте ствари као ми. *Укратко, оно што нам стварно иде на живце, што нас стварно мучи у вези са „другим“, је нарочит начин како организују Jouissance (мирис њихове хране, њихове бучне песме и игре, њихови чудни манири, њихов став према раду) – у расистичкој перспективи „други“ је или радохолик који нам краде послове или беспосличар који живи од нашег рада (ŽА 165).*

Уколико желимо даље да разумемо универзалне идеолошке форме, потребно је да се избегне уобичајена замка где се сви елементи од којих је нацистички наратив саздан дисквалификују као протофашистички. Многи од ових елемената које подразумевано везујемо за фашизам, заправо су преузети из радничког порета и од социјалдемократа, заправо левих фракција: телесна дисциплина, велике групе људи које марширају заједно, солидарност људи који сложено раде. Нема ништа лоше у овим елементима по себи. Нацизам настаје када се ова сложна, прогресивна друштвена целина ограда од непријатељског уљеза. Кључна ствар по Жижеку ја да се лоцира идеологија тамо где припада. Ову кључну дистинкцију Жижек објашњава тумачењем поетике немачког хард-рок бенда *Ramstein*. Овај бенд је често оптуживан за флертовање, поигравање са нацистичком, милитаристичком иконографијом. *Минимални елементи наци идеологије које је одиграо „Ramstein“, су нешто као чисти елементи либидиналног инвестирања. Уживање мора да буде кондензовано у неке минималне „тикове“, гестове који немају неко прецизно идеолошко значење. Оно што „Ramstein“ ради је да ослобађа ове елементе од њихових наци артикулација. Дозвољава нам да их уживамо у својим преидеолошким стањима. Начин да победимо нацизам је да уживамо ове елементе, комичне како се можда чине, суспензујући наци хоризонт значења. На овај начин подривамо нацизам изнутра (ŽFI).*

Како онда идеологија артикулише ове преидолошке елементе? Жижекова крајња порука је да нас идеологија заводи овим елементима у своје здање. Било да су ови елементи либидиналне природе, попут тикова кондензованог уживања, или су експлицитни

дискурзивни елементи, као идеје солидарности, колективне дисциплине и борбе, сви ови су по себи слободни, лебдећи елементи који су отворени за различите идеолошке конструкције.

По истом принципу функционише сваки вид савременог популизма. Дакле, шта је по Жижеку популизам? Жижек се углавном фокусира на популизам који практикује десница. Ипак упозорава да се иста тактика користи и у левом спектру. Популизам понекад може да буде подржан као вид корисне краткотрајне праксе. Чак и данашње леве фракције подржавају популизам као вид борбе, буђења антагонизма и нових страсти у савременом фосилизованом демократском друштву. Ипак, популизам треба одбацити у његовој фундаменталној димензији. Зашто? Популизам покушава да се супротстави владавини савремене демократије. Демократија, са друге стране, тиче се формалног легализма. *Минимална дефиниција демократије јесте безусловна приврженост одређеном сету формалних правила која гарантују да су антагонизми у целости абсорбовани у агонистичку политичку игру. Демократија значи да које год изборне манипулације заузму место, сваки политички агент ће безусловно поштовати резултате (SP).*

Дакле у демократији постоји велики Други, а то је *процедурални велики Други, изборних правила, коме се треба повиновати, какав год да је резултат (SP)*. Овог Другог популизам покушава да суспензује. Зато у популизму постоји нешто увек насилно, претеће, што гарантује да ако се буде манипулисало изборним резултатима, воља народа ће наћи свој начин да задовољи своје захтеве. Процедурална демократска правила никад нису у потпуности подржана и могу да буду у сваком тренутку суспендована уколико се промени ток игре. За Жижека овај антидемократски став популизма није проблематичан, већ је то концепција која подразумева супстанцијално тело народа. Велики Други популизма је место апсолутне истине, сам народ, супстанцијални агент који легитимише моћ. Такође, проблематичан је начин на који популизам фокусира проблем у псеудо-конкретног непријатеља. Савремени популизам је карактеристичан по томе што је продукт, двојник из сенке, савременог постидеолошког, постполитичког друштва. Карактеристика овог друштва је укидање праве политике у корист рационалне администрације супротстављених интереса. Популизам у том смислу постаје средство да се артикулише незадовољство. Популизам има тенденцију да поједностави, банализује компликована дешавања на политичкој сцени и фокусира их на конкретну тачку: бриселска бирократија, избеглице... У том смислу Жижек цитира Ернесто Лаклауа (Ernesto Laclau), који је дефинисао ову популистичку димензију:

Његов доминантни лајтмотив ја да ситуира зло друштва не у нешто што је инхерентно у економском систему, већ потпуно супротно; у злоупотреби моћи од стране паразитских и спекулативних група које контролишу политичку моћ... Због тог разлога карактеристика која је најјаче наглашена у валадајућој класи од стране популизма је њена доконост и паразитизам (SP).

Другим речима, за популисту никад узрок проблема није у систему као таквом већ је то улез, страни елемент који не припада систему и уништава га, злоупотребљава (финансијски манипулатори, избеглице али никад капитализам по себи). Суштинска матрица је да саму структуру урушава страни елемент који не припада структури, а не проблематичност одрживости саме структуре. За фројдо-марксистички поглед, патолошки, проблематични, критични елементи у систему се сматрају симптомима самог система. Да се вратимо поменутом примеру нацизма. За популизам је увек битна псеудо-конкретна фигура страног улеза који урушава систем-фигура Јевреја. За Жижека, држава треба да функционише као тампон између фантазија различитих група. Да би се избегао судар фантазија, друштва би требало да науче оно што је Лакан формулисао као *прећи фантазију* – *traverse le fantome*. То значи да треба да схватимо да фантазија служи као екран амбиса или инконзистенције великог Другог. Оно што треба да схватимо је да иза фантазије нема ничега. Фантазија заправо маскира ово „ништа“. Сваки субјекат расизма – Јевреј, муслиман, црнац, геј или лезбијка, Кинез су заправо фигуре фантазије које оличавају празнину Другога, који служе да маскирају да хармонично, савршено друштво не постоји, да је оно увек конститутивно раздвојено.

Жижек савремено доба неолиберанрног капитализам изједначава са добом постмодернизма. Оно што карактерише позицију Субјекта у овом контексту је све веће опадање ауторитета институција великог Другог (социјалне институције, обичаји, закони), као агента симболичке ефикасности. У недостатку закона и прохибиција које успоставља велики Други, савремени Субјекат је изложен све већој потчињености, нарцисизму и параноји. Суспензија великог Другог као очинског симболичког ауторитета значи повратак фигура које функционишу у домену Стварног, по логици „примордијалног оца“, попут тоталитарних лидера. Кад год је суспендован симболички ауторитет, једини начин да се избегне ћорсокак жеље, њена инхерентна немогућност, лежи у опцији која лоцира, фиксира деспотске фигуре (оног ко поседује сво уживање), које спречавају њену рализацију. Шта је

онда овај велики Други који све више нестаје у данашње време, пита се Жижек. Велики Други је по Лакану нешто као Бог само што тај *Бог није мртав данас; Он је мртав од почетка, само то није знао...* (ŽO). Он не постоји од почетка, јер га Лакан изједначава са симболичким поретком који функционише на нивоу симболичких фикција, симболичког поверења, вере у вредност речи. Шта је онда симболичка ефикасност? То је пуномоћје особе која носи маску симболичког аутритета, домен који се рачуна више него реалност саме особе (иако видимо врло добро да је особа која носи обележја судије покварени слабић, свеједно га третирамо са поштовањем јер закон говори кроз њега). Дакле, циник који не дозвољава да буде ухваћен у симболичку фикцију, који верује директној непосредности онога што види, маши поенту – он не верује у симболичку обману, како она структурише нашу реалност...*О „реалности“ као супротности игри моје имагинације – Лаканова поента није, да иза мноштва фантазматских идентитета, стоји „hard core“ неког „стварног сопства“, ми имамо посла са симболичком фикцијом, али фикцијом која, због контингентних разлога нема ништа са својом инхерентном структуром, поседује перформативну моћ – социјално је оперативна, структурише социо-симболичку реалност у којој учествујем. Статус једне исте особе, укључујући његове/њене врло „реалне“ карактеристике, може да се појави у потпуно другом светлу у моменту када се промени модалитет његовог/њеног односа према великом Другом (ŽTS 330).*

Пораст неповерења у симболички ред, у сваременом друштву изражену кроз формулу *велики Други не постоји*, могуће је установити посредством неколико типичних савремених друштвених појава. Жижек лоцира такозвану *културу приговора (culture of complaint)* – уместо веселог проглашења непостојања великог Другог, Субјекат криви Другог због његовог неуспеха, импотенције, као да је Други крив што не постоји. Субјекат тражи од Другог да интервенише и исправи свари (надокнади оштећене сексуалне или етничке мањине). Жижек види *културу приговора* као немогућ хистерични захтев упућен Другом, који жели да буде суспендован, пошто субјекат базира своје постојање на свом приговору. Уместо да подрива позицију Другог, Субјекат га и даље адресира.

Затим, ту су феномени попут етничко-религиозног фундаментализма, који покушавају да поврате хришћанску или исламску патријархалну поделу сексуалних улога, сценарији *New age* наратива, који покушавају да оживе преодерну, паганску, онтологију која ресексуализује универзум као и мноштво *теорија завере*. Сви ови феномени за Жижека су

последница растућег колапса симболичке ефикасности, као покушаја *когнитивног мапирања*<sup>12</sup> Субјекта. Неповрење у великог Другог као симболичке фикције, почива на уверењу да постоји *Други Другог*, тајни, свемогући агент који заправо вуче konce иза видљиве представе стања ствари. Овај мистериозни, обсцени, невидљиви агент игра улогу метагаранције конзистенције великог Другог. Субјекат надокнађује импотентност великог Другог, немогућност да се формира доследан, свеобухватан, целовит наратив који описује његову реалност, агент који поседује, иза кулиса, сву моћ и све одговоре. Парадоксалан резултат непостојања великог Другог као симболичке фикције је његово поновно оживљавање у регистру Стварног. Овај моменат је прецизна дефиниција параноје. Две типичне карактеристике савременог Субјекта су међусобно зависне – цинично неповерење у било коју јавну идеологију, док са друге стране имамо чврсто веровање у параноичне фантазије о теоријама завере, претње и прекомерно уживање Другог. У контексту *краја великих прича*<sup>13</sup>, када свеобухватни наративи попут *борбе либерарне демократије са тоталитаризмом* више нису могући, једини излаз, као врста *когнитивног мапирања*, представља параноични наратив *светских завера*. Жижек сматра да ови феномени нису само регресивна фаза, те да ће ствар нестати ако упорно наставимо на путу деконструкције-историзације и реконструкције сваког појединачног идентитета, већ да представљају неефикасност симболичке функције.

Савремени, постмодерни Субјекат је нарцисистичан, потпуно посвећен бризи о себи, обавезан, подржан од стране суперега, не да се жртвује за своју дужност, већ да стално трага за задовољствима. Он је адресиран несвесном, безусловном наредбом суперега да ужива. Заправо, уживање је постало врста перверзне дужности, па Субјекат осећа кривицу кад год омане у потрази за уживањем. *Како објашњавамо овај парадокс да одсуство закона универзализује прохибицију? Има само једно могуће објашњење: само уживање, које доживљавамо као „трансгресију“ је у свом најдубљем статусу нешто наметнуто, наложено – када уживамо, ми никад не радимо то спонтано, ми увек пратимо одређену наредбу. Психоаналитичко име за ову обцену наредбу, за овај обсцени позив – уживај, је Суперега (ŽKNOW 9).*

---

<sup>12</sup> Термин преузет од Фредрика Џејмсона (Fredrick Jameson)

<sup>13</sup> Метанаративи Франсоа Лиотара (Jean-Francois Lyotard) у раду *The Postmodern Condition*



Жижек објашњава традиционалну идеју психонализе као технику, приступ који је Субјекат требало да ослободи интернализованих фигура ауторитета, због којих Субјекат осећа кривицу да не испуњава своју дужност, да је прекорачио разне социјалне прохибиције. Субјекат би могао да оствари задовољство једино у патолошком облику уз пратећи осећај кривице. Психоанализа је била конциприана да ослободи Субјекат интернализованих прохибиција како би могао да оствари задовољство. Насупрот овоме, данашње постмодерне владајуће идеологије промовишу потрагу за задовољством. Данашња идеолошка наредба је уживај. Ово се односи на сексуално уживање, духовно уживање у самоостварењу, конзумеристичко уживање... Данашњи проблем није како се решити интернализованих забрана да би могли да спонтано уживамо, већ како се ослободити наредбе да уживамо. *То је тај парадокс који дефинише вишак уживања: то није вишак који је просто прикачен на неко нормално, фундаментално уживање, зато што уживање као такво може да се појави само у овом вишку, зато што је конститутивно вишак... Ако одузмемо вишак губимо само уживање, као и капитализам, који може да опстане само непрестано револуционаризујући своје властите материјалне услове, престаје да постоји ако остане исти, ако постигне унутрашњу равнотежу. Ово је, онда, хомологија између вишка вредности „узрока“ који ставља у погон капиталистички мод продукције и вишка уживања, објекат узрок жеље, објекат мало а (ŽSO 54)*

Жижек поистовећује логику капитализма са Лакановом психоаналитичком концепцијом<sup>14</sup>. Он сматра да је Лакан то већ урадио када је рекао да је *Маркс измислио појам симптома* (ŽSO 3). Жижек види Лаканове концепте као што је фантазија, вишак уживања, Стварно, као кључна оруђа у разумевању данашњег феномена капитализма. Он покушава да интегрише психоанализу и марксизам кроз релацију између појмова *фетишизам* и *форма робе*. Другим речима, Жижек вешто елаборира паралеле између Марксове анализе света робе и Лакановог (који прати Фројда) несвесног.

Оригинална Марксова идеја фетишизма<sup>15</sup> робе подразумева *дефинитиван друштвени*

---

<sup>14</sup> Извор: Mollie K. Clemons, *Zizek and Commodity Form* и *Zizek and Fetishism*

<https://www.vanderbilt.edu/AnS/english/Clayton/eng1337a/clemons/term-commodity-form98.html>

<https://www.vanderbilt.edu/AnS/english/Clayton/eng1337a/clemons/term-fetishism98.html>

<sup>15</sup> Фетишизам у начелу подразумева реификацију, отелотворење људских особина у стварима или појавама, процесима. Фројд је конципирао термин посматрајући примитивне људе како приписују предметима атрибуте или статус моћи који су продукт људског ума. Ово не препознавање или погрешно препознавање је у основи сваког фетишизма.

*однос међу људима, који у њиховим очима предпоставља фантастичан облик односа између ствари (ŽSO 19). Фетишизам робе је апстракција која је настала заменом производње и друштвених односа робом којој дајемо упоредну вредност, која је даље апстракована у облик новца. Фетишизам робе настаје кад се деси непрепознавање, погрешна свест да новац или роба поседују магична својства, иако су заправо само симбол стварних друштвених односа које маскирају. Маркс је изразио ово својом формом идеологије у *Капиталу* као *они то не знају, али раде то (ŽSO 24)* – иако то не знају, они прате илузију. Али Жижек који прати Лакана сматра да је сам Маркс наговестио оно што би требало да буде заправо формула идеологије капитализма: *они знају да у својим активностима они прате илузију, али они ипак то раде (ŽSO 25)*. Жижек сматра да је наш фетишизам заправо у пракси, у нашим дневним активностима, да се заправо непрепознавање дешава у самој друштвеној реалности у процесу робне размене без обзира на нашу циничну, интелектуалну дистанцу – *Знам врло добро, али ипак...знам да је новац материјални објекат као и други, али ипак... то је као да је направљен од специјалне супстанце над којом време нема моћ (ŽSO 12)*.*

Жижек даље објашњава природу фетишистичког непрепознавања, учесницима друштвене везе, у коме се однос увек приказује у инверзној форми. *Они мисле да су они субјекти дајући краљу краљевски третман зато што је краљ већ по себи, ван односа према тим субјектима, краљ; као да је одређење бити краљ природно својство личности краља (ŽSO 20)*.

Другим речима ово је непрепознавање структуралне позиције краља и осталих елемената. Вредност и значење сваког елемента у том смислу зависи од места које заузима у систему. Жижек разликује, историјски гледано, две врсте фетишизма: фетишизам робе и фетишизам између људи. Прекапиталистички облик фетишизма између људи Маркс је назвао односом *доминација и потчињеност*. У капиталистичком свету однос фетишизам је промењен од међуљудских релација до релација између ствари које више нису транспарентне. У транзицији од феудализма до капитализма, праве релације доминације и потчињености су потиснуте и сада прерушене чине Марксов симптом.

Жижек сматра да тајна која треба да се открије у анализи, и робе и снова, није садржај, већ енигматска форма по себи. Треба избећи искушењу да је неки кључан садржај наводно скривен иза форме, типичан подухват да се разоткрије прерушено значење иза манифестног

израза у сновима. Аналитички задатак би требало да истражи зашто идеје и жеље кроз механизме премештања и кондензације имају форму сна уопште. *Стварно језгро сна није његова латентна порука премештена – преведена у дословни склоп, већ несвесна жеља која саму себе описује управо искривљавањем латентне поруке унутар дословног склопа* (ŽM).

Слична тензија између форме и садржаја постоји и у свету робе. Проблем није разоткрити вредност иза које се крије количина рада утрошена у њеној производњи, већ зашто друштвени карактер производње може да се изрази само у форми робе. Он сматра да се ова анализа може применити као матрица на друге форме фетишистичке инверзије и иде даље у тези да ово може да буде историјско објашњење апстрактног, концептуалног мода размишљања.

Жижек принципе фетишистичке илузије примењује у тумачењу друштвених феномена. *Зашто не видимо, оно што ипак на неки начин видимо у идеологији?* (ŽIS) Он овај принцип назива фетишистичким функционосањем идеологије, психолошким механизмом који се у психоанализи назива *фетишистички расцеп (fetishist split)* или *фетишистичко порицање (fetishist disavowal)*<sup>16</sup>. *Ја знам врло добро, али... заправо не верујем у то што знам* (ŽIS). Другим речима Субјекат нешто зна апстрактно, интелектуално, рационално, али ово знање није интегрисано до нивоа симболичке ефикасности. Субјекат може да зна много ствари, али у свакодневним активностима, он се понаша као да их не зна. Жижек разликује два типа функционисања идеологије: симптоматско и фетишистичко. У позадини ове идеје стоји различити посматрање идеолошких феномена, кроз призму Фројдове или Лаканове психоанализе. *Ако је Фројдова теорија у њеној традиционалној конфигурацији била одговарјућа да објасни стандардни капитализам који се ослања на неку врсту више традиционалне етике, сексуална контрола, репресија, онда је Лакан савршен да објасни парадоксе попустљивог касног капитализма* (Žižek у Taylor).

---

<sup>16</sup>Фројд је принцип фетишизма конципирао у свом раду *Фетишизам*. Суштински, овај принцип функционише као облик негирања кастрације: дете види да мајка нема пенис и закључује да је кастрирана. Дакле, постоји агент кастрације и иста ствар би могла да се деси њему. Да би Субјекат негирао објектвну, непосредну очигледност недостатка, потребан му је фетиш. Фетиш замењује оно што недостаје и постаје објекат фасцинације. Субјекат фетишистичке илузије може слободно да коментарише објектвну слику мајке која нема пенис, он заправо апсолутно не верује у своје знање. У Фројдовом истраживању, значајна мањина деце у раном узрасту, сматра да мајка има пенис. У контексту перверзије, перверт негира кастрацију и гаји уверење да он може да *заобиђе* Другог, да он поседује тајне *Jouissance-a*. Или у другој варијанти, перверт директно, непосредно, поседује сва знања великог Другог тако да себе сматра директним егзекутором воље Другога – пример екстремистичког религиозног фундаментализма.

Традиционално функционисање идеологије је било више симптоматично – симптом као повратак потиснутог. Колико год да живимо у лажи потискујући одређени трауматични догађај, он се враћа у форми симптома. Други модел функционисања, који је актуелан данас, је фетишистичко функционисање, где се ништа не негира већ се од истине дистанцирамо уз помоћ фетиша. Иако Субјекат јасно види праву слику ситуације, фетиш му омогућава да је не узима за озбиљно, заправо суштински не верује у своје знање. Оно заправо, на нивоу уверења не постоји за Субјекат. Примера ради, иако научници износе снажне доказе о претећим еколошким катастрофама, ми их не узимамо заиста за озбиљно. На нивоу субјективизације, непосредне свакодневне стварности, за Субјекат је још један леп дан, на пример, где сија сунце и све иде релативно нормалним током. Овде на сцену ступа фетиш уз помоћ којег је могућ овај психолошки маневар.

Жижек даје пример случаја његовог пријатеља коме је рано умрла жена од тешке болести. Оно што је заинтриговало њега и остале пријатеље је начин на који је он отворено, директно коментарисао своју трагедију, до најситнијих детаља, као да се траума није десила њему. Човек је био спреман да говори о догађају апсолутно рационално, као да је потпуни циник који није гајио никакав емоционални однос са супругом. У комуникацији са пријатељима када би се покренула ова тема, човек би држао у рукама хрчка, кућног љубимца, омиљену животињу његове супруге. Хрчак је у овом случају био очигледно фетиш, објекат помоћу кога је одржавао илузију да је његова жена и даље жива. Након извесног времена када је хрчак умро, човек је колабирао и више пута покушао самоубиство. *Овде можете да видите како је интересантно друштвено, идеолошко функционисање фетиша. Фетишисти нису идиоти (...) имате свој фетиш, стопала и не видите ништа друго (...) не, фетишисти могу да буду врло брутални, цинични, реалистични (...) они се праве да прихватају живот какав јесте (... )Зашто (...) јер тајно њихов фетиш омогућује им да остваре дистанцу (...) да потпуно емоционално претпоставе оно што рационално знају (ŽIS).*

Данашњи топ-менаџери Америке, примењују иронично названо *западни Будизам*. Он има улогу фетиша: могу да играм све прљаве игре тржишта, то је само свет појава, илузија. Дубоко у себи ја верујем да постоји моје чисто, истинито спиритуално сопство. Фетиш, по истом принципу, може да буде екстернализован у друштвеној пракси. У том смислу постоји *стриктна разлика између наших субјективних уверења, оно што држимо за озбиљно, у шта верујемо и оно у шта објективно верујемо, не знајући да у то верујемо (ŽIS)*. Субјекат може

да буде прилично циничан у свом ставу, али у његовим актима, свакодневним поступцима, оличено је уверење. Овај карактеристичан став, који Жижек сматра да је круцијалан у данашњем идеолошком функционисању, назвао је *цинична идеологија*.

Оно што карактерише савремени, постмодерни расизам, за Жижека функционише по истом моделу циничног фетишистичког порицања. По његовом мишљењу, данашњи расизам није тврдња да је једна етичка група инфериорна у односу на другу. Савремени расизам карактерише поштовање нечије културе. Дакле, расизам фетишистичког расцепа би гласио: *Ја знам врло добро да су све етничке културе једнаке по вредности, ипак, ја ћу да се понашам као да је моја супериорна*. Цео механизам функционише по принципу *Субјекта изјаве* („знам врло добро...“) и *Субјекта изговореног* („...ипак се понашам као да не знам“) (ŽFA у C&C). Овај расцеп постоји и даље када савремени расиста образложи своје понашање. Он је апсолутно свестан својих поступака, али је жртва околности. Као изговор користи сиромаштво, тешко одрастање, притисак своје етничке заједнице. Другим речима постмодерни расиста потпуно рационализује своје понашање, за разлику од традиционалног чији расизам потиче из незнања. Жижек ово илуструје примером, дијалогом између младог деликвента и полицајца Крапкија у филму *Приче са западне стране (West Side Story)*. Младић износи серију изговора везаних за његово тешко одрастање, недостатак адекватног васпитања, небриге родитеља. Жижек поставља питање како неко може све ово да зна, а да и даље то ради.

Један од начина да се лоцира идеолошка позадина популарне културе која је рефлектује, јесте да се примени концепт структуралне лингвистике – диференцијалност: није битно само шта је речено, већ и оно што је изостављено приликом изјаве, шта је имплицирано тиме. Жижек је небројено пута цитирао дијалог из филма *Ниночка*, Ернст Лубича (Ernst Lubitsch), који илуструје поенту. Херој посећује кафетерију и наручује кафу без крема, након чега следи одговор конобара: *Извините остали смо без крема, имамо само млеко. Да ли могу онда да вам донесем кафу без млека?* (ŽIS)

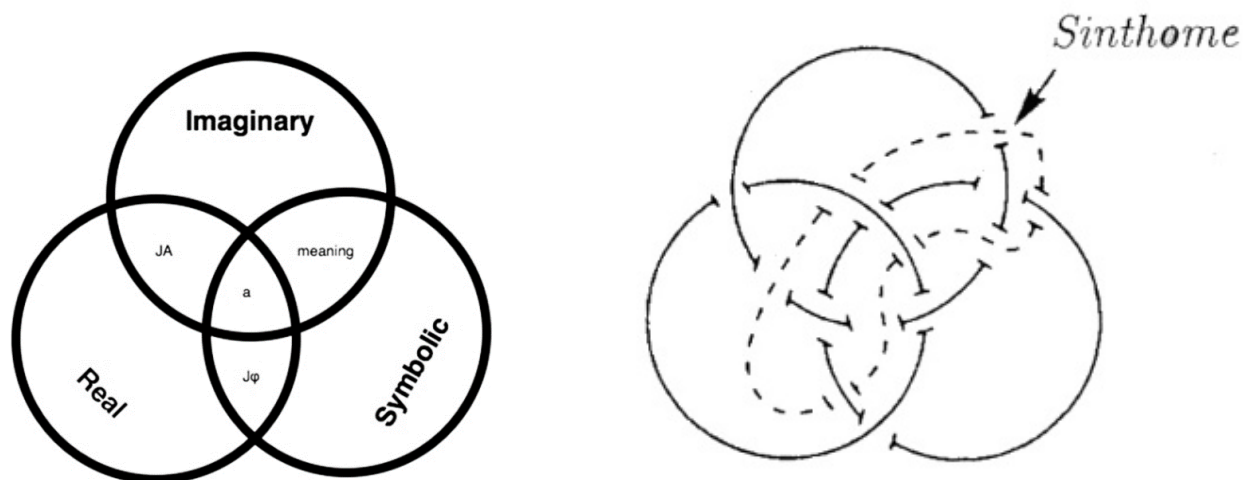
Жижекова поента је да није иста ствар *кафа без млека* и *кафа без крема*. Оно што нисмо добили је део идентитета онога што смо добили. Можда је ствар јаснија ако се изрази у свом екстрему дупле негације: ја немам кафу без крема или млека. Иако је позитиван резултат кафе без крема или кафе без млека, једна иста кафа, њен структурални идентитет

или значење, зависи од елемената који чине кластер структуре којој припада. Да би се лоцирале идеолошке дисторзије треба да се примети не само шта је речено, већ комплексна међуигра између онога што је речено и онога што није речено. Које неречено је имплицирано у ономе реченом (ŽIS). Други пример можда конкретније илуструје поенту: на керневалу у Рио де Жанеиру, играју сиромашни радник и богати бизнисмен. Значење игре није иста ствар за радника који се за тренутак склонио из бездана егзистанцијалних брига и богатог банкара који жели да буде једно са народом. *Обојица играју на истој улици. Али радник игра као да је „без млека“, док банкар игра (...) без крема"* (ŽIS).

Или пример из популарне културе, филм *Brassed off*. Након романтичног састанка, херој прати кући младу лепу жену која на улазу у свој стан каже: *Да ли би желео да уђеш на кафу?* Он одговара: *Постоји проблем, не пијем кафу.* Она се надовезује са осмехом: *Нема проблема, ионако немам кафу* (ŽIS). Жижекова поента је да се кроз ову дуплу негацију постиже отворен еротски позив – позива га на кафу, негира кафу, резултат није нула већ чиста понуда.

### 3.3. УМЕТНОСТ КАО СИМПТОМ ИЛИ УМЕТНОСТ КАО СИНТОМ

Термин *синтом* је концепција до које је Лакан дошао касно у свом раду, када је курс његовог истраживања био пребачен на домен Стварног. Лакан први пут представља термин 1975. године, да би га у наредном семинару надовезао на наставак елаборације концепта топологије и *Боромејског чвора*<sup>17</sup>.



*Боромејски чвор*

Реч *sinthome* потиче од старог срицања француске речи *симптом*. Синтом представља структурални аспект симптома, који је његова видљива манифестација. Овде је потребно да се разуме како су симптоми уобичајено схваћени у психоанализи. Прво, Фројд схвата симптоме као да имају пре психолошки него биолошки карактер. Такође, полази од претпоставке да симптоми имају значење за пацијента. Лакан се надовезује на овакво гледиште и сматра да третман симптома лежи у његовој интерпретацији. Откривање, расветљавање значења би у том смислу водило излечењу пацијента. Лакан развија теорије о

<sup>17</sup> Боромејски чвор илуструје међузависно три регистра: симболичко, имагинарно и стварно. Сваки круг ове структуре представља један од три регистра и елементе који настају њиховим преклапањима. Овај чвор је преузет са грба Боромео фамилије, као група од три прстена тако повезаних да ако се један уклони, и преостала два ће се радвојити.

функцији језика у структури Субјекта. Симптом настаје у процесу формирања несвесног и овај процес подразумева језик или дискурс. Лакан прво конципира симптом који је *уписан у процесу писања* (Evans 191). Ово већ имплицира симптом као шифровану поруку. Касније Лакан сугерише нешто друго – симптом није позив за интерпретацију; по себи симптом не адресира Другог већ сам *jouissance* који не адресира никога (Lacan 1963 у Evans 191). Радикалан заокрет у Лакановој концепцији симптома креће од симптома лингвистички дефинисаног као означитеља, до *симптома који једино може да буде дефинисан на начин на који сваки субјект ужива [Jouit] несвесно, утолико колико га несвесно детерминише*. (Lacan 1975 у Evans 191). Овакав заокрет тиче се концепције симптома као поруке која може бити дешифрована, претпоставља *несвесно структурирано као језик*, ка симптому који је специфичан модалитет субјектовог *jouissance-a* или синтом. То је концепција која дефинише ефекте симболичког (означитеља) на Стварно тела и драјвова. Синтом је уписан у Субјекту као специјална конфигурација означитеља који делују на Стварно да произведе симптоме. Пошто је синтом везан за уживање, уживање је компонента жеље која је даље кључна структурална сила у Субјекту, која утиче на то да Субјекат доживи реалност на свој индивидуалан начин. Дакле, синтом је дубоко укореван у структуру целокупног Субјекта као означитељска конфигурација која је изван анализе. Синтом је само језгро уживања ван домена симболичког, анализе, дешифровања. Синтом је јединствена, лична, субјективна организација *jouissance-a*. Синтом је у контексту овог рада порука која је изван анализе или херменеутичке праксе. Лакан на крају конципира синтом као четврти круг *Боромејског чвора*, који омогућава да остала три остану на окупу. Ако Лакан конципира значење које настаје у сусрету симболичког и имагинарног, четврти Синтом, који ова два држи на окупу са Стварним је неминовно изван значења.<sup>18</sup>

Идеја симптома је централни мотив у Жижековом тумачењу политике и културе. Пратећи Лакана који је концепцију симптома модификовао кроз целу каријеру, Жижеково схватање је да било шта може да се тумачи симптоматски. *У последњим годинама Лакановог учења налазимо врсту универзализовања симптома: готово све што постоји постаје на неки начин симптом, тако да је чак и жена детерминисана као симптом мушкарца. Можемо чак да кажемо да је „симптом“ коначан Лаканов одговор на вечно филозофско питање: „Зашто*

---

<sup>18</sup> Од почетка поглавља, извор теоријске грађе: Thurston, Luke. *Sinthome* (Evans 191)



је тамо нешто уместо ничега?"- то „нешто“ које је уместо ничега је заправо симптом (ŽSO 71).

Пошто је све схваћено као симптом, Жижеков распон тумачења културних феномена је заиста широк. Све где примењује своју структуралну логику симптома је подложно тумачењу и анализи, упркос Лакановој формулацији симптома који је у каснијем раду конципиран као услов за субјективну егзистенцују, начин на који Субјекат организује *jouissance*, који више није подложен интерпретацији и лечењу, као код Фројда. *Симптом није само шифрована порука, он је у исто време начин да Субјекат организује своје уживање – због тога, чак и након завршене интерпретације, Субјекат није спреман да се одрекне свог симптома; то је разлог зашто „воли свој симптом више него себе“ (ŽSO 74).*

У овом смислу симптом је оно кључно што нас покреће и уклањање симптома значило би потенцијално растурање Субјекта. Симптоми обезбеђују истовремено задовољство с једне и nelaгодност и бол са друге стране. У овом смислу симптом није више метафоричка замена, Фројдова *субститутивна формација*, већ функционише као знак незаменљивог Стварног.

Лаканово универзализовање симптома као да чини Жижеков мотив за симптоматском анализом кључном критичком нормом, упркос ставу да неко не може никада да овлада својим властитим симптомом (једино може да га ужива). За Жижека који комбинује марксизам са Лакановом психоанализом, симптом је *тачка настајања истине о друштвеним односима* (ŽSO 26). Овакав приступ учинио је психоанализу више политичком и филозофском дисциплином, која је анализу симболичких и имагинарних репрезентација које творе значење, преселила на план Стварног. Жижеков фокус је више концептуализација касног Лакана са идејама Стварног, *jouissance-a* и *драјва*, Ствари и објекта мало а. Жижеков фокус је у овом смислу на ономе што означитељ не може да обухвати, као и на томе како се формира симболички универзум уопште. Симболичка мрежа не може никад да комплетно обухвати, дефинише, друштвене ефекте које означава, тако де је нешто увек изостављено, остаје необјашњиво од стране симболичког одређивања. Жижеков фокус је Лаканово Стварно, оно што се опире симболизацији, у термину друштвеног антагонизма које је преузео од Шантал Муф (Chantal Mouffe) и Ернесто Лаклауа (Ernesto Laclau). Муф и Лаклау антагонизам објашњавају као дискурзивни неуспех којим идеолошко поље не успева себе у потпуности да конституише. Овај неуспех заправо структурише идеолошко поље и тиме обезбеђује

политичко борбу као могућност друштвене промене. Жижек конципира ову идеју неуспеха у оквирима Лакановог Стварног – сваки симболички поредак је је структуриран око онога што не може да конципира и зато то неопходно искључује. За Жижека је инхерентно ограничење нечега заправо подстицај за сваку дискурзивну праксу, нешто што је главни покретач за конституисање симболичког универзума. За разлику од праксе деконструкције, која демистификује дискурзивне контрадикције мотивисане доминантним наративима и покушава да их реконструише, Жижек конципира антагонизам као „немогућност“ или „ћорсокак“ да се било који наратив конструише конзистентно. Он разликује трауматско језгро антагонизма које анаморфички искривљује субјективни поглед на прави антагонизам. *Онда морамо да разликујемо искуство антагонизма у својој радикалној форми, као ограничење друштвеног, као немогућност око које је друштвено поље структурирано, од антагонизма као релације између антагонистичких субјективних позиција – у лакановским терминима, морамо да разликујемо антагонизам као стварно од друштвене стварности антагонистичке борбе* (Žižek u Dean 25).

Ако је Стварно оно што се одупире значењу, и ако Жижек своје концепте базира на *касном Лакану* који формулише симптом као синтом који је изван херменеутике (иза интерпретирајућих означитеља због неописиво Стварног), делује парадоксално примењивати интерпретацију друштвених и културних феномена. Жижекова особена критичка пракса је контрадикторна у смислу да конципира ограничења интерпретације као симптоматску, херменеутичку праксу. При том оно што је изван симболизације, често је врло конкретно објашњено у акту интерпретације.<sup>19</sup> Како онда да се схвати овај парадокс, а да се не буде искључив? Да ли је могуће симптоматско читање културних феномена и у којој мери? Да ли је легитимно усмерити снаге у интерпретацију уметности ради разумевања културног поља? Да ли уметност упркос свему треба да се схвати и чита као симптом или уметност треба посматрати изван значења, као синтом који нас прогони?

Можда одговор на ово питање лежи у начину на који Жижек карактерише метафоричке напоре да се артикулише бродолом Титаника. *Метафоричко значење Титаника није ништа друго до покушај да се избегне овај ужасавајући судар са Ствари*, лакановским Стварним

---

<sup>19</sup> Од краја 34. стр. – извор теоријске грађе: *Art as Symptom*, Tim Dean- Žižek and the ethics of psychoanalytic criticism-diacritics 32.2: 21-41

(ŽSO 71). Обезбеђујући значење, Ствар није више у домену енигматичног, трауматичног искуства, већ је структурирана и има свој Символички статус. У овом контексту, процес уметничке метафоричке трансформације своди уметнички рад на раван симптома, кодиране и шифроване поруке које су подложне херменеутичкој пракси. Са друге стране Жижек говори о сликама које су изван метафоре и знања. Он овај феномен демонстрира на фотографијама Титаника, које премашују покушај да се обухвате метафоричким објашњењем. Жижек доживљава фотографије Титаника као *видљиве фрагменте врсте коагулисаног остатка течног тока Jouissance-a* (ŽSO 71), сведока конкретног присуства Стварног. Класично читање бродолома Титаника је симптоматско. *Овај бродолом има овакав утицај јер се десило у друштву у тој тачки, још увек у свом сјају и слави несвесног распада, који га чека у скорој будућности – светски ратови и тако даље . Али има нешто у вишку овог целокупног поља значења што је врло фасцинантно у присуство рушевине Титаника на дну океана* (ŽFI).

Жижек тврди да је Џејмс Камерун снимајући филм имао сличну примедбу. Приступајући Титанику, он има утисак да присуствује категорији у којој се свето и опсцено преклапају. *Сваки ефективни политички, идеолошки симбол или симптом мора да се ослони на ову димензију скамењеног уживања; замрзнуте гримасе прекомерног задовољства у болу* (ŽFI).

Да ли би у овом смислу уметничка пракса могла да лоцира Стварно, као нешто што се опире симболизацији, нешто што стоји изван знања и садржаја који требају да испуне празнину у Символичком, пракса која се не бави даљим симболичким значењима већ бесмисленим *Jouissance-a*? Лакан користи овај термин као врсту задовољства које укључује бол, као врсту уживања која проистиче из патње или где је патња истовремено интегрални део задовољства. Лакан исто тако *Jouissance* повезује са анксиозношћу која је везана опет за концепт Стварног. Оно што производи анксиозност није одсуство, већ непосредна близина објекта жеље. Анксиозности је тако кључни пратећи емоционални аспект могућности да се живе драјвови, да се добије *Објекат а* и *Jouissance*. Савремена феминистичкиња, теоретичарка и уметница Брача Етингер види уметност као синтом, као продуктивни концептуални оквир савремене уметничке праксе. Етингерова сугерише да уметнички рад произведен као синтом функционише као *ниво еквивалентан догађајима који букну у Стварном* (Etinger у Walker). И даље износи – *И можемо да кажемо да уметнички рад, било који уметнички рад произведен као синтом је на неки начин луд; он је произведен на нивоу jouissance-a и намењен је стварању*

*jouissance-a* и да схвати шта је од њега остало (објекат мало *a*, *a plus-de-jouir*) (Etinger у Walker).

Етингерова наглашава да синтом не кореспондира недостатку дефинисаним фаличким механизмом кастрације, него је индиферентан према њему. Другим речима, у уметничкој пракси која има карактер симптома, уметник покушава да разоткрије недостатак у Другом, да разоткрије кастрацију, док је према Етингеровој, у уметничкој пракси као синтом, подривено Символично, не отпором и критиком, већ ставом незаинтересованости. За њу уметност као симптом није заправо уметност, јер је већ дефинисана означавајућим процесом или дискурсом Другога. *Ако симболички Други већ садржи све трагове потребне да се дешифрује порука садржана у уметничком раду-као-симптому, тај рад нема потенцијал да трансформише Символично* (Etinger у Walker).

На данашњој уметничкој сцени, према Жижеку, повратак Стварног се није десио у уметности која представља шокантне и бруталне сцене – екскременте, лешеве...(ŽМ). Да би овај процес би могућ, учинковит, требало је прво да се дефинише некакво празно место. Шта је то празно место? Оно гарантује да уметничко дело не представља никакво инхерентно својство самог предмета, већ самим присвајањем предмета и његовим лоцирањем на одређено место, у одређени контекст, уметник лично од њега ствара уметничко дело. Ово празно место прво предочава минимална уметност. По Жижеку, да би Дишанов (Marcel Duchamp) *Писоар* уопште био могућ, пре свега је био потребан Маљевич (Казимир Маљевич) који је својим радом *Црни квадрат на белој позадини*, дефинисао то место, изоловао тај оквир-простор по себи, испражњен од сваког значења. За Жижека само Стварно поседује три димензије имагинарно, симболично и стварно које проистичу из односа дистанце према *обичној* стварности. Прво се Стварно појављује као анаморфична мрља или као субјективно искривљење појавне стварности. Затим се Стварно појављује као празно место, као структура која мора да се претпостави, али која никад није присутна већ се непрестано ретроактивно конституише. И последње, Стварно као неумесни објекат, стварно по себи. То последње, по Жижеку, је чист фетиш који прикрива Структурално стварно, као у већ поменутом примеру Јевреја који маскира неподношљиво структурално Стварно друштвеног антагонизма.



Казимир Маљевић – Црни квадрат на белој подлози



Марсел Душан – Писоар

Ове три димензије Стварног проистичу из три модуса стварања дистанце у односу на обичну стварност: неки ту стварност подвргавају анаморфичком искривљењу; неки уведу извесни објекат који нема своје место унутар ње; неки из саме стварности изизимају – бришу целокупан садржај (објекте), у ком случају је све што преостаје управо оно празноместо које су објекти попуњавали (ŽM).

У свом кратком есеју *Artmaking and the Sinthome*, Сидни Вокер (Sidney R. Walker), анализира рад чилеанског уметника Алфреда Цара (Alfredo Jaar), који проблематизује импотенцију слике у савременом конзумерском свету. Вокер тумачи Царову праксу у контексту Лаканове концепције синтома. Цар је уметник, архитекта, фотограф и филмски стваралац који је углавном познат по својим инсталацијама у којима користи фотографије којима представља друштвено политичке садржаје. Поводом своје уметничке стратегије Цар изјављује: *Моја дилема као уметника је како да направим уметност од информација које би већина нас радије игнорисала* (Jaar у Staniszewski 117). Током протекле две деценије Цар је доследно радио на догађајима из стварног живота, који су неприлике катастрофалних размера: рудници злата у Амазону, Бразил, вијетнамски избеглички центар у Хонг Конгу, токсична депонија у Нигерији, рат и геноцид у Руанди. Цар је у исто време морао да се носи са ситуацијама којима је присуствовао и са тешкоћама да што убедљивије представи

реалност тих ситуација. Царов рад *Lament of the Images* (2002) проблематизује управо тешкоћу да се пренесе савремено искуство. Након што је био сведок масакра у Руанди, Цар је искусио кризу у својој уметничкој пракси, због свеprisутног тренда визуелних представа кој нас позивају да их конзумирамо. Поводом ове ситуације Цар се пита: *Како слика бола може да преживи у мору потрошње?* (Jaar у Sollins 36) У поменутом раду Цар покушава да се супротстави савременој импотенцији слике. Једна од стратегија, као у раду *Lament of the Images*, је укидање слике у потпуности. Рад се састоји из две целине. Прва се састоји из три текста, које повезује заједнички мотив невидљивости. Први текст описује неспособност Нелсон Менделе да плаче непосредно пошто је пуштен из затвора на острву Робен, зато што су му очи биле оштећене од одсејаја сунца који се одбијао од кречњака у руднику у којем је радио са осталим затвореницима. Други текст реферира на 17 милиона слика које је Бил Гејтс откупио од *Бетман* и *Јунајтед прес интернационалног архива*, које су закопане у руднику кречњака. Међу њима и фоотографија Нелсона Менделе док је био у затвору. Трећи текст говори о Министарству одбране Сједињених Америчких Држава које је исплатило право на све сателитске слике рата у Авганистану. Наставак рада упућује на полу-замрачен пролаз који води у просторију у којој се појављује огроман осветљен празан екран. Акатино поводом Царове инсталације која, како је доживљава, побуђује осећања несигурности и очекивања, каже: *Оличена метафора за одсуство, неадекватност и порицање поводом крхкости и растуће безвредности слика, њиховом постепеном губитку значења, немогућност да се користе да представе стварност коју заступају – и наше властите способности да видимо* (Accatino 209-219).

Вокер Царову уметничку инсталацију интерпретира у контексту Лаканових психоаналитичких концепција. Празнина осветљеног екрана суочава посматрача са одсуством слике, представом која има за циљ да нас заштити од сусрета са Стварним. Пред празним екраном, човек осећа нелагодност, чак анксиозност. Без слике, наратива, очекиване представе света принуђени смо да сами одговоримо на питање шта Други жели? Укидањем симболичког и имагинарног регистра, осећамо нелагоду суочени са празнином, претњом Стварног, димензијом трауматичног искуства. Сам уметник поводом рада каже: *Ако се држим сирове информације, није интересантна као уметност, желим да сам способан да вас померим, изазовем, додирнем. Желим да могу да вас иритирам, провоцирам; то је политички задатак* (Jaar у Accatino 83).



*Lament of the Images*

Закон који цензурише слике, Други који одређује параметре онога што сме или не сме да се представи, чини тензију између прохибиције и *jouissance-a*, драјва. Закон и жеља Другог су оно што штити Субјекат од сировог, неподношљивог упада Стварног. Иако инхибиција великог Другог чини нелагодност због ометања уживања, укидање очевог НЕ, претварило би уживање у неподношљиво искуство испуњено анксиозношћу. Ипак Цар у свом раду чини један парадоксални маневар: управо увођењем *закона*, заправо прохибицијом слике (од три текста до празног екрана), Цар заправо адресира симболичко али тиме ствара празнину која нас суочава са основним егзистенцијалним питањем као субјекта језика – *Che vuoi?!*.

Други Царов рад *Skoghall Konsthall Public Project (2000)*, поново демонстрира Празнину као материјализацију стварног. Цар је изградио специјално конструисани излагачку салу у којој је изложио одређени број уметничких радова младих шведских уметника, за пројекат који се одржао у шведском граду Скогхал. Након 24 сата од инаугурације изложбе од стране шведских званичника, Цар је уништио цео пројекат, спаливши излагачку салу са радовима до темеља. Повод за реализацију пројеката била је проблематична позиција културе у том граду која се огледала у оскудици културног живота због политике компанија које су доминирале. У свом пројекту који је претходио изградњи и уништењу излагачке сале, Цар је инео свој исказ: *Моја је нада да ће изизетно кратак живот Skoghall Konsthall учинити видљивом празнину у којој би живели да нема уметности. И ово схватање можда ће град Скогхал довести до стварања преко потребног сталног простора за савремено стварање и пројекцију.* (Jaar)



*The Skoghall Kunsthall*

И заиста, пет година након *Skoghall Kunsthall* пројекта, званичници Скогхала контактирали су Цара да дизајнира дефинитивни уметнички простор за град. Остаје и даље питање, и то је остављено на читаоцу текста да разлучи, да ли је оваква пракса, репрезентована у примеру рада Алфреда Цара, пракса која подрива симболичко. Да ли адресирање, приказивање, материјализовање празнине може да се схвати као визуелни синтом? Можда ову дихотомију, тензију између симболичког и стварног, можемо боље да сагледамо из коментара Сузан Зонтаг: *Раздируће фотографије не губе своју моћ да шокирају. Али оне нису од помоћи ако је задатак да их разумемо. Наративи могу да учине да разумемо. Фотографије чине нешто друго: оне нас прогоне* (Sontag у Walker).

Ипак, како га је Лакан формулисао, концепт Стварног може да се дефинише само негативно као *немогуће*, јер је крајње апстрактан концепт. Жижек је овај концепт парадоксално учинио пријемчивијим, упркос гледишту да је Стварно, инхерентно не-субстанцијално, без позитивног садржаја, отпор значењу. Са друге стране, структуралну логику формације симптома Жижек је формулисао на следећи начин: *Ово, онда, је симптом: одређена, „патолошка“, означавајућа формација, спој уживања, инертна мрља која се опире комуникацији и интерпретацији, мрља која не може да се укључи у круг дискурса, мрежу друштвене везе, али је у исто време његово позитивно стање* (ŽSO 75).



#### 4. МЕТОДОЛОГИЈА УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА

Које је ефикасно полазиште савременог субјекта, да продуктивно, конструктивно, критички рефлектује своју позицију из идеолошког оквира у коме живи, пуном инконзистенције, контрадикторности и парадокса? Како неко може деловати у оквиру друштвеног простора, упркос чињеници да је наша психолошки предодређена, конституционална неприлика да стварамо идеологије с инхерентном тенденцијом ка самоуништењу? У светлу савремених социјалних проблема, радом на докторском уметничком пројекту, постављам питање у којој мери данашње идеологије и дискурси моћи обликују реалност, тако да идеолошки концепти изгледају природно, логично и пожељно за нас. Визуелни део овог пројекта састоји се од серије радова који на ликовни, уметнички начин представљају *невидљиве силе* које утичу на наш доживљај света. Било да су у игри мистериозни начини на које функционише данашња преовлађујућа *цинична идеологија*, неопходна фантазија према реалном свету или визуелне медијске симулације, рад се бави следећим питањима: Колико је могуће иступање из утврђених идеолошких оквира? Да ли је могућа лична аутономија и у којој мери? Да ли постоји ефикасна критичка тачка идеологије?

Практични део уметничког докторског пројекта састоји се од серије цртежа, инсталација и објеката, који на ироничан, критичан и гротескни начин представљају савремене друштвене феномене. Инспирисан сам представама и визуелним цитатима чији су извори у савременим медијима – интернету, филмовима, часописима, друштвеним мрежама... Циљ метода мог практичног дела рада јесте да кроз визуелне представе – цртеже, инсталације, објекте, праћене језичким секвенцама и цитатима, представим компликоване слојеве теоријских истраживања. Како бих ближе објаснио истраживачки метод, представићу у даљем тексту, приликом анализе своје поетике, неколико уметничких пракси, које су ми послужиле као инспирација за концепцију визуелног, практичног дела пројекта.

Кључни *алат* у мом практичном, визуелном, уметничком делу рада је цртеж. У мом досадашњем раду цртеж се појављује у распону од класичне ликовне форме на папиру, цртежа уклопљених у колажне структуре, цртежа као интервенција на *ready made* објектима, до

цртежа инсталација, осмишљених и уклопљених у излагачки простор (цртеж на зиду галерије). Ослањајући се на искуства из претходне уметничке праксе, уметнички рад који је реализован у визуелном делу докторског пројекта је логичан наставак мог дугогодишњег истраживачког рада. Поред цртежа, у визуелну представу пројекта укључени су цитати, коментари или наслови, са сврхом да *топографски* приближе теоријско полазиште сваког појединачног рада. Текстуални елементи изведени су у форми реченица, цитата и речи исписаних на раду, или у виду штампаних налепница који су структурални део рада. Објекти представљени у пројекту су комбиновани *ready made* објекти, на којима је спроведена ликовна интервенција. Целина изложбе реализована је као колажна структура објеката, цртачких, сликарских и текстуалних елемената. У већини радова користио сам фотографије као визуелни предложак за реализацију рада. Углавном фигурални, миметички елементи, које сам ликовним средствима подражавао, аплицирани су или су структурално уклопљени у различите визуелне целине. Ови елементи су цртачким и сликарским методама реализовани на различитим подлогама: гума, папир, текстил, платно, стакло. Мотиви са фотографија на другој групи радова, релизовани у класичним ликовним медијима, истовремено су део колажне целине коју чине фотографије или исечци из часописа. У неким радовима је примењена ликовна интервенција на самој фотографији или страници часописа.

У својој уметничкој пракси користим елементе популарне културе и маркетинга, цитатно и референцијално (текстови, трузми, фразе, визуелни предлошки са фотографија, из филмова, часописа, интернета...) као изражајно средство. Ови елементи су ликовно и визуелно преобликовани и постављени су у другачији визуелни и концепцијски контекст. Посебно сам био инспирисан кадрирањем, стилизовањем и визуелном организацијом елемената који су присутни у стрипу. У више радова користио сам *стрип облачиће*, као ликовни и као наративни елемент визуелне целине. Мотиви поп-културе присутни су у већини радова и углавном их користим као средство којим изражавам ироничан или циничан став. Стилизована слова, натписи, слогани и логотипи маркетиншке индустрије присутни су елементи у мом раду у другачијем концепцијском оквиру. Натписе попут наслова у магацинима или слогана фирми, такође сам користио концепцијски, како бих дефинисао иронијску и циничну дистанцу у односу на оригинални контекст у коме се појављују. Реченице-слогани су налепнице у боји изрезане на *катеру* и представљају интегрални део три рада у мом уметничком пројекту.

Два рада на изложби реализована су класичном сликарском процедуром: један је комбинација уљаног и акрилног медијума на платну са цртачким акцентима изведеним у графиту; други рад је класична уљана слика насликана на два дела изрезаног медијапана. Ови радови су такође реализовани према фотографском предлошку који сам пронашао на интернету.

## 5. КОНТЕКСТ И ПРЕТХОДНИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКТИ

Двадесети век је ера скептичности, доба константне сумње да бити жив и учествовати у свету, не укључује више људску агенцију. Сталан осећај ограничења деловања, потиче од идеје да је наша свест детерминисана неким спољњим факторима. Чак и наши идентитети више нису аутентични, већ пуке социополитичке конструкције –формације. Ово покреће питање да ли постоји било који траг који поручује да имамо могућност слободног избора или критичке тачке посматрања. Као уметник који рефлектује свет у коме живи, мој досадашњи рад настаје у клими круцијалног уверења 20. века, да свест не разуме јасно свет, већ да је у себи и по себи неаутентична, отуђена од својих сопствених темеља, уверења да је свест одређена факторима ван њене контроле. Овај круцијални став има своје особене одлике и у нашој постмодерној ери. У светло поменуте критичке традиције треба сместити целокупни уметнички подухват овог рада. Моју поезију треба разумети у контексту сталног испитивања могућности самоспознаје и критичког посматрања. Шта је то тамна страна наше човечности која чини да уништавамо себе и свет? Да ли смо спречени незнањем да креирамо бољи свет у коме живимо, или заправо и немамо могућност избора због инхерентних ограничења?

Мој уметнички рад изражен је, и даље се развија, у ширем медијском и интермедијалном пољу: од класичног медија цртежа и слике, фотографије и кратких видео форми, до интермедијских приступа која дводимензионална решења цртежа и слике уводе у поље уметничке инсталације, рада који укључује простор у коме је изложен, као додатни изражајни елемент. Било да целокупни досадашњи рад сагледамо као целовитост која има своју карактеристичну медијско-формалну или поетско-концепцијску развојну црту (мада је ова формално-садржајна дихотомија прилично проблематична), докторски уметнички пројекат треба сагледати као рецентни сегмент дужег развојног низа. Зато сматрам да би анализу уметничког пројекта требало да започнем разматрањем поезије свог досадашњег рада.

## 5.1. ТЕМЕ И ИДЕЈЕ

Полазна тачка у мом раду су савремене медијске представе изражене кроз покретне слике или фотографију. Користим визуелне садржаје које проналазим у медијима популарне културе. Рад је базиран на реконтекстуализовању ових слика. Користим цитатност и интертекстуалност, као уметничку стратегију, како бих од постојећих слика иницирао ново читање рада које би покренуло питања или актуализовало нове садржаје. У самом приступу овде је пороблематизован феномен подражавања већ постојећег, референтног предлошка. Нова представа се појављује у новом медијском и концептуалном оквиру. Стилски и садржајно преобликована, она је битно другачија од референта и његовог контекста. Овај приступ представља кохерентну везу у мом целокупном уметничком опусу.

Слике су углавном изведене акриликом и уљем на медијпану или платну. Један корпус радова карактерише брутални реализам изведен у илустративном, стрип маниру. Оно што их обједињује је изражена наративност социјалног карактера и наглашеност психолошко-емотивног стања. Истакнути у првом плану, главни актери приче уклопљени су у сценографију замућеног задњег плана. Кадрови из филмова и шире визуелне медијске културе уклопљени су у сцене агресије, умерене глорификације суровости и насиља, мрачне стране живота. Присутни су ликови са друштвене маргине, масовне супкултуре, жене ниског морала. Утисак апокалиптичних призора су окренути критици постојећег поретка и система вредности. Додатни атрибути и симболи доприносе дефинисању наратива (мртвачка глава, бели зечеви, маске, оружје, тамне наочаре, обријане главе, мајица са одштампаном енглеском заставом, уплакано дете). Са друге стране, ликови су затечени у кључним, проблематичним стањима. Ове представе илуструју нашу немогућност да схватимо силе са којима имамо посла. Као оличења душевних стања, ликови директно или индиректно кореспондирају са нама, као да желе да пренесу шифровану поруку. Разни аспекти људске психе приказани тим портретима, повезани су са општом анксиозношћу савременог света. Слике насиља које срећемо свакодневно на страницама дневне штампе и на телевизијском екрану помешани су са елементима поп-арта и стилизованим графичким симболима савременог друштва.

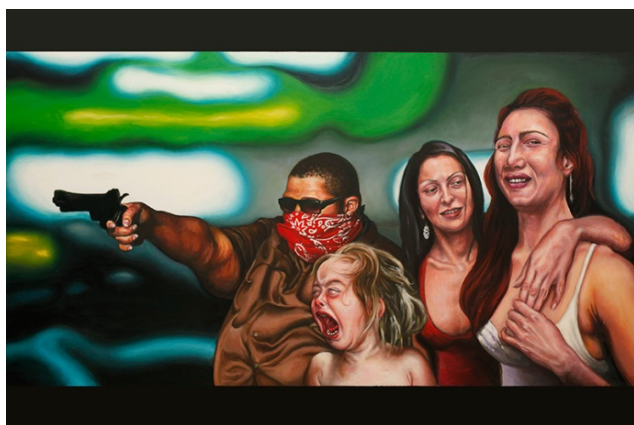
Измештено из свог уобичајеног и познатог контекста, трансформисана је визуелност филма, рекламе, стрипа и хронике. Типични призори и сцене западноевропске и америчке медијске културе су заступљени као доминантни. Овде су присутна, парадоксално, два узајамно искључива става према медијској култури: прихватње савремених визуелних представа као стратегије да се тај свет, тим истим представама иронично критикује.



*ДРАГОЦЕНЕ СТВАРИ (PRECIOUS THINGS)  
120x100 цм, уље на платну 2009.*



*РОНИ РОКЕТ (RONNIE ROCKET)  
190x107 цм, уље на медијану 2008.*



*НОЋНА СМЕНА (NIGHT SHIFT)  
150x100 цм, уље на медијану 2010.*



*КУРВИН СИН (THE SON OF THE GUN)  
150x100, цм, уље на медијану 2009.*

Портрет је, уопштено, централни мотив моје целокупне уметничке поетике. Мотив лица у овим сликама представља низ персонификација у распону од мрачне стране људскости, мистериозних дисторзија света, мрачне насилне екстатичности, опсцености и бизарности, преко луцидног и гротескног хумора, до дезоријентисане децентрираности субјекта

дистопијске савремености, који не налази решење да “мапира” себе у свету у коме живи. Мотивом лица проблематизује се питање идентита, који је присутан између редова у мојој целокупној уметничкој поезици. Да ли смо као личности слободни да учествујемо у креирању света у коме живимо или смо у потпуној илузији, константно вођени непознатим силама и немилосрдним структурама моћи?

Материјална телесност је још један кључни мотив у мојим сликама. Био сам инспирисан мистеријом материјалне, конкретне телесности, па сам користио карактеристичан приступ у сликању у овом периоду. Визуелно сам конструисао тела и ликове сликарским чином као да подражавам анатомску слојевитост нивоа: кости, редови мишића, кожа. Телесност у својој сировости меса, рањивост, бол, снага, проблематични дуализам душе и тела, сексуалност су кључни мотиви мог уметничког опуса. Мишићи, тело набрекло од гојазности, ране, крв, све су атрибути телесности које треба схватити са једне стране као наративне симболе, са друге стране као мистерију телесне чулности.

Аутор који је имао пресудни утицај на мој рад је Дејвид Линч. Целокупни рад Дејвида Линча садржи инкорпориране теоријске концепције који су предмет анализе првог дела рада. Поред ове кључне карактеристике, његов рад слојевито садржи концепцијске и формалне, медијске карактеристике које су блиске мом укупном уметничком изразу. Једна од кључних подударности је атмосфера енигматског, трауматичног сновног искуства, где субјекат губи препознатљиве координате своје личности и разумљиве слике света. Ликови као да су вођени силама на које немају утицај, које не размеју. Искуство свакодневне стварности постаје фрагментарно, праћено блесковима визија које субјекат не може да мапира и инкорпорира у познату визију свог сопства и препознатљивог света. Линч као да представља Лакановог расцепљеног субјекта, вођеног несвеном жељом која потпуно искривљује стварност до гротескности. Ликови се у своји драматичним животним сценаријима сусрећу са ултимативним трауматичним искуством, призорима који се поклапају са Лакановим виђењем растурања субјекта у сусрету са језгром своје жеље. Лакановски концепти стварног, драјва и фантазије прожети су у сваком Линчовом раду, без обзира на медиј у коме се изражава. Поводом ове димензије Линчовог рада у филму *Перверзњаков водич кроз филм (Pervert's guide to cinema)*, Жижек каже: *У Линчовим филмовима тама је стварно тамна; светло је стварно неподношљиво заслепљујуће светло; ватра стварно повређује, тако је врућа. У овим моментима сензуалне прекомерне интензивности, као да догађаји на екрану по себи прете*

да преплаве екран и да нас ухвате у то, да допру до нас. То је поново као да простор фантазије, фикционални наративни простор, постаје превише интензиван и посеже напоље за нама гледаоцима, тако да ми губимо растојање. Ово је права тензија Линчовог универзума. Лепота Линча, ако гледате пажљиво, никад није јасно да ли је стварно брутално стварно тамо напољу које нас узнемирује или је то наша фантазија (ŽFC).

Моја инспирација Линчовим радом огледа се у више елемената практичног дела докторског уметничког рада. Један од мотива је огољено, директно, брутално представљање рана, људско месо, крв и органи. Затим гротескне претеће искежене утваре које су у неким радовима на граници да изгубе сличност са антропоморфним облицима. На цртежима користим колажне структуре комбиноване са цртачким интервенцијама. Колажни елементи су често фрагменти фотографија са органским текстурама. На цртежима и колажима представљен је често мотив искежаног лица који испушта крик или режи, представа последице бруталног насиља или обцене трауме. Такође, кључни мотив којим сам инспирисан је употреба текста у визуелном уметничком раду. Текст се може наћи у облику цитата, монотоних трузама који се изнова понављају на више радова, наслова рада који су његов интегрални део, коментара или изјава који су представљени у стилу облачића које можемо да видимо у стриповима. Дакле, да би се подробније разумела анализа практичног дела рада, неопходно је да се разумеју узор и мотиви који су уткани у моју уметничку поетику. Ово бих назвао *линчовским* у свом раду.

Покушамо ли да поставимо питање *шта је то линчовски*,<sup>20</sup> чини се да смо се истог момента пројектовали у идиосинкратско поље овог аутора. Самим покушајем да промишљамо, повезујемо и преиспитујемо елементе његовог рада, да сагледамо скуп тема, да дешифрујемо синеастичке елементе или потражимо одговор у ширем простору деловања (приватни живот, остале уметничке праксе, изјаве о раду), чини се да смо постали део његовог света, да делимо судбину његових карактера који плутају у енигмама и илузијама, без могућности да се хронолошки или спатиално позиционирамо или нађемо стабилну тачку у којој бивамо свесни разлике између стварног и илузорног. Наставимо ли да се питамо *шта је то линчовско* схватамо да се сусрећемо са нечим особеним што можемо непогрешиво да препознамо. Опет, сусрећемо са са нечим што је немогуће да се дефинише у довољној мери.

---

<sup>20</sup> Извор Крис Родли *Линч о Линчу*



Можда одговор лежи у одустајању од самог одговора, од конкретног, дефинисаног, дефинитивног поимања људских феномена. Оно што карактерише *линчовско* је дефинитивно недефинитивно, асоцијативно, сугестивно, оно што тражи израз за пукотине и процепе у нашој спознајној, структуралној, цивилизованој реалности. У исто време *линчовско* је интердисциплинарно поље уметничке праксе које подразумева слику, покретну слику, реч и звук као основне објекте и њихове бројне појавне инстанце. Поставља се питање, да ли је *линчовско*, дакле, особеност тема и мотива (снолико, апстрактно и имагинарно), перцепција слојевите реалности (и њиховог преплитања), специфичност савременог, медијског, интертекстуалног хаоса репрезентација, одраз конфузности савременог, постмодерног субјекта, интуитивни креативни процес или свесна, особена ауторова стратегија. Чини се све помало и све у исто време...И увек још нешто. И то нешто по аутору треба да остане неразумљиво, апстрактна недефинисаност, крајња неконзистентност реалности која је инхерентна нашем доживљају света. Ту егзистира Линч кога колективно лако препознајемо, а не можемо да дефинишемо.

Покушај да се Линч представи као особеност сталних *Линчовских* елемената је директно пропорционална природи његове праксе: целина се упорно јавља као производ фрагмената којима је аутор фасциниран и који чине скуп мањих идеја, рефлексивно и саморефлексивно, интердисциплинарно, вишедимензионално текстуално ткиво целине рада. Али и ту се сусрећемо са проблемом, јер парадоксално, управо због ове фрагментарности, немогуће је анализирати елементе његове праксе као типичне медијске оквире: слика је често схваћена као покретна слика, покретна слика незамислива без звука и истанчане ликовности кадра, реч је део слике отргнута од њене крајње лингвистичке моћи, звук се чини да има материјалну текстуру, некад звук ствара слику, некад обрнуто. И на крају, ту је упркос својој фокусираној субјективности Линч који представља парадигму постмодерног одраза времена у филму, било да постмодерно схватимо из угла савременог епистемолошког обрта, било да је одраз савремене медијске, глобалистичке позиције, било да се ликови сагледавају како изражавају своју анксиозност у атмосфери дистопијске савремености или безнадежног идеолошког детерминизма.

## 5.2 АНАЛИЗА РАДОВА И АМБИЈЕНТАЛНЕ ИНСТАЛАЦИЈЕ

Кључни рад који представља почетак уобличавања моје поетике и *линчовског* у тој поетици је рад *Црвена жена (Red Woman)*. Ова слика концепцијски и формално представља почетак серије слика које су у контексту композиционог решења кадра јасно препознатљиве: у првом плану су ликови, актери представе, док остатак слике представља други план композиције, замрзнути филмски кадар са црним синемаскоп тракама. Формат слике је наглашено хоризонталан и сугерише формат филмског платна. Сугестија филмског кадра имплицира мултимедијалност рада иако је у питању класична ”штафелајна” слика.



*ЦРВЕНА ЖЕНА (RED WOMAN)*  
150x100 цм, уље на медијанану, 2003.

Тематски рад представља почетак концептуалног и поетског уобличавања који има свој конзистентан ток и у реализацији докторског уметничког пројекта. Приказан је женски лик који својим изгледом, изразом лица, одећом, покретом и гестом, симболички преноси шифровану поруку. Мотив и тема су преузети из Линчовог филма ”*Твин Пикс - ватро ходај*

са мном” (*Twin Peaks -Fire Walk With Me*). Садржај сцене је следећи: два детектива долазе у мали град, Твин Пикс, како би решили мистериозно убиство. Главни детектив на случају, Кол, кога глуми Дејвид Линч, на локалном аеродрому изражава им добродошлицу и представља мало изненађење: плесачицу Лил, девојку са црвеном косом одевену комплетно у црвено на чијој је хаљини украс, плава ружа. Девојка почиње да плеше и гестикулира лицем и рукама врло необично. Главни детектив Кол, док прекрива лице шаком са размакнутим прстима (што подсећа на решетку), изговара реченицу: *Она је девојка сестре моје мајке (She is my mother`s sister`s girl)*.



ПЛЕСАЧИЦА ЛИЛ  
Твин Пикс - ватро ходај са мном, 1992.

Након ове сцене два детектива се возе колима према малом градићу. Један од њих под утиском претходне сцене изговара: *То је заиста било нешто са девојком која плеше, зар не? Шта је заправо то значило?* Други детектив Чет, очигледно упућен у мистериозни случај одговара: *Објаснићу ти...Сећаш се да је Лил имала кисело лице...Њено лице је имало кисели изглед. Имаћемо проблеме са локалним властима. Неће бити пријемчиви према FBI-ју. Оба ока која трепћу значе невоље одозго, око је локална власт...Приметио си да је имала једну руку у џепу, што значи да крију нешто и друга рука стегнута у песницу да ће бити ратоборни. Лил је ходала у месту, што значи да ће бити потребно много рада на ногама. Кол је рекао да је Лил девојка сестре његове мајке...Сад, шта недостаје у тој реченици? Рођак, не Колов рођак, вероватно шерифови рођаци у федералном затвору. Дозволи да те питам нешто Стенли...Да ли си приметио нешто у вези са хаљином?* Стенли, други детектив одговара:

*Хаљина је измењена тако да јој пристаје. Приметио сам конач различите боје где је хаљина била увучена. Чет: Кројачке хаљине су наши код за дроге. Да ли си приметио шта је било прикачено на њу? Стенли: Плава ружа. Чет: Добро. Али не могу да ти причам о томе.*

Инспирисан Линчовом сценом добио сам идеју да представим мотив који ме је одувек фасцинирао: постојање трага, дела личности који изражава поруку коју је могуће дешифровати и упознати мистерије и тајне неког конфликта. Жижеково читање Лакана, примена психоанализе на шири друштвени план и тумачење културних феномена као симптома идеолошког поља у коме настају, инспирисало ме је да данас о овом мотиву размишљам у контексту, не само личне, већ шире друштвене реалности. Сцена са девојком која шифрованим језиком упућује на неки латентни садржај, подсећа на симптоматско дешифровање манифестне сцене сна. И заиста, ово је био мотив којим сам започео своју поетику. Доста иронично, када сагледам почетак свог рада, можда плава ружа антиципира оно што сада у свом садржају проблематизује овај уметнички пројекат: да уметнички рад може да се схвати као синтом, израз специфичне конфигурације жеље, чије је крајње симптоматско читање изван херменеутике. Лакан у свом каснијем раду из 1975. године износи формулу *жена је симптом* (ŽI)(LXXII), или прецизније, жена је симптом мушкарца. Лаканова поента је да жена може да буде део психичке економије мушкарца једино као његов објекат фантазије - *објекат мало a*<sup>21</sup>, узрок његове жеље. Усудићу се да будем довољно произвољан, да читање Лаканове формуле схватим шире у контексту свог рада - *црвена жена* као симптом или снолика приказа.

Како онда да се схвати позадина ове слике и позадина каснијих слика у овом маниру? Она је осмишљена као филмски кадар, као биоскопско платно. Филм је једна од кључних инспирација у мом раду. Фотографија филма, ликовност и наративност филмског кадра ликовно су транспоновани у сликарски медиј у серији ових радова. Шта онда представља мотив замрзнутог филмског *фрејма*? У филму *Перверзњаков водич кроз филм*, Жижек у самом уводу драматично изговара: *Наш проблем није да ли су наше жеље задовољене или не.*

---

<sup>21</sup> Један од Лаканових кључних концепата јесте концепт *објекат мало а* - *L'objet petit a*: *Објекат жеље у уобичајеном смислу је или фантазија која подржава жељу, или мамац* (LVI у Bailey Ch.8) Објекат мало а није објекат у реалном свету, већ имагинарни узрок жеље, фантазматски разлог због којег се неки објекат уопште жели. Објекат мало а може се схватити и као фрагмент Фалуса. Пошто представља илизорни објекат жеље који је једном изгубљен, нада да се може повратити кључна је покретачка енергија Субјекта (Bailey Ch.8).

*Проблем је како уопште знамо шта желимо. Нема ништа спонтано, ништа природно поводом људских жеља. Наше жеље су веишачке. Ми морамо да будемо научени да желимо. Филм је ултимативно перверзна уметност. Он нам не даје оно што желимо, он нам каже како да желимо (ŽFC).*

Речено додатно имплицира да је рад могуће читати као мотив филмског кадра у контексту специфичне, ликовне формулације жеље.

У поменутом филму *Перверзњаков водич кроз филм*, Жижек тумачи лик приватног детектива, кога игра Џин Хекман у филму *Конверзација (Conversation)*. Пошто сумња да се у суседној хотелској соби одиграло убиство, он улази у собу и испитује клозетску шољу. У тренутку када пусти воду дешава се грозна ствар – садржај из запушене шоље се вратио назад. Жижек овај мотив чита као кључно феноменолошко искуство. Када пустимо воду у тоалету, ми имамо фантазију да екскременти одлазе у неку мрачну недођију, неку другу, хаотичну примордијалну реалност. И у том смислу, ултимативни хорор је када одвод не ради, када се говна врате из те димензије. Жижек наравно алудира на елементарну природу жеље, где је објекат жеље заправо објекат примарне репресије, објекат несвесног. Ако пратимо Лаканов семинар под насловом *Етика психоанализе*, Лакан каже: *Ствар карактерише чињеница да је немогуће за нас да је замислимо... Опет, у односу на jouissance, и као објекат језика, das Ding је објекат жеље. То је изгубљени објекат који мора изнова да се тражи, незаборављени Други, забрањени објекат инцестуозне жеље, мајка. Ствар се представља субјекту као узвишено добро, али ако субјект прекорачи принцип задовољства и достигне је, искусиће је као патњу или/и као зло, зато што субјекат “не може да поднесе екстремно добро које му das Ding доноси”. Изгледа, срећом, да је Ствар обично неприступачна (LVII).*

У контексту појма жеље, док тумачи сцену из филма, Жижек резимира: *Док ми гледаоци седимо у биоскопу и гледамо екран... Сећате се, на самом почетку, пре него што се слика појави, то је црни, тамни екран, а затим упаљено светло. Зар у основи не зуримо у клозетску шољу чекајући да се ствари поново појаве из тоалета? И није ли читава магија спектакла приказаног на екрану нека врста заводљивог мамца који прикрива чињеницу да ми у основи гледамо срања (ŽFC).*

Није ли онда и сусрет са белином сликарске површине, као у примеру белог платна Алфреда Цара, уметников сусрет са ултимативном Лакановом загонетком *Che Vuoi!* Шта Други жели од мене јер *жеља човека, је жеља Другог* (LXI 235).

Са друге стране, проблематично је сумирати значење Линчовог стваралачког опуса, разумети елементе и њихове везе. То је процес који стално открива нове приступе и тумачења. Овде треба узети у обзир да различите дискурзивне праксе користе своје методе и уписују своја тумачења у интерпретације његових филмова (фројдовски или лакановски психоаналитички, јунговски, феминистички и антифеминистички, постмодерни, егзистенцијалистички, религиозни дискурс). Нека од ових тумачења могу да коегзистирају заједно, док се нека контрадикторно искључују. Какав год да је приступ читању Линчовог филма, чини се да је могуће констатовати одређене типичне, карактеристичне елементе и мотиве. Централну карактеристику ипак чини представљање реалности слојевито, да се имагинарно и реално преплићу, у чему и ми посматрачи саучествујемо са херојима у истој недефинисаној збуњености и немогућности да раздвојимо једно од другог. За Линча, апстрактно је такође валидна перцепција реалности. *Мој први комад „Eraserhead“, ја нисам знао шта су те ствари значиле, знате, стварно значиле. Требало би да знам значење за мене. Али када ствари постану апстрактне, не чини ми никакво добро да кажем шта је то, знате...Дакле ви знате, ви знате, за себе. И оно што знате је валидно* (Linč у Rodli).

Линчов заводљиви мотив који ме је инспирисао је његов *фантастични мрак*. Ова карактеристика је водећа сила у мом стваралаштву, било да на тај начин желим да изразим слојевитост и егзистенцијалну мистериозност света или да покушавам да реализујем ангажовани рад који изражава друштвену критику.

Карактеристике *линчовског* света, постале су круцијални изражајни аспект мог укупног уметничког рада: дисторзије, искривљења и изобличења у којима је неодржива јединствена, конзистетна, препознатљива структура. Ликови су анксиозни и често су суочени са плутајућом енигмом у жељи да се успоставе стабилне координате. Све је могуће, неизвесно, ликови схватају да не познају сами себе, да не контролишу ситуацију. Ни ми ни актери не успевамо да склопимо фрагменте у целину, да дешифрујемо знакове, да схватимо шта нас узбуђује или покреће. Флуидне границе између реалности и имагинације. Енигматско и апстрактно изражено је кроз елементе који се појављују ван очекиваног или препознатљивог



контекста: неочекивано понашање ликова, неочекивано смеђивање вербалних порука и расположења, двосмисленост комуникације...

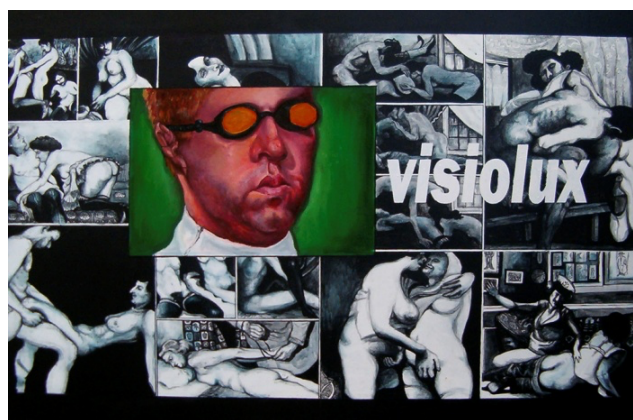


Фантастични мрак - цртежи из серије SHARK TALES  
колаж, комбинована техника - докторски уметнички пројекат 2021.

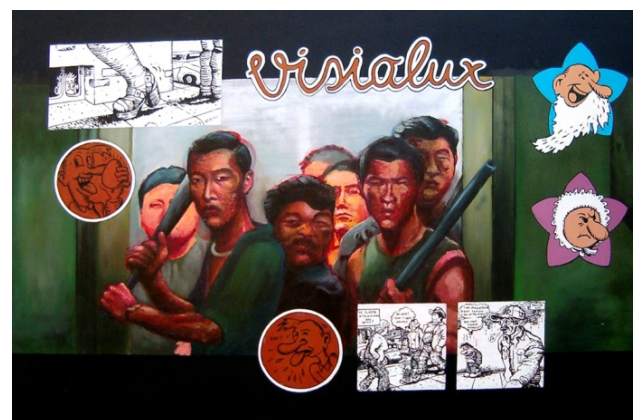
Текст је кључни пратећи елемент већине мојих слика и цртежа. Он је стилски укључен у композицију рада, било да симулира решења графичког дизајна присутног у маркетиншкој култури или је засебно цртачко-сликарско, ликовно решење које има функцију фразе која сугерише шифровану поруку имплицитног наратива. Мантричке фразе често сугеришу тежњу, жељу да пронађемо у себи властите снаге да се одупремо деструкцији и ништавилу. У атмосфери енигматичног хорора спонтано се појавила у мом раду измишљена сложеница - *Visiolux*. Ову фразу сам мантрички изнова понављао, писао и цртао на сликама и стотинама цртежа. Ова реч позива, опомиње, подсећа да је потребно да активирамо, пробудимо властите покретачке снаге. Са друге стране *Visiolux* је могуће схватити у контексту ироничне

двосмислености. Поводом буђења из сна не треба изгубити из вида стриктно Фројдову логику:...*Ми бежимо у сан да би избегли ћорсокак у нашем реалном животу, али онда оно са чим се сусретнемо у сну је још више ужасно, тако да на крају ми дословно бежимо из сна назад у реалност. Почиње са – снови су за оне који не могу да издрже, који нису довољно јаки за стварност. Завршава се са – стварност је за оне који нису довољно јаки да издрже, да се супротставе својим сновима (ŽFC).*

По Жижеку, *Хотел изгубљених душа* и *Малхоланд дрјав (Lost Highway i Mulholland Drive)*, представљају два филма у којима су две димензије, реално и имагинарно, постављене једна уз другу. На пример, у филму *Lost Highway*, херој из неподношљивог хорора реалности улази у поље фантазије, као да поново ствара не само себе, већ и цело своје социјално окружење. Као да је сан заправо оно што је тражио у реалности. Наравно драма настаје када се деси нова смена, када фантазматски оквир почиње да се дезинтегрише, па се простор фантазије претвара у нови хорор из кога треба побећи у реалност.



*ВИЗИОЛУКС 1 (VISIOLUX 1)  
150x100 цм, уље и акрил на медијану 2005.*



*ВИЗИОЛУКС 2 (VISIOLUX 2)  
150x100 цм, уље и акрил на медијану 2005.*

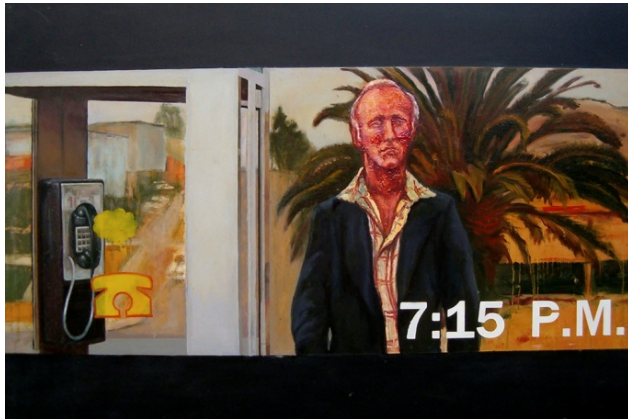
Дакле, фантазија конституише оно што називамо реалност, али нас у исто време штити од упада стварног, Лакановог термина за реалност света који постоји изван човековог могућег разумевања, који постоји изван симболичког (означавања) и имагинарног (замишљања, осмишљања). Али опет фантазија функционише као парадокс: уколико се оно што најдубље фантазирамо (желимо) актуализује у нашој свакодневној реалности, бивамо суочени са хорором, субјекат губи своју симболичку конзистенцију и дезинтегрише се. Субјекат није у



могућности да у потпуности претпостави фантазмастко језгро свога бића и ако се оно манифестује у његовој социјалној реалности, оно подрива основу његове представе о себи. У овом контексту, можда је порука мантричке фразе *Visiolux* управо најдубље језгро фантазије, ствар, недокучиви објекат жеље око које гравитира целокупно наше биће, главни покретачки механизам креативног процеса.

*Плави сомом (Blue Velvet)* је карактеристичан пример Линчових кључних мотива, комплексности могућих интерпретација и стилских, синеастичких особености. У контексту мотива и тема распон је од идиличног малог места до паклених ентеријера у којима је све могуће, у којима је свака моралност укинута. Од невиних лирских адолесцентских љубави до обскеног, садомазохистичког секса. Од идиличних друштвених представа и односа америчке средње класе, до изопаченог насиља криминалног подземља. Од пасторалних тулипана, белих ограда, магичних дрвореда и башти до одсеченог увета, органског распадања и драматичног чина пролетања метка кроз главу. У овом распону Линч је именовоа мотив *изгубљени пејзаж (Rodli)*. Овај мотив је био „окидач“ за евоцирање снолике, недефинисане представе која постоји у сећању, али ју је немогуће објаснити. То је нешто заувек изгубљено, идеално место среће и безбрижности, које је немогуће да се лоцира или опише, али представља ултимативни објекат жудње. У оригиналном сценарију то је поглед на свет који је главни јунак Џефри, младић-дечак, заувек изгубио када је упознао, на драматичан начин, сву слојевиту суровост и опсценост света, у контексту Жижекове психоаналитичке херменеутике, суштински, едиповски свет. Овај фасцинантни објекат жудње, фантазира се као ултимативно задовољство: *...задовољство се може постићи само на позадини фундаменталног губитка (ŽН р.65)*. Овај мотив у свом неописивом и неизрецивом карактеру припада домену Стварног: *Пошто је за Лакана Стварно мистериозно је не се quoi, недокучиво „нешто“ које чини обичан објекат сублимним – што је Лакан назвао L`objet petit a (објекат мало а) (ŽН р.66)*.

У неким радовима као предлошке за реализацију слике користио сам кадрове из филмова који нису део главног тока радње. То су успутни ”транзициони” кадрови. Ликови су ”ухваћени” у моменту интроспекције или у сусрету са нечим важним, драматичним, са чиме треба да се суоче. Мотив успутног кадра ме је инспирисао да представим субјекат у кратком моменту затишја, изван великих животних дешавања и планова. Он је онај у ултимативном моменту самоће, кога свет за тренутак уопште не примећује. У његовој позицији, време је стало, заглушујући урлик света је замукнуо.



*ЧУДАН ДАН (STRANGE DAY)  
150x100 цм, уље на медијану, 2005.*



*МОМЕНАТ У ЛИФТУ (ELEVATOR MOMENT)  
150x100 цм, уље на медијану, 2005.*

Цртежи су из истог корпуса, али обилују широм и разигранијом лепезом стилских, ликовних и тематских решења. Кључну улогу у томе игра особена карактеристичност медија “малог цртежа”. Једноставан приступ парчету папира, мањег формата, не захтева додатну технолошку припрему. “Непосредан приступ” цртежу омогућава већу спонтаност, рад у разним окружењима (не нужно у атељеу или студију), брзе и спонтане интервенције које су најчешће кључ луцидних визуелних решења. Треба нагласити да постоји и друкачији приступ цртежу, који подразумева студиозан, аналитичан истраживачки процес. Такође ту је и група цртежа чији формат више одговара формату штафелајне слике. Цртеж је генерални, кључни формални и изражајни елемент моје поезике који је централни елемент и у радовима који имају интермедијални карактер.

Стриповски манир, импликација фраза, антихероји/хероји датог момента, правда и неправда, тензија, патња, отуђеност и несигурност, меморисање дисконтинуитета, уживања, опсесије, фантазије, субверзије, уклопљене су у композиције душевних стања, у представе емоција које се рефлектују у изразу, покрету или гесту. Овај тематски оквир спроводи се у широком медијско-технолошком опсегу од графита и угљена, крејона, пастела, акварела до колажних интервенција. Најчешће је то медијски приступ комбинованом техником. Тематски оквир такође је постигнут цитатном стратегијом, тако да генерално, цртежи чине интертекстуално „ткиво“ референци из шире медијске културе.



*Мали цртеж: тематски и мултимедијални микс 2009-2013.*

У широкој лепези ликовних и концепцијских приступа, у цртежу је могуће пратити неколико типичних стилских карактеристика. Поред различитих интермедијалних решења, акцендовања, подражавања или коришћења правих текстура и материјала, текстуалних и цитатних елемената, који ће бити подробније размотрени у наставку рада, кључна

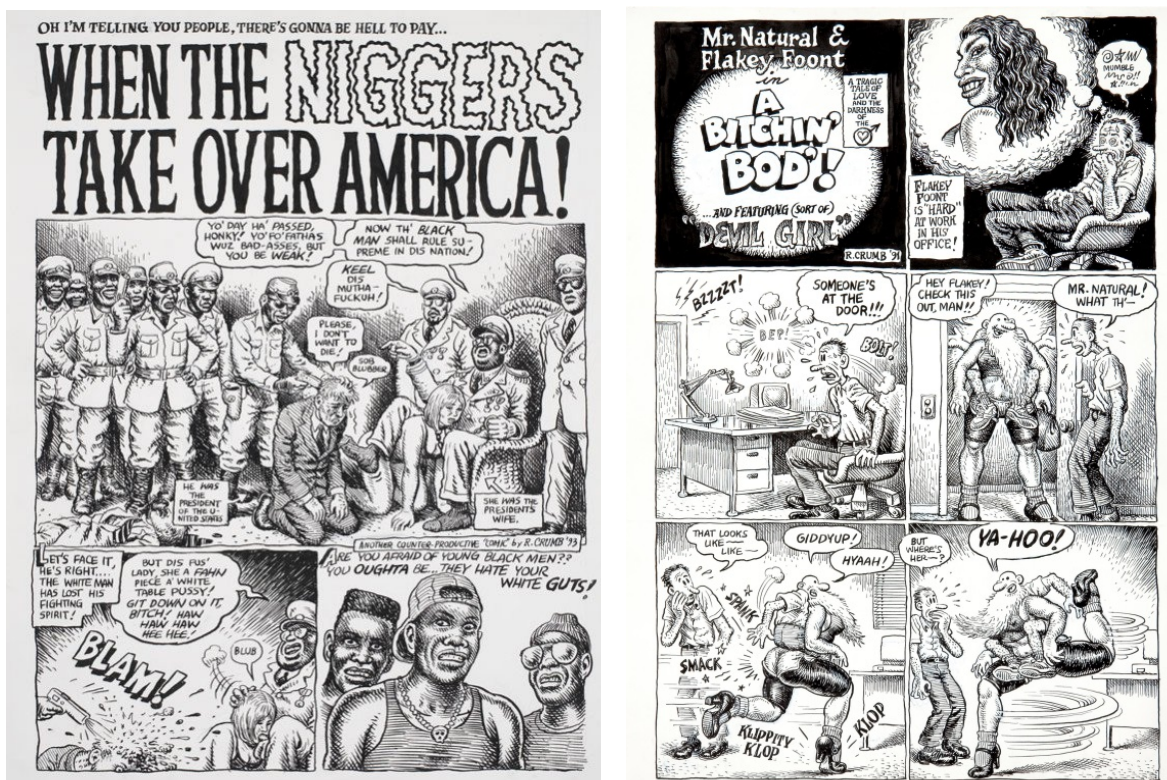
инспирација у цртежима је ликовност и наративност стрипа. Илустративна стилизација и композиција кадра у којој актери гестом, мимиком или гегом артикулишу или сугеришу наратију, најчешћи су примери стриповског узора. Са друге стране, део композиције цртежа чине стилизовани или ”болдовани” натписи и симболи који чине стриповски манир и узор очигледнијим. Структура цртежа не прати дословно стрип наратив – оивичене кадрове који сукцесивно презентују ток радње. Стрип је у већини цртежа присутан у назнакама, траговима или цитатно. Под цитатом подразумевам визуелне, стилизоване ликовне елементе, еклектички уклопљене у разнородну стилску структуру цртежа подједнако као и текстуалне фразе, или стрип облачиће. Ови цртежи више подсећају на стрип илустрацију, попут стрип насловне стране, а не као класичан скуп кадрова. Посебно сам инспирисан америчким андерграунд и ангажованим стрипом. Овај жанр представља домен маргинализованог културног струјања. У том смислу тематски је окренут супкултурним контексту, који директно или индиректно коментарише критички опште прихваћене вредности и норме. У овом контексту у цртежима изражавам карактеристичан цинични и иронични, црнохуморни став према друштву и култури. Тематски овај стрип жанр конципира распон од директне или индиректне друштвене критике до проблематичних душевних стања и егзистенцијалних позиција. У контексту рада који представља друштвени, политички говор, субверзивни и критички ликовни акт или циничним и ироничним подсмехом упире прстом на колективно лицемерје и заблуде, аутор који ме је инспирисао у раду је Роберт Крамб (Robert Crumb). Из карактеристичне атмосфере психоделичног стрипа америчке контракултуре, субверзивних сексуалних тема које су на ивици скатолошког и порнографског садржаја и особених аутобиографских неуротичних епизода израња гротескна идеолошка критика. Чак и у радовима који на изглед немају никакав посебан друштвени коментар, вредносна и културна позадина у којој се дешава радња, даје прави контекст на изглед баналном садржају стрипа. У радовима попут стрипа *When the Niggers Take Over America*, тај ангажовани коментар је директан и изражава лицемерну баналност америчког сна кроз његову мрачну пројекцију.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Крамбов рад је предмет бројних контраверзи и критика торетичара, академских истраживача и феминисткиња. Оптужбе су углавном на рачун карикатуралног, увредљивог, стереотипног представљања Афроамериканца или због непријатељства према женама, њиховом сексистичком представљању, удовољавању порнографским фантазијама. Свестан сам да би Крамбов рад могао да буде предмет прилично опсежне анализе и аргументације. Свакако, наглашавам аспект његовог рада као луцидне, особене критике колонијалног и постколонијалног става, субјекта у клими деструктивне капиталистичке идеолошке пропаганде. У овом светлу је проблем мушко–женских односа и гротескних фантазија о женама, још суптилнија тема и покушају да објасним на који начин ме је инспирисао тај контекст Крамбовог рада.



Крамбова сатира у овом у овом примеру досеже до свог екстрема: рад је у исто време интрепретиран контрадикторно: критички-иронично у круговима левичарске и либералне публике и прорасистички у пропагандним садржајима нео нацистичких популиста.



Роберт Крамб: *WHEN THE NIGGERS TAKE OVER AMERICA* и *A BITCHIN' BOD*

Спектар ликова који се појављују у његовим радовима на гротескан начин репрезентује распон душевних стања која су укључена у мој тематско – концепцијски, поетски оквир: неуротични ликови са социјалне маргине, карактери који су репрезентативни примерци друштвених стереотипа и предрасуда, или пак карактери дизајнирани на начин на који их стереотипно види већина лицемерне, расистичке и сексистичке популације. Ликови тотално вођени ”драјвом” са којим су готово поистовећени или ликови који су жртве туђег ”драјва”. На крају, то је широка лепеза ликова, често аутобиографских, који су ухваћени у бизарне ситуације и односе у основи проблематичне сексуалности и непомирљивих мушко–женских фантазматских сценарија. Крамбове опсесивне представе жена као ултимативно опсцених сексуалних фантазија, компликовани наративи у којима се налазе његови ликови, гротескно уплетени у комичне и баналне сексуалне ситуације и авантуре, увек се дешавају у

карактеристичној културној клими и компликованој друштвеној и идеолошкој позадини саме радње стрипа. Још један Крамбов експресивни екстрем је *A Bitchin` Bod`*, рад који је предмет опсежне феминистичке критике. Како бих подробније представио овај контекст Крамбовог рада, у смислу начина на који ме је инспирисао, објаснићу принцип по коме Лакан дефинише сексуалне идентитете и њихову међусобну динамику.

Овде би требало појаснити преплитање термина драјв, либидо, парцијални објекти, Стварно и њихову коначну везу с појмом објекат мало а. У контексту сексуалности, Фројдов појам драјва увек је парцијални драјв. То је централно место његове теорије сексуалности. Сексуалност је сачињена од више парцијалних драјвова, као што су орални, анални, фалусни. Драјв је психички представник константног унутарњег тока стимулација, оно што узрокује да организам извршава функцију у којој део организма делује на објекат. Тако парцијални драјвови имају свој извор, циљ и објекат (орални драјв потиче из ерогене зоне усана, усмерен је ка објекту груди и спроводи своје задовољење кроз радњу сисања). Сврха драјва није у томе да постигне циљ – његова сврха је сам пут ка циљу. Репетитивно кружење око замишљеног, митског, ултимативног задовољства заправо је прави извор задовољства (*jouissance*). За Лакана, парцијалност драјвова лежи у томе да представљају сексуалност парцијално, само функцију задовољства, а не и репродуктивну функцију. Из тога произилази да су увек усмерени ка остварењу жеље, а не потребе. За Лакана, сви драјвови су сексуални, сви су парцијални и сви су у исто време *death drive*, будући да је сваки драјв прекомеран, репетитиван и крајње деструктиван (алкохоличари или наркомани који траже ултимативно задовољство, упркос непрекидном уништавању). Драјвови су везани за жељу, у смислу да се жеља реализује у њима. Сваки парцијални објекат представља објекат жеље. У том смислу, *l'objet petit a* је узрок жеље, посебна карактеристика на рачун које објекат постаје жељени објекат. У семинару XI Лакан објашњава: *Драјвови су парцијални, не у смислу да су део целине (генитални драјв), већ у томе што представљају сексуалност парцијално: они преносе димензију jouissance. „Реалност несвесног је сексуална реалност... утолико што не може бити одвојена од смрти“. Објекат а је нешто од чега субјекат, да би конституисао себе, одвојио је као орган. Ово служи као симбол недостатка, фалуса, не као таквог, већ утолико што недостаје. Мора да буде објекат који је одвојен и који има неку везу са недостаком... Овај објекат је срце организације жеље кроз оквир драјвова (LFFCM).*

У контексту драјва, жеља која се развија према објекту усмерена је ка особинама објекта које дели с парцијалним објектима. На пример, објекат жеље није сам новац, већ особина која је заједничка с објектом измета у аналној функцији драјва. Могућност да се новац сачува или задржи, а с друге стране, анксиозност коју изазива његов неочекивани губитак, чини га објектом жеље у смислу *објекта малог а*. Услед своје илузорне природе, трагови фалуса могу се препознати у било чему. У том смислу, предмет жеље или потраге нису објекти по себи, већ објекти који имају сличне особине или поседују илузорне трагове имагинације изгубљеног фалуса. То могу бити брзи аутомобили, имућност, позиција моћи, знање, вештина, способност... Динамика жеље у овом смислу је кључни фактор у формирању сексуалних идентитета. За Лакана је кључно да сексуални идентитет особе не зависи од биолошке, односно полне детерминисаности или родне позиције. Идентитет у овом смислу зависи од односа према симболичкој кастрацији. Мушки идентитет је за Лакана дефинисан као Субјекат који је у сталној потрази за Фалусом. Женски идентитет, за разлику од претходног, дефинисан је као Субјекат који је Фалус, објекат жеље другог или као онај који чека носиоца Фалуса, или мноштво опција у комбинацији степена заступљености различитих идентитета. Овај процес идентификације Лакан је назвао *формуле сексуације*.

За Лакана, две изјаве које чине мушки идентитет су:

- *Сви људи су подређени фаличкој функцији.*
- *Постоји бар један човек који је изузетак у фаличкој функцији (Bailey ch.9).*

Дакле, мушки идентитет подразумева да човек не поседује фалус, али да у исто време фалус негде постоји и може бити пронађен. Друга изјава сугерише да постоји изузетак, примордијални отац праисторијске хорде, који је деци ограничавао приступ друштву, због чега су га деца убила. У делу *Тотема и табуи* (Freud 1919), Фројд описује овај мит као архаичну матрицу за формирање друштва и симболичког поретка.

Две изјаве које чине женски идентитет су:

- *Нису све жене подређене фаличкој функцији.*
- *Не постоји изузетак у кастрацији (Bailey ch.9).*

Парадокс између ове две изјаве значи да су жене такође конституисане актом кастрације, али не морају да траже фалус; односно, девојчице могу да се идентификују с мајчинском позицијом и тиме избегну објектно оријентисани облик задовољства. Другим речима, док је мушки идентитет ригидно детерминисан, објектно оријентисан у потрази за фалусом, женски идентитет може да буде било шта, јер не постоји само једна опција идентитета која се дефинише у односу на фаличку функцију. Будући да нема генерализације женског идентитета, Лакан дефинише формулу: *Жена не постоји (La Femme n'existe pas)*. У контексту овакве концепције идентитета, он износи следећу провокативну формулу: *Нема сексуалних односа*. Намерно формулише изјаву као *Il n'y a pas rapport sexuel*, што имплицира да сексуални односи немају карактер узајамног разумевања, сарадње, споразума или узајамне усклађености. Разлог томе је бескрајан низ могућих фантазија које индивидуа конструише у односу на лични објекат жеље<sup>23</sup>. Овде треба избећи замку идеју да постоји могућност да се наше фантазије у одређеним тачкама додирују: *Обоје, и човек и жена, не само жена, су тако међу-зависни једно од другог, као Ешерове руке које цртају једна другу. Замка коју треба избећи овде је да се замисли овај однос некако комплементарно – као, једном када човек пронађе свој симптом у жени и иста жена своју фантазију оличену у човеку, да је то коначно врста сексуалног односа. Оно што треба неко да има на уму је да су симптом и фантазија структурално инкопатибилни (ŽI)*. Другим речима, да резимирам врло упрошћено, у контексту Крамбовог рада, све суштински што нас интересује, *ухваћено је у сексуалним разликама (ŽH ch4)*.

Кључни аспект *крамбовског* који ме је инспирисао можда је најбоље артикулисао Едвард Шенон (Edward Shannon) у свом есеју *Shameful, Impure Art: Robert Crumb's Autobiographical Comics and The Confessionals Poets*. Шенон схвата мрежу контраверзи у који је ухваћен Крамбов рад. За многе он је *анархичан, увредљив и без председана* (Shannon). Са друге стране, у контексту културно-политичког, естетског и аутобиографског читања, рад оличава дух који је у америчкој култури познат под називом *исповедна поезија (Confessional Poetry)*. Шенон се у овом поређењу Крамба позива на есеј Диане Вуд Мидлбрук (Diane Wood Middlebrook) *What Was Confessional Poetry?* у којем она износи кључне карактеристике ове

---

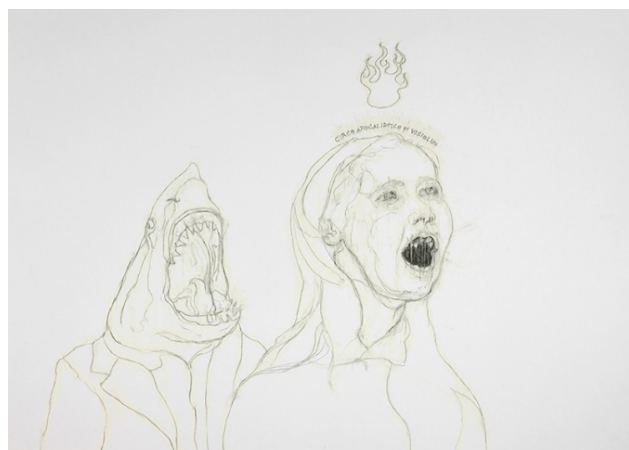
<sup>23</sup> Од почетка 64.Стране извор: Bailly. Lionel, *Lacan, a Beginner's Guide*. Oneworld, Oxford 2009. – ауторов превод



поезије у њеном историјско политичком контексту и тематским концепцијама. Пре свега Мидлбрукова наглашава да су ове поете пре свега окренуте ка садржају, не техници (Middlebrook p.633). Исповедна поезија је у суштини аутобиографска, чија је кључна карактеристика *говор из првог лица...који је упућен* самом песнику (Middlebrook p.636). По њеном мишљењу, ова поезија настаје у Америци средином 20. века, са мноштвом тема тог времена које укључују и *психоанализу као модел којим се адресира послератна егзистенцијална беда, антикомунизам као притисак на америчке уметнике и интелектуалце, и телевизија као растварач граница између јавног и приватног живота* (Middlebrook p.633). Мидлбрукова такође ставља ову поезију у постмодерни контекст. Већина ових поета су рођени у периоду између 1914. и 1934. године и поседују значајну техничку вештину, али за разлику од формализма модерниста, *исповедници* се баве тешким темама и истинама о човеку након Другог светског рата. Иако по њеном мишљењу ова поезија није отворено, директно политичка, она јасно потцртава социјална и политичка питања. *Исповедници* су незадовољни и антибуржоаског става, *учествујући у протесту против Безличности као поетичној вредности упорно обнављајући аутобиографско прво лице ангажовано у отпору према притиску да се прилагоди* (Middlebrook p.635). Шенонова поента у вези са Крамбом и *Исповедницима* оличена је у иницијалној критици на поезију Роберт Ловела (Robert Lowell), *Life Studies* (1960). Он је означава као сувише личну, *срамотну и нечисту уметност* (Middlebrook p.636). Коначно Мидлбрукова сматра да ова поезија напада амерички појам породице у атмосфери параноје хладног рата и тадашње доминантне пропагандне идеологије. *Очогледно обична и пријемчива, представе исповедне поезије кодирају читаву културну машинерију продукције срама* (Middlebrook p.647).

На сличан начин, мој рад је у великој мери аутобиографског карактера, прожет изражајним елементима у којима су визуелно, ликовно уобличени доживљаји, психолошка стања и исповести. Са друге стране, мој рад је конципиран као коментар или социјална критика. У широкој лепези тематских и изражајних решења, проблематизована су питања егзистенције, друштвених односа, идеолошких оквира у којима живимо и радимо помоћу којих покушавам да лоцирам властиту позицију у свету и идентификујем обресе и границе властите субјективности. У Крамбовом раду пронашао сам бројне аналогije са тренутним историјским моментом у конкретној, властотој просторно-временској позицији. Једним делом ову позицију интерпретирам као одјек глобалистичке универзализације која резултира

у крајњем домену политичке, економске и културне сфере. Од премисе која поставља неолиберални капитализам као доминантну универзалност, потичу консеквентно све локалне, месне опције које бивају ухваћене у суштински исте друштвене структуре и односе. Отуда аналогije са Крамбовом Америком: расна питања Америке која се поклапају са локалним националним и верским популизмом; осећај алијенације, као класичан симптомом класног друштвеног расцепа у клими сталног прогреса и ефикасности; маргинализација, децентрираност и фрагментација услед недостатка доминантног вредносног наратива. Иако имају своју карактеристичну друштвену и идеолошку позадину, Крамбове ситуације и јунаци у основи дотичу домен универзалног у контексту подељеног субјекта и проблематичног у сексуалности.



*Цртежи из серије ОТПОРАН НА СМРТ (DEATH PROOF), различитих димензија, графит и крејон на папиру  
2009-2013.*

Нови моменат у мом раду десио се разматрањем идеје, да спонтани, успутни, често луцидни израз малог цртежа може да се преведе у репрезентативне размере већег формата. У фази у којој сам експериментисао са формалним решењима и преиспитивао концепцију радова, нове цртеже почео сам да реализујем у форми зидног цртежа. Формално, овај нови приступ омогућио ми је да применим нова ликовна и стилска решења. Цртеже које сам реализовао у овој форми, рађени су према предлошцима, малим цртежима који су рађени у периоду од 2007. до 2013. године. Карактеристично за већину ових малих цртежа је то да су композиције са фигурама, у којима доминира портрет, фацијална експресија и гест. Рађени су у главном према фотографском узорку, почетном мотиву, који бива знатно измењен у процесу рада и ликовне интервенције. Доминира графитна линија као основно изражајно средство, коју сам додатно прекривао или умекшавао белим крејонима и пастелним растварачима. Са једне стране цртеж је наративан, увек праћен загонетним текстуалним порукама и симболима, а са друге стране цртеж функционише као формално-ритмичка целина у којој се линија вибрантно подебљава и стањује, потамњује и посветљује, умекшава или прецизно, оштро наглашава. Стилски, у рад су еклектично уткани елементи стрипа, цртачких решења уметности далеког истока, поп-културе, стрит арта, експресионизма са почетка 20. века... Према овим предлошцима, цртеже на зиду сам реализовао угљеном. Рад у овом медију ми је омогућио да лако интервенишем линијом у већим размерама, да је подебљавам и стањујем и на тај начин остварим ликовну динамику и ритмичност у већим димензијама. Даљом разрадом, зидни цртеж добија карактер инсталације, експеримента који отвара потенцијал не само да се у цртеж укључи и контекст простора у коме се појављује, већ могућност да се цртеж интегрише у шире поље просторне инсталације.

Концепцијски гледано, овакав приступ отвара нове могућности. Пре свега, зидни цртеж сугерише, асоцира на рад у домену јавне уметности (мурала, графита, стрит арта), чиме је отворена могућност да цртеж постане медиј јаснијег социјалног стејтмента, ситуација која омогућава да се артикулише директнија друштвена критика и коментар. У овом контексту зидни цртеж кореспондира са историјским и савременим корпусом ликовног друштвеног активизма. Овде посебну улогу може да има политика места, специфичан социо-политички контекст у коме се појављује. Затим, зидни цртеже ће бити пре или касније прекривен или уништен.



*ВИЗИОЛУКС (VISIOLUX)*

*Угљен на зиду и неонска инсталација  
МЛАДИ МАЈМУНИ француски културни центар, 2009.  
Интермедијалност зидног цртежа-веза цртежа и просторне инсталације*



*ЦИРКО АПОКАЛИПТИКО (CIRCO APOCALIPTICO)*

*Угљен на зиду и инсталација са словима  
МИКСЕР фестивал 2010.*

Овај ефемерни аспект јавног рада проблематизује постојеће праксе чувања и складиштења радова са једне стране, а са друге сугерише карактер уметничког активизма у глобалистичкој култури савремених номада, где је уметничка пракса сталног кретања, путовања и културне размене. Радови могу да настану као плод културног дијалога и нових увида. Рад се документује и поново може да буде изведен у другом контексту. Рад може да има перформативни карактер у процесу цртачке реализације. Процес цртања траје неколико дана и отворен је за публику, док зидне површине галеријског простора представљају композиционе оквире радова. Цртежи у том смислу кореспондирају међусобно, уколико наглашавају наратив. И на крају, зидни цртеж је јавни акт, друштвени коментар или ликовно-формална целина која ће бити прекречена, уништена и тиме се подцртава политички став да уметност није роба.

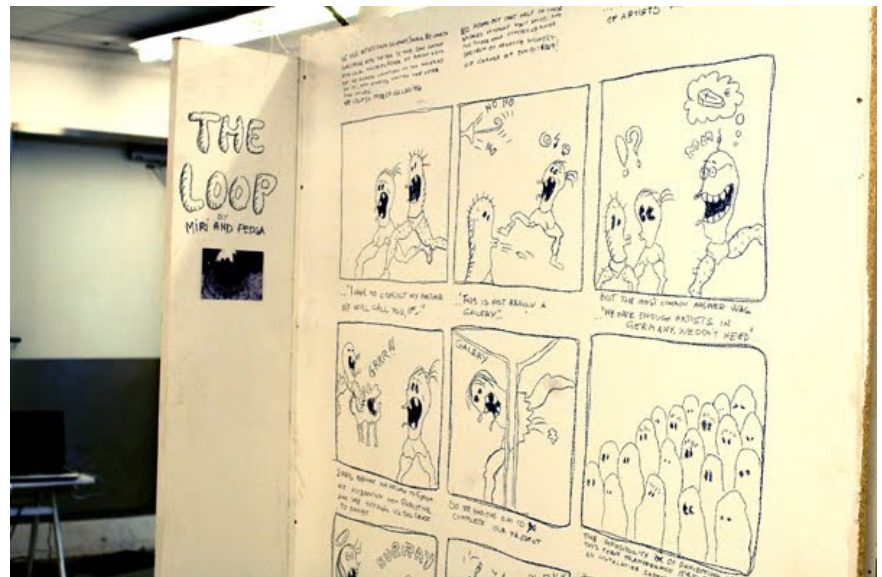






Стр 70: ЦИРКО АПОКАЛИПТИКО (CIRCO APOCALIPTICO), Local Line 3, Музеј модерне уметности Сент Етјен, Француска. 2010. Лево: ОТПОРАН НА СМРТ (DEATH PROOF, Дом омладине Београда 2010. Десно: ОТПОРАН НА СМРТ (DEATH PROOF), Галерија модерне уметности Ниш.  
Композициона решења и простор као елемент рада

Уметничка инсталација као изражајна форма или уметничка стратегија, настаје из експеримента са зидним цртежом. Ове интервенције у мом раду остају уско везане за класичне ликовне изражајне форме цртежа и слике. Медиј уметничке инсталације нисам користио као самостални изражајни елемент, али сам у докторском уметничком пројекту развио особене варијације и слободнији приступ овој форми. Тематски гледано, избор мотива и идеја не удаљава се од мог генералног поетског језгра: питања идентитета у идеолошким оквиру у коме се ово питање концептуализује.



Експерименти у пољу уметничке инсталације: ЗАЧАРАНИ КРУГ (THE LOOP) 2010. Пројекат VAUSTELLE, Карлсруе, Немачка, у сарадњи са Мирјаном Ристић-Дамјановић

Видео уметност је још једна медијска форма која представља битан део мог досадашњег уметничког опуса. Моји видео радови уклапају се у термин „филм уметника“, као шире изражајно и експериментално поље у коме визуелни уметници делују. У видео уметности карактеристично, реализујем радове као форму друштвене критике и аутобиографски, окренут ка испитивању психолошких стања и душевних искустава. Социјална критика присутна је у раду *Тужна лепота (Sad Beauty)*, где проблематизујем опште прихваћене стереотипе лепоте, који дефинишу друштвене вредносне координате од самог детињства. У раду *Још један пољубац драга (One More Kiss Dear)*, осврћем се на личну историју, пренаталну прошлост, која је документована породичним филмом „супер осмице“. У раду се проблематизује питање идентитета имплицитно, у контексту породичних (друштвених модела) који можда крију скривене садржаје за разумевање актуелног виђења света. Остали радови углавном испитују или изражавају психолошка стања, мрачне непознате пориве агресије, деструкције и девијантности. Покушао сам да покретном сликом представим дисторзије стварности, да проблематизујем идеју њене перцепције. Иницијална идеја је слојевити доживљај стварности и како дефинисати границе између реалног и имагинарног. У процепима и инконзистентности нашег структурисаног поимања света крију се мрачни парадокси који проблематизују саме темеље познате појмовне (сазнајне) структуре. Радови такође дотичу и питања културних садржаја у контексту испитивања архетипских идеја: преласка на ону страну живота, мотив хероја, узвишена божанственост или хтонски понори који крију тајне, животне мистерије.



Кадрови из видео радова: *ЈОШ ЈЕДАН ПОЉУБАЦ ДРАГА (ONE MORE KISS DEAR)* и *ФИНГЕРПРИНС САН (FINGERPRINCE DREAM)*

## **6. ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ: Призори идеолошког ћорсокака – уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље (цртежи, објекти, инсталације).**

Изложба *Shark Tales* – призори идеолошког ћорсокака представља крајњу тачку реализације, дугогодишњег истраживачког процеса који је почео да се уобличава на докторским академским студијама. Реч је о групи радова реализованих у различитим медијима који представљају облик уметничке, визуелне, артикулације теоријских и уметничких истраживања у процесу дугом скоро једну деценију.

Пошто сам у претходном делу рада покушао да прикажем свој уметнички развој и формално-концепцијске карактеристике, консеквентно представљам и овај, финални пројекат, као узрочно-последични след свега што сам пре њега остварио. У наставку овог текста представићу даље концепцијске изворе и уметнике који су ме инспирасали у реализацији уметничког докторског пројекта. Ту је, пре свега, даље и подробније проблематизовано питање идентитета уопштено, али и разматрање субјективности у контексту преовлађујућих идеолошких структура.

Овај пројекат је сам по себи експеримент, скромни покушај да се уметничким радом артикулише, појми и проблематизује актуелно друштвено поље, инспирисан теоретским концепцијама и уметничким узорима и њиховим уметничким праксама.

Наслов пројекта је поетског карактера и производ је мојих слободних асоцијација везаних за тему коју обрађујем. „Ајкулске“ приче или приповедања су теме хтонских бића, страшних збивања, препуних агресије и крви. То су приче тамних дубина и мрачне непознатости, али и епских узбуђења и авантура у које се митски хероји одлучују да крену ка испуњењу своје животне мисије. Дубоке и хладне дубине непрегледних простанстава асоцирају ме на дубоко удаљено, неприступачно, несвесно језгро нашег бића, у коме доминирају тајне силе несвесне жеље. То су приче у којима се преплиће сакрално и световно у коме егзистира „Жиежеков Титаник“ са својим скамењеним лицем уживања у болу. И на крају то су приче сусрета са страшним траумама од којих се само ретки

опорављају или остају живи, али онда са значајним сазнањима и животном мудрошћу.

Поднаслов пројекта треба условно читати слојевито јер је конципиран из различитих извора, мада реч *ћорсокак* иплицира исти принцип циркуларности, зачараног круга, који је изражен на различите начине. Проблем циркуларности у контексту идеолошке критичке праксе проблематизован је често у европској филозофској мисли 20. века.

У чувеном дуелу између Чомског (Noam Chomsky) и Фукоа (Michel Foucault), Чомски износи уверење у хумане могућности оличене у слободном агенту који реализује своје фундаменталне тежње ка самореализацији и еманципацији. Фуко ово сматра проблематичним на следећи начин: *...Идеје о људској природи, о правди, о реализацији есенције људског бића, су све идеје и концепти који се могу наћи у оквиру наше цивилизације, унутар нашег типа знања, и нашег облика филозофије и као резултат нашег класног система; и не могу се, колико год то било жалосно, изнети ови појмови како би описали или оправдали борбу, која би требало – и мора у принципу – да сруши саме темеље нашег друштва* (Chomsky&Foucault, 2012).

Као пример проблема циркуларне позиције савременог субјекта, у контексту традиције континенталне филозофије, Жижек истиче круцијални значај рада Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas). Он грубо сумира његов рад: *Из научне перспективе, једну ствар не можемо да објаснимо – нормативне, дискурзивне праксе ових научних процедура по себи* (ŽQA).

Индикативни пример циркуларности је Жижеково тумачење Антонионијевог (Michelangelo Antonioni) филма *Zabriskie Point*. Жижекова поента је да је филм настао касно у односу на пуни замах хипи покрета. Филм је из 1970, и по њему је права метафора за оно што се десило хипи покрету. Антониони је масовну сцену оргија у свом филму, групе младих људи која слободно води љубав на скривеном месту, замислио као субверзивну, као трансгресију у односу на тадашњи морални поредак. Међутим, у тренутку када настаје, сцена је већ антициповала непосредну *потпуну естетизовану реинкорпорацију ових наводно трансгресивних активности у хегемонијску идеологију* (ŽFI). Иако је Антониони замислио сцену као прекорачење тадашњих моралних ограничења, сцене из његовог филма убрзо су постале типични клишеи маркетиншких кампања.





Сцена из Антонионијевог филма „Zabriskie Point”1970. и савремени плакат, насловница популарног часописа

Крајњи закључак је карактеристичност циркуларности у контексту Лаканове епистемологије. Лаканова формула да се човекова жеља односи на жељу другог, добија своју занимљиву артикулацију у Жижековој интерпретацији: када маштамо, сањамо, тада смо заправо *потпуно у идеологији* (ŽFI). Другим речима, Антонионијеве трансресивне фантазије настају у одређеном идеолошком оквиру и у старту су већ интегрални део те идеологије. Позиција егзистенцијалног, идеолошког ћорсокака за нас лежи у чињеници да ми претходног нисмо свесни.

У истом теоријском, херменеутичком кључу Жижек тумачи пропаст великих еманципаторских пројеката 20. века: *Један од великих проблема свих револуционарних покрета 20. века, као што су Русија, Куба или Кина, је да су они променили друштвено тело, али егалитарно комунистичко друштво никад није остварено. Снови су остали стари снови и претворили су се у крајњи кошмар. Сада оно што је остало од радикалне левице чека магични догађај када ће се прави револуционарни агент коначно пробудити, док је депресивна лекција последњих декада да је капитализам истински револуционарна сила, чак иако служи себи самој* (ŽFI).

Лакан нам у свом раду није понудио решење за нашу егзистенцијалну неприлику, али нам је понудио теоретски оквир за разумевање наше друштвене стварности и како је она конципирана. Консеквентно Лакан нас учи како да се супроставимо нашим сновима у којима је оличено фундаментално језгро наше жеље. *Први корак ка слободи није да се промени*

*реалност тако да одговара нашим сновима – већ да се промени начин на који сањамо... И опет, то боли јер сва задовољства која имамо долазе из наших снова (ŽFI).*

Практични део докторског уметничког рада реализован је у Галерији Факултета ликовних уметности и замишљен је као мултимедијална целина коју чине осам радова који су остварени у различитим медијима: слика, ликовне интервенције на објектима, цртеж, колаж, реди-мејд, ликовне интервенције на штампи, уметничка инсталација. Радови су плод вишегодишњег рада и истраживања. У наставку рада објаснићу темељно сваку подцелину формално и концепцијски и како се свака од њих уклапа у генерални оквир и метод мог истраживања. Иако су смишљено стратешки, композиционо распоређени у галеријском простору, радови не кореспондирају међусобно у смислу неког додатног читања које имплицира њихов распоред.

## 6.1. У ИМЕ ОЦА (IN THE NAME OF THE FATHER)

*In the Name of the Father* је рад који је смишљено постављен тако да представља централни део укупне поставке. Иако се налази на најудаљенијем месту у односу на улаз галерије, представља призор са којим се посматрач погледом најпре сусреће приликом уласка у галерију јер је постављен насупрот улаза. Смишљено је постављен као централно место изложбе јер и формално-концепцијски и симболички представља суштински оно што је окосница целокупног пројекта и његовог теоријског упоришта. То је рад који сугерише мотив лакановског, едиповског универзума, имплицитно уплетеног у целокупни садржај мог пројекта. Посебно издвојен на засебно место, овај рад на први поглед својом хералдичком формом представља „симбол“ изложбе, али истовремено његова симетрична хералдичност асоцира на симбол или прецизније знак у смислу означитеља и формално гради органску везу са називом који стоји изнад њега – *име Оца*. А име Оца је централни мотив Лаканове очинске метафоре, у којој се оцртава суштинска Лаканова реинтерпретација Фројда и Сосира и конципира специфична верзија едиповске драме, кастрационог комплекса и карактеристична концепција субјективности.

Истовремено рад је приказ меса, сирове телесности, мотива који се провлачи кроз мој целокупни досадашњи рад. И можда на овој изложби мистерија телесности која ме је одувек фасцинирала, добија једино могуће објашњење кроз једно теоријско упориште и на овај начин представља његову визуелно-уметничку артикулацију. Формално рад представља везу са мојим ранијим истраживањима и промишљањима, имплицитно сугерише да постоје слојеви изван галеријског простора који су интегрални, додуше невидљиви део ове поставке.

Рад је углавном уљана слика изведена према фотографском предлошку и насликана на два изрезана дела медијапана. Пошто сам је инсталирао на зид галеријског простора, изнад ње сам залепио натпис чија су слова од самолепљиве фолије, изрезана машински, катером. Формално-медијски гледано, рад се може схватити као слика, слика-објекат или као уметничка инсталација.



*У ИМЕ ОЦА (IN THE NAME OF THE FATHER) уље на медијану, 200x200 approx. 2021.*

Укупних димензија је оквирно око 2 метра са 2 метра. Мотив рада је фотографија располућене домаће животиње у кланици. Обе половине тела су на фотографији постављене да симетрично висе једна у одосу на другу закачене на предвиђене куке. Сам мотив меса, његова маса, боје и текстуре као и симетрија оба објекта, значајни су мотиви које сам желео да нагласим у овом раду. Подлога на којој сам сликао, импрегнирани медијану, опсечен је контурно према цртежу располућене животиње који сам на њему нацртао.

Сликарским чином, ликовним изразом покушао сам да подражавам, дочарам сировост, материјалност месних полутки. Кроз цео сликарски процес имао сам у виду да ликовно обрађујем један приказ и покушао сам да некако продрем у његову суштину или боље рећи у

суштину доживљаја онога што је испред мене (иако сам у овом случају испред фотографије, евоцирам призоре које сам видео уживо), суштину онога што ме фасцинира или привлачи у вези са оним што видим и доживљавам. И цео овај чин сумира оно што је заправо концепцијски повод, инспирација за сам рад. Јер у чину сликања схватио сам да естетизујем, ликовно, технички, сликарски „говорим“ оно што видим и не успевам да заиста „вербализујем (сликарским језиком)“, артикулишем у потпуности свој доживљај. Овај сликарски поступак је заправо метафора за оно што овај рад представља. Јер за Лакана симбол се манифестује, а то хералдичка структура рада сугерише, првенствено као убиство ствари. Субјекат улази у царство језика једино када негира Стварно – крв, жиле и слине своје реалности, свог непосредног доживљаја себе. Субјекат егзистира увек расцепљен између говора, језичких и појмовних представа о себи и пуне специфичности свог иницијалног, невербалног непосредног доживљаја себе, који се увек губи, не бива до краја изражен у језичко-граматичким конструкцијама. И зато Лакан конципира субјекта као двојну структуру, као „Ја“ изговореног и „Ја“ самог говора. „Ја“ и „Ја“ нису идентични. Субјекат је заправо процеп између индивидуалног „Ја“ говора и граматичког „Ја“ онога што је изговорио. И субјекат по правилу никад није свестан шта говори, или тачније никад није свестан крајње намере и значења онога што изговара из сопственог, несвесног језгра жеље. За Лакана и Жижека, симбол је заправо споменик ствари коју репрезентује. И у суштини то је и мој рад, симболичка, ликовна представа расцепљеног субјекта као споменик ствари са именом Оца или у име Оца. Рад парадоксално покушава да артикулише проблем неизрецивости, симболизује две ствари, два „Ја“ који стоје симетрично, као Роршахова мрља, али заправо нису идентични један другом. Можда овај парадокс може да се ублажи ако субјекта доживимо у празном простору између два објекта – заправо на месту где није ни насликан, где не постоји уметничка интервенција.

Свестан сам сенке у ком анализа укупног пројекта почива, односно одређене парадоксалне позиције у којој се налази Жижекова херменеутичка пракса. Јер Жижек прати Лакана у универзализовању симптома и његовој реформулацији у синтом који је изван тумачења. И дефинише субјекат са његовим језгром жеље и уживања који егзистира у домену Стварног, неизрецивог и ван симболизације. Па опет ту је прегршт речи, описа и метафора које лоцирају и дефинишу то исто Стварно. И ако је субјекат несвестан до краја свог говора и све у том смислу подређено симптоматској анализи која открива природу конфликта и

упућује на језгро жеље – зашто Жижекова анализа није подвргнута истом том методу? Са друге стране ова карактеристична идеја о самоидентитету има своје историјско-филозофско упориште. А то је идеја коју, по мом мишљењу, експлоатише и сам Лакан у својој концепцији субјекта.

У основи повод за овај рад је идеја која проналази каснији одјек код Лакана. То је проблематичан однос према класичној дефиницији идентитета, где се идентитет дефинише као ствар која је идентична себи самој – фундаментални принцип на коме је базиран један целокупни систем разума, а који концептуализује *Цело* као уједињено по принципу  $I=I$ . У овоме за младог Хегела<sup>24</sup> лежи проблем који је формулисан у његовој критици *Рефлексije*, карактеристичном типу мисли посткантовског универзума просветитељског доба. Хегел критикује поменути *формални* или *релативни идентитет*, као каузални однос субјекта и објекта у корист *апсолутног идентитета*, који чини реципрочан однос субјекта и објекта у коме су оба термина сачувани у својој различитости и јединству. Филозофија рефлексije<sup>25</sup> по Хегелу не успева да превазиђе дихотомије попут субјекат – објекат, слобода – природа и задржава се у контексту разума у оквиру коначних, опозиционих форми. Хегел настоји да својим *апсолутним идентитетом* превазиђе антитетичке карактеристике просветитељске културе. Као што теоријске концепције у овом раду, попут политизовања психоанализе, изражавају своје практично-моралне консеквенце, тако и Хегелова критика антитетичког односа *коначног* и *бесконачног* има своје практичне консеквенце изражене типично у принципу доминације у просветитељско-протестантској клими. Или коначна емпиричност доминира бесконачним, као код утилитарног позитивизма или је недостижна бесконачност постављена наспрам непремостиве коначности, као у романтизму (HGW 319/60 у Sinnerbrink). Хегел критикује просветитељски принцип антиномије идентитета и разлике који су представљени у две основне пропозиције: *синтеза* је изражена у *идентитету*, док је *антитеза* изражена у *дихотомији* (H 24/106 у Sinnerbrink). Хегел жели да покаже да базична пропозиција идентитета  $A=A$ , већ у себи артикулише обе поменуте пропозиције у

---

<sup>24</sup> Извор за Хегелову концепцију апсолутног идентитета и критику просветитељске рефлексije:

R.Sinnerbrink-Absolute Identity: Hegel's Critique of Reflection. School of Philosophy, University of Sydney, 2002.

<sup>25</sup> Термин „рефлексija“, за Хегела, покрива различите али повезане аспект самосвести. Из идеалистичке тачке, рефлексija именује аналитичко схватање које поставља чврсте опозиције; она такође описује биполарне субјекат-објекат структуре теоретског сазнања. У исто време, она артикулише структуре саморелације која карактерише самосвесну субјективност, релацију субјекта према себи у оквиру релације субјекат-објекат. Као што Хегел примећује, концепт рефлексije се ослања на метафору „огледања“ себе самом себи у сопственим когнитивним релацијама са објектима и практичним односима са другим субјектима (Sinn 91) – ауторов превод.

својој пропозиционој структури.

Врло упрошћено, Хегелова поента је да  $A$  и  $A$  нису једнаки јер једно  $A$  је *субјекат* док је друго  $A$  *објекат*. Ова пропозиција, у којој је  $A$  неједнако  $A$  односно  $A \neq B$  директно је контрадикторна првој пропозицији. Другим речима неидентитет је апстрахован мислима из формалног идентитета  $A$  и  $A$  да би успоставили њихову разлику.  $A$  је објекат постављен као спољња мисао у односу на  $A$  које је субјекат. У том смислу  $A$  објекат је „постављеност“, предикација  $A$  који је субјекат. Дакле, *мисао*... поставља *не-мисао*, објекат- $A$  (Sinnerbrink 71) и у том смислу  $A$  и  $A$  нису идентични, односно дефинишу различитост. Са друге стране, различитости овде недостаје објективност и неопходност пошто је само „постављеност“ конструкт који израћа кроз наше постављање разлике у мислима; другим речима ово је само форма разлике, њен формални израз, пре него конкретна разлика у себи, која може да изрони једино ако је апстрахујемо из ове формалне разлике (Н 25/106 у Sinnerbrink). Обе пропозиције су узајамно условљене. Да резимирам, бићу довољно слободан да констатујем да је ово пропозиција идентитета која је по мом мишљењу кључ за инспирацију у којој Лакан дефинише субјекат говора који „поставља“ своју представу са којом се идентификује. У наставку рада желим да подробније објасним психоаналитичку концепцију расцепљеног субјекта, да бих ближе појаснио основе за концептуализацију конститутивног антагонизма у личности који се рефлектује у терминима попут процепа или празног места, кључним терминима које ћу да експлоатишем у теоријској елаборацији осталих радова са изложбе. Такође, то је теоријска грађа за тематизовање појма симболичке кастрације, односно недостатка у Другом, принцип који је у основи проблема са неконзистентним наративима идеологије.

Фројд конципира теорију кастрационог комплекса или Едиповог комплекса као најважнији психолошки догађај у развоју детета, који је базиран на круцијалном појму комплетне психоанализе – фалусу. Када Фројд говори о фалусу, он говори о пенису, о стварном делу тела. Али за Фројда, пенис је биолошка ознака за психолошку разлику између жене и мушкарца. Дакле, Фројда интересује психологија сексуалности. Кастрација или драма Едиповог комплекса различита је за дечаке и девојчице. За дечаке, Едипов комплекс има анксиозни карактер: дечак примећује да женско тело нема пенис, доживљава га кастрираним и антиципира могућност да и он остане без њега. Дечак оца доживљава као агента кастрације, а моменат када се овај комплекс на неки начин разрешава јесте када иступи из ривалске

позиције према оцу и прихвати његову моћ и законе, у покушају да се што више идентификује с том фигуром. За разлику од дечака, за девојчице се Едипов комплекс разрешава другачијим видом компензације, јер оне морају да се носе с нечим што је већ изгубљено. Дакле, фалус игра кључну улогу у организацији сексуалности од најранијег доба. Фројд конципира биолошку есенцију сексуалности, која дефинише психолошку детерминисаност човека и жене. Кључна разлика за Лакана, када реактуелизује Фројда, лежи у другачијој концептуализацији фалуса: *Фалус... је означитељ предодређен да одреди значењске ефекте у целини* (ЛЕС 690).

Лаканова идеја је да се једини начин да схватимо несвесно налази у контексту језика и означитеља. Кључни моменат у том смислу јесте да се Фројдова анатомска предодређеност сагледава у контексту структуралне лингвистике. Као увод у теорију о динамици субјекта, формирања несвесног и концепције фалуса неопходно је размотрити његову лингвистичку димензију.

Дакле, фалус је означитељ, али такав да је „испражњен“ од било каквог значења. Када би подразумевао значење, онда би оно било лоцирано; другим речима, знали бисмо шта је то конкретно. Ипак, то није случај. Највећа „моћ“ фалуса јесте у томе да је он *празан означитељ*. Али шта то значи, ако узмемо у обзир да Лакан говори у терминима структуралне лингвистике? За Лакана, Фалус је празан означитељ који одређује ефекте значења генерално. Пластично представљено, ако замислимо ланац означитеља који у структуралној интеракцији креирају значење, хипотетички први означитељ једино би могао да значи своју релацију према остатку ланца. То је почетак креирања значења, али у смислу потенцијалног, референтног, структуралног односа с осталим елементима. Фалус је у том смислу основа симболичке ефикасности у формирању Субјекта, услов за почетак именовања, означавања, структурисања света, рођење Субјекта у језику и моменат његовог расцепа. Дакле, важно је разумети да Фалус није први означитељ у смислу S1, како то Лакан конципира у својим формулама и шемама, већ означитељ који дефинише могућност означавања уопштено - Ø.

Размотримо даље први моменат у језику. Овај моменат дефинише концептуализацију Субјекта у релацији с три кључна Лаканова појма: потреба, захтев и жеља (*need, demand, desire*). Када у Лакановом психоаналитичком дискурсу говоримо о новорођеном детету,



говоримо о људској индивидуи, а не о Субјекту.<sup>26</sup> Када у овом смислу говоримо о телу људске индивидуе, говоримо о „митској“ димензији тела, која за Субјекта постоји као нешто пре процеса означавања и именовања. Јер, када год дефинише то своје тело, он га описује терминима – ноге, руке, глава, високо, ниско, што су већ означитељи. Осећај недефинисане, неартикулисане телесне масе, примарног узбуђења које, како год га описали, измиче било каквом приближном опису реалног доживљаја. То „тело“ има потребе – храна, вода, топлота....„Тело“ спонтано изражава апел ка другом, како би подмирило своје потребе. Овај апел, изражен првим вриском, већ је облик протојезичког захтева. У овом смислу, *захтев* је покушај да се артикулише *потреба*. Чак и ова инстинктивна прејезичка форма представља почетак ефекта језика. Када дете плаче, његов захтев није везан стриктно за потребу, већ и за присуство и одсуство особе која о њему брине, рецимо, мајке. Лакан тврди да је захтев да се задовољи потреба у исто време захтев за љубављу. У процесу артикулације потребе увек постоји одређени недостатак, који не успева да се изрази захтевом. Ствар је заправо крајње компликована јер се трага за оним што други нема: *Љубав је давање онога што немате* (LVIII34). Заиста, љубав у овом смислу не може да се „да“, једино може да се испољава, изражава, потврђује кроз бригу, поступке удовољавања, присуство, обраћање, тепање. Дакле, дете закључује о мајчинској љубави на основу напора које мајка улаже да изађе у сусрет захтеву. Кључни моменат је у томе да њена брига буде схваћена као да је њена највећа жеља да удовољи детету. Лакан ово назива недостатак у бићу. Дете мисли да је оно узрок мајчине жеље, (мајчин) недостатак које оно (дете) мисли да испуњава. У процепу где се захтев никада не поклапа с потребом у целости настаје жеља: *Жеља је оно што се, испољавајући се у интервалу потражње, ископава само од себе, утолико што субјект, артикулишући у знаковном ланцу, износи на светло његов недостатак бића са својим позивом да прими допуну овог недостатка од Другог – под претпоставком да је Други, уместо говора, такође и уместо овог недостатка.* (LD у Bailey Ch7).

Лакан нам поручује да, када Субјекат упућује захтев, он заправо артикулише недостатак нечега и адресира Другог како би добио допуну, неку конкретну ствар која би овај недостатак попунила. Ипак, оно што се захтева није оно што се заправо жели (односно оно што се заправо жели не успева да се артикулише захтевом), и у овом простору, процепу

---

<sup>26</sup> У енглеском језику је ова дистинкција можда очигледнија: *human subject* имплицира *subjected to...signification, conceptual identification, castration, phallic function etc.*

између потребе и захтева појављује се жеља. Лакан даље каже да Субјекат лоцира Другог, који има све што је Субјекту потребно: *Ако је жеља ефекат у Субјекту у стању... где његова потреба пролази кроз нечистоће означитеља... ми морамо да утврдимо појам Другог као место лоцирања говора...Онда се мора поставити да је човекова жеља – жеља Другог (LD у Bailey Ch7).*

Пошто се захтев може изразити једино у говору, Други, који је извор говора и именована, ризница језичке структуре, дефинисаће параметре Субјектовог захтева. Када артикулација потребе прође кроз филтер језика, оно што не пређе ову преграду конституише жељу.

Жеља се рађа око објеката који задовољавају психолошке потребе, пре него физичке. Теже је удовољити захтеву који се поклапа са психолошким потребама него једноставним потребама да се утоли глад или жеђ. Дакле, конститутивно, од самог почетка људске индивидуе, део димензије потребе не успева да се артикулише језиком. Тај део бића, који је остао ван процеса означавања, Фројд назива *прималном репресијом*. То је конститутивни механизам, за разлику од репресије која се дешава стално. Овај концепт повезан је с концептом недостатка, који претпоставља објекат који је био ту од почетка. Он упућује на објекат који није обухваћен језиком, а самим тим је немогуће да се артикулише или лоцира. Моменат у коме Субјекат почиње живот као Субјекат говора, за разлику од анималне индивидуе, аутоматски је конституисан губитком. Овај објекат Фројд назива *примални изгубљени објекат*. Примална репресија је прва негација која конституише несвесно. Оваква концепција имплицира да несвесно настаје тек у процесу означавања. Подела на несвесно и свесно није ту од почетка, она је морала да се деси. Дакле, језик претходи конституисању несвесног. Овај недостатак не престаје да нас прогони, јер представља прималну трауму. То је празнина која генерише жељу, у нади да ће једном бити до краја попуњена. Ово је моменат почетка расцепа Субјекта, који се успешно завршава уколико успе да у што већој мери интегрише језик и норме формулисане од стране Другог (*Лаканов велики Други*).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *L'autre* или мали Други је слика себе с којом се дете идентификује у фази огледала. То је спектрална представа испуњена фантазијама, први целовити доживљај сопства који, према Лакановој феноменолошкој концепцији, припада регистру Имагинарног. Значај ове фазе идентификације је у томе што детету омогућава да ову матрицу примењује у релацијама с другим људима, када препознаје да је део њих. Насупрот овој идеји стоји *L'Autre* или велики Други, с којим дете не може да се идентификује. Ово је радикална другост и представља сет правила и хипотеза у којима је Субјекат рођен. Манифестација Другог је језик и други симболички конструкти, а у ширем друштвеном контексту, на пример, идеологија.

Из реченог бисмо могли да поједностављено сумирамо да жеља представља све оно што, с једне стране није обухваћено захтевом да се добије љубав, а с друге стране све што није обухваћено језиком, у смислу свих осталих психолошких и физичких потреба. Другим речима, представља неуспех да се говором изрази оно што Субјекту недостаје. Сагледано из друге перспективе свега наведеног, жеља настаје у моменту када дете, на свој примитиван начин, почиње да схвата да присуство и одсуство мајке има везе с трећим чланом. Овде на сцену ступа отац едиповске драме, ентитет због којег мајка нестаје из Субјектовог видног поља. То је често поткрепљено језичким формулацијама, попут *мама и тата иду, раде нешто, морају да заједно...* Дете схвата да оно није потпуно објекат мајчине жеље, да постоји још нешто што мајка жели, што окупира њену пажњу и енергију. У том моменту, оно конципира фантазије о претпостављеном *савршеном објекту*, објекту мајчине жеље, који је објекат примарне репресије или Фалус.<sup>28</sup>

Следећа врло битна формално-концепцијска референца која има одјеке у овом раду, којом сматрам да сам индиректно, посредно, несвесно био инспирисан приликом реализације овог рада је рад Хермана Нича (Hermann Nitsch). Нич са још три уметника (Günter Brus, Otto Muehl и Rudolf Schwarzkogler) чини аустријску уметничку групу *бечки акционисти* (Vienna Actionists), која је била активна у периоду од 1960. до 1971. Кључна карактеристика ове уметничке групе је да су актуализовали рад који је одбијао објектно оријентисану уметност. Зато се њихов рад састојао углавном од акција и перформанса који су били додатно документовани фотографијама и видео записима. Њихове акције су извођене пред публиком или контролисаним окружењима. Критични према критеријумима и праксама доминантне апстрактне уметности, циљ њиховог рада је био поново враћање фигуре у уметност, али је сада та фигура постала њихово или туђе тело као изражајни медијум. Кроз сетове врло радикалних, експлицитних, насилних и деструктивних израза, *акционисти* су тежили ка уметности која изазива и руши табуе пре свега доминантног карактеристичног буржоаског друштвеног тела у клими Аустрије након Другог светског рата.

*...Наша асимилаторска демократија одржава уметност као сигурносни вентил за непријатеље државе... Држава потрошача покреће талас „уметности“ испред себе;*

---

<sup>28</sup> Од краја 81. стране, извор текстуалне и теоријске грађе:  
Lionel Bailly-Lacan, a Beginners Guide  
Leon Brenner-Lacan, Phallus and Oedipus

покушава да подмити „уметника“ и тако рехабилитује његову револуционишућу „уметност“ као уметност која подржава државу. Али „уметност“ није уметност. „Уметност“ је политика која је створила нове стилове комуникације (Brus, Mlüh y Green).

Њихови перформанси и акције су често били илегални и скоро сви чланови су издржавали затворске казне због својих уметничких деловања. Рад ових уметника био је подстакнут страхотама рата и својим радом су настојали да сруше табуе који су остали као друштвена траума од ужаса који су починили нацисти. У својим радовима користили су крв, течности, органске елементе, мртве животиње, млеко и слично као медиј на начин који је био близак апстрактном експресионизму. Али такође као средство израза у својим акцијама и ритуалима користили су екскременте, мастурбацију и мокрење, или монтирано сексуално насиље као изражајни медиј и на тај начин исказивали незадовољство, критички провоцирајући тадашњи буржоаски друштвени миље укидањем сваког сексуалног или хигијенског табуа.

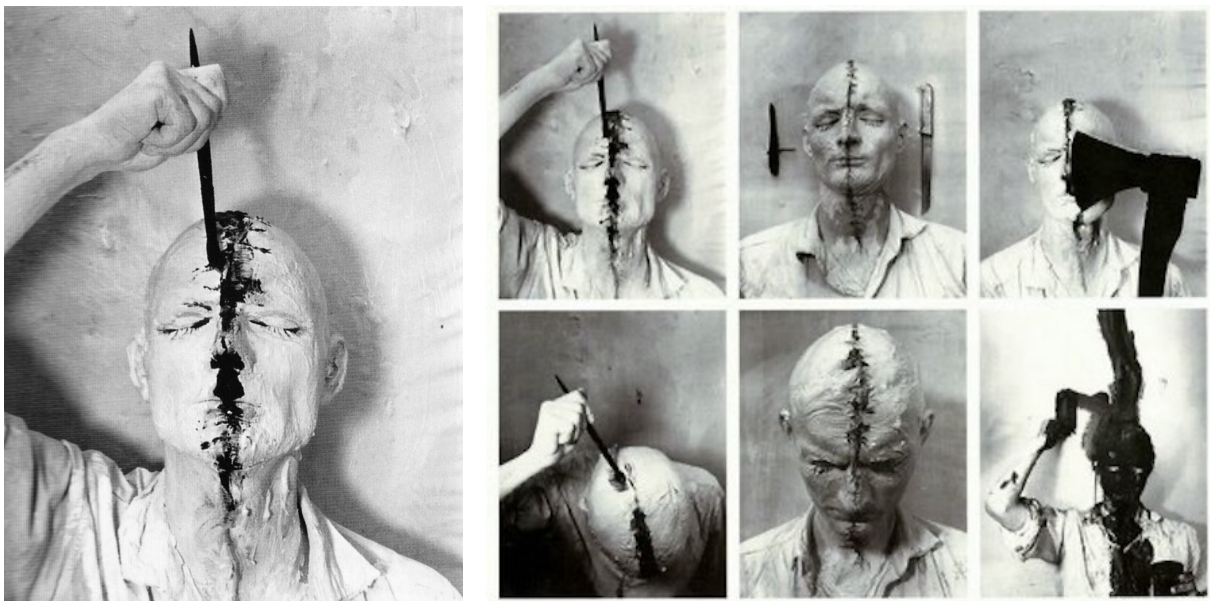


Рудолф Шварцкоглер – тело као израз АКЦИЈЕ 1965.

Рад Рудолфа Шварцкоглера и Гинтера Бруса имали су утицај на један мој ранији рад у којем сам на сличан начин покушао да изразим социјалну критику и изразим став о својој актуелној уметничкој и друштвеној позицији. У радовима који су ме инспирисали, Шварцкоглер представља енигматске, узнемирујуће сетове људских фигура умотаних у завоје, у позама у којима делују рањено, озбиљно повређени или трауматизовани. Заправо, гледајући његове фотографије, није нам до краја јасно да ли актери бивају лечени или

мучени. Завоји, течности које делују да се убризгавају у актере, симулирана кастрација, тела која су енигматски третирана, одбојна. Његове црно-беле фотографије су рађене према унапред осмишљеним сетовима и композицијама.

Радови Гинтер Бруса који су ме инспирисали су фотографије, документи, његове грубе сликарске интервенције на сопственом телу – тамна црта коју сировим потезима исцртава по већ комплетно обојеном телу у бело, а која симетрично раздваја његово тело на леву и десну половину. Брус интервенише на сопственом телу до крајњих граница. У каснијем раду *Stress Test* он пије сопствену мокраћу, брије своју главу ножем, подвргава своје тело разним бруталностима истражујући телесну толеранцију на бол. Генерално, *акционисти* користе тело као платно на коме интервенишу и испитују, анализирају сексуалне табуе, родне улоге и ограничења, они испитују интегритет сопсвеног тела и сопствени суверенитет. Или како то сам Брус каже: *Моје тело је моја намера. Моје тело је догађај. Моје тело је резултат* (Brus у Galambosova).



Гинтер Брус - тело као медијум уметничке артикулације

Кључни формално-поетски одјек ови радови су имали у мом раду *Dialog mit der jugend*, као својеврсан омаж раду Мартина Кипенбергера (Martin Kippenberger). Рад је цртеж, лична реконструкција предлошка, фотографије Кипенбергера на којој је приказан анфас лица човека умотаног у завоје, повређеног, отеченог вероватно пребијеног. Цртеж сам осмислио као

реакцију на његов рад са намером да изразим своје специфично значење у контексту у коме сам га доживео и нацртао, заправо у контексту у коме је настао и у коме се излаже. Цртеж изражава бојазан (а испоставило се да антиципује непосредну будућу актуелност) у вези са слободом говора и отвореношћу за дијалог и конструктивно проблематизовање актуелних друштвених проблема. Цртежом сам хтео да кажем, цитирајући Кипенбергера, овако углавном изгледа (или се завршава) скоро сваки кључни дијалог са младима у којем они изражавају критички дискурс.



DIALOG MIT DER JUGEND графит и крејон на папиру, 100x70 цм  
Рад по фотографији Мартина Кипенбергера 2011.

Коначно, рад Хермана Нича, прецизније перформанс под називом *Orgien Mysterien Theater* је заправо утицај који има формалне и већ представљене концепцијске и друштвено ангажоване рефлексije у раду који анализира ово поглавље, а које бих могао да сумирам као *траума субјективности*.

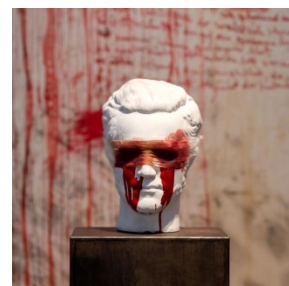
Ничова уметничка пракса потиче из принципа акционог сликарства које је он практиковао користећи крв, млеко и друге органске елементе како би створио слике које тематизују ритуал, жртвовање, искупљење и генерално мистерије обреда у култури. Поменути рад је шестодневна представа која у себи укључује око сто појединачних Ничових радова. Ничов кључни мотив у овом раду је катарза, изражена кроз групу повезаних ритуала и перформанса у којима се комбинују хришћански симболи, распеће, ритуали дионизијских култова, пагански обреди пијења крви и жртвовања животиња, вађење њихових изнутрица и симболичко-ритуално поигравање са њима и слично. Оно кључно што ме инспирише у његовом раду, је заправо мистерија ритуала, органског и њихов интензитет. Сам Нич поводом



свог рада каже: *Никад нисам намеравао да провоцирам. Увек сам тражио интензитет. Интензитет у историјској уметности ме је одувек фасцинирао. Трагична драма антике, Христива страдања... Увек сам имао љубав за интензивну уметност. Ако су неке од мојих акција провоцирале људе у некој тачки, онда, нека тако буде. Али провокације нису никад биле скуване за цртачком таблом (Nitsch у Galambosova).*



*Херман Нич, фотографија перформанса ORGIEN MYSTERIEN THEATER 1950.-60.*



Херман Нич  
лево и средина: фотографије перформанса ORGIEN MYSTERIEN THEATER 1950.-60.  
Десно: OEDIPUS 1990.

Са друге стране не могу у овом излагању да избегнем импликације ритуала, његовог психоаналитичког читања (сходно методолошкој и концепцијској конструкцији целог докторског пројекта) и везу ритуала са формирањем културе коју наглашава Фројд, а тематизује и сам Жижек у дефинисању кључног принципа симболичке ефикасности.

Веза са значењем ритуала и мотивом Оца, психоаналитичког кастрационог агента, носиоца културе и вредносних стандарда као великог Другог, можда може да се објасни конститутивним амбивалентним односом према очинској фигури, који је Фројд представио у раду *Тотема и табуи*. У есеју *Велики Други не постоји*, Жижек поставља питање зашто је Фројд допунио едиповски мит митским наративом *примордијалног оца* у раду *Тотема и табуи*. Други мит је потпуна супротност едиповској концепцији: у опозицији с оцем, који је трећи и спречава директан контакт с инцестуозним објектом, одржавајући илузију да би његово уништење довело до реализације жеље, стоји мртав отац. Фројдова поента је да је управо реализација едиповске жеље моменат успостављања симболичке прохибиције – мртав отац враћа се као сопствено име. И данас, у савременом добу, кад год симболички очински ауторитет изгуби функцију, на сцену ступају фигуре које функционишу по логици *примордијалног оца* – од тоталитарних вођа до сексуалних злостављача. Лаканова концепција је да нас закон (оца) штити од ћорсокака реализације жеље, као инхерентне немогућности. Уколико не постоји симболички ауторитет, једина могућност прохибиције остаје на примордијалној, деспотској фигури оца, који поседује све уживање. Лакан сматра да, ако се ауторитет оца не појави у Симболичком, појавиће се неминовно у регистру Стварног.

Како Фројд објашњава природу овог парадокса у раду *Тотема и табуи*? Примећује да се примитивни људи из племена и деца понашају готово идентично према животињама; немају никакав проблем да их третирају као пријатеље и једнаке. У неком тренутку деца могу да развију фобију према животињама, а Фројд је сматра да је основ за ове фобије, најчешће код дечака, страх од оца, који измештају према животињи. Фројд лоцира порекло тих фобија у Едиповом комплексу. *Мржња према сопственом оцу, која се јавља у дечаку из супарништва према мајци, није у стању да постигне неспутано владање његовим умом; она тежи да се задовољи противно његове устаљене наклоности и дивљења према истој особи. Дете проналази олакшање од сукоба који настаје услед овог двостраног, овог амбивалентног емоционалног односа према оцу, премештајући своја непријатељска и плашљива осећања на замену за оца. Премештање, међутим, не може довести сукоб до*



*краја. Не може направити јасан рез између осећања привржености и непријатељства. Напротив, сукоб се наставља у односу на објект на који је извршено премештање: ка њему се проширује амбивалентност (Freud 1919. Ch.4 p.160).*

Фројд консеквентно примећује да су, уколико је тотемска животиња замена за оца, два табуа у тотемизму идентична криминалном чину код Едипа: забрана да се убије и једе тотемска животиња кореспондира са забраном да се убије отац и егзогамијом, која забрањује да се спава с његовом женом, дететовом мајком. Пошто је поставио да тотемска животиња представља замену за племенску фигуру оца, Фројд даље разрађује везу између тотемизма и *жртвеног обода*, као најстаријег кључног обреда свих племенских заједница. Племенска правила забрањују убијање животиње, осим за време фестивалских дана, када је криминални чин дозвољен. Он подразумева осећај кривице чланова племена, што имплицира да је животиња припадник групе. Фројд објашњава да убијање, а потом осећај кривице, демонстрирају емоционалну амбивалентност припадника племена: према тотемској животињи, као замени за оца, синови истовремено осећају и љубав и компетитивну мржњу. Из ове тачке Фројд прави везу психолошких опсервација с теоријом прималне хорде. Примална хорда је систем који претходи тотемизму, социјални систем у коме отац поседује више жена и штити их тако што синовима брани прилаз: *Једног дана прогнана браћа окупила су се, убила и прогутала оца и тако учинила крај патријархалној хорди. Уједињени, имали су храбрости и успели су да ураде оно што би за сваког појединачно било немогуће... Канибали, дивљаци какви су били, подразумева се да су своју жртву прождрали, као и да су је убили. Насилни исконски отац несумњиво је изазивао страх и завист у сваком од братске дружине: у чину прождирања постигли су поистовећивање с њим и свако од њих стекао је део његове снаге. Тотемски оброк, који је можда најранији фестивал човечанства, био би стога понављање и спомен овог незаборавног и злочиначког дела, које је било почетак многих ствари – друштвене организације, моралних ограничења и религије (Freud 1919. Ch.4 p.160).*

Сва поменута браћа имала су иста амбивалентна осећања према оцу у Фројдовој едиповској шеми. С једне стране су осећали љубав и идентификацију с њим и његовом снагом, а с друге мржњу и љубомору, јер је поседовао љубав њихових мајки. Убиство оца разрешило је осећање мржње према њему, али је уместо тога наступило осећање кривице, будући да је однос према оцу истовремено подразумевао љубав и дивљење. Разрешење амбивалентне расцепљености и умирење осећаја кривице дешава се у процесу који Фројд

назива *одложено покораванье* патријархалној владавини. Разрешење се дешава одрицањем права на жене унутар хорде, стварајући *de jure* из *de facto* праксе и заменом оца за анималну тотемску фигуру, према којој сада имају амбивалентна осећања. Деца се договарају да ниједан од њих неће доживети очеву судбину. Ово је моменат преласка људског друштва из хорде у тотемизам. Све касније религије, према Фројду, почивају на истој матрици: поновно проживљавање прималног чина убиства оца кроз церемонијалне, симболичке акте, као начин медијације контрадикторних осећања љубави и мржње према оцу. У овом моменту почиње цивилизација; од тада, људско друштво више није имало ни тренутак мира. Дакле, трауматични доживљај није само фантазија о којој сањамо, а заправо се никад није десио и који кроз одлагање одржава стање културе, пошто би остварење фантазије значило да се укида прохибиција која дефинише културу. Увек је неопходно да се деси трауматични догађај да би се уопште остварило оно што називамо култура. Дакле, агент прохибиције није жив, већ мртав отац, који се после смрти враћа као име, симболичка институција која дефинише друштво. Титула оца, законодавца, владара није еманација његове личне владарске харизме, већ симболичка позиција коју заступа. Овај процеп између непосредности нечије личности и титуле коју репрезентује је ултимативни моменат хистерије, где лежи истина о импотенцији ефективног Субјекта.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Од 90. стране, извор теоријске грађе: Strong Reading: Sigmund Freud - *Totem and Taboo* Žižek, Slavoj. *The Big Other Doesn't Exist*, Journal of European Psychoanalysis, Spring-Fall 1997.

## 6.2. SHARK TALES – група радова

...је серија од 60 радова, мањег формата (од 20x20cm до 60x40cm) која тематски обједињује све концепцијске поставке докторског уметничког пројекта. Серија у свом формално техничком распону медијских решења представља радове који су делимично скице, и забелешке и промишљања са једне стране, док са друге стране чине сет мултимедијалних експеримената са цртежом, колажним интервенцијама и различитим материјалима, који су формално јасно заокружени. Нови радови прате развојну линију цртежа из ранијих фаза, јер је цртеж и даље кључно, доминантно изражајно средство, основни алат којим уобличавам и артикулишем идеју. Радови обилују ширим спектром ликовних и стилских решења у смислу употребе нових материјала као колажних интервенција, цртачких и сликарских интервенција на већ штампаном материјалу, употребе текста, фраза, цитата и труизама. Цртеж је реализован у различитим медијима и техникама – графит, фломастер, уљани крејони у бојама, акварел, акрилик. Радови су били распоређени у централном делу галеријског простора у два главна блока који су стајали један наспрам другог. Распоредом радова нисам намеравао да скренем пажњу на неко специфично читање и нисам намеравао да их било како тематски разврстам. Распоредио сам их са циљем да постигнем што прегледнију, јаснију композицију за презентацију.



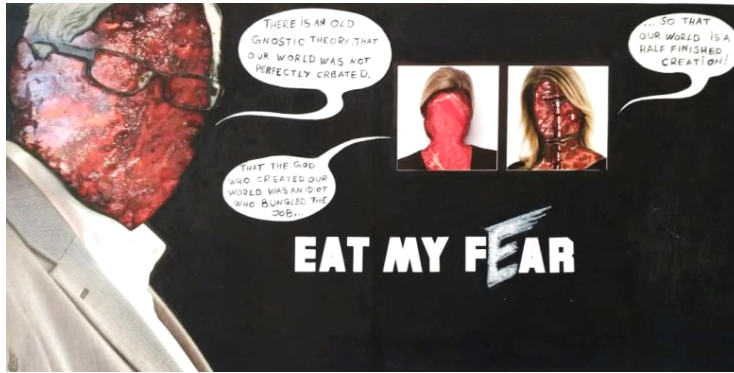
### SHARK TALES

група мултимедијалних радова – цртеж, штампа, колаж. Материјали: графит, фломастер, акрилик, уљани пастел, акварел, дрвене бојице, фломастер, гума.

На неколико радова доминира фраза *Eat my Fear* (*Једи мој страх*), коју као да мантрички понављам попут речи *Visiolux* у цртежима из претходног периода. Реченица је апропријација наслова скулптуре Дејвида Линча, у мом раду стављена у контекст уметничко-теоријске призме којом се бавим. Овај триизам сумира сву нелагодност субјективности, сву трауматичност са којом смо егзистенцијално, конститутивно суочени као субјекти говора. Кључни термин којим бих покушао да објасним значење ове фразе је анксиозност. Иако овај појам суштински означава антиципативни страх, треба га пре схватити у оквиру Лаканове концепције субјекта него као патолошку формацију коју конципира, на пример трансакциона анализа или савремени когнитивни и бихевиористички правци у психологији, где у адаптивном смислу представља апсолутну дисфункционалну позицију субјекта. У овом смислу, ја разматрам генерални контекст анксиозности у смислу конститутивне неприлике која стоји у основи субјективности, пре него конкретне патолошке облике које субјект може да конципира. Код Лакана анксиозност је пре свега изражена динамиком односа између Субјекта и Другог.



Фраза *EAT MY FEAR* у серији радова *Shark tales*  
Колаж, акварел, графит, масни пастел



*Фраза EAT MY FEAR у серији радова Shark tales  
Колаж, масни пастел, фломастер, гума*

Фалус се у контексту имагинарног регистра манифестује као имагинарни недостатак. Шта је то што мајци недостаје, што узрокује њено одсуство, и шта то мајка жели поред детета? Дете овај недостатак надомешћује секвенцама слика, интернализованим имагинарним протоидејама. Ове имагинарне представе везане су за објекте које дете доводи у релацију с мајчиним одсуством. Такође, ове идеје провозирају анксиозност пред појавом фигуре оца (у контексту едиповске драме), који законом прохибиције инцеста проузрокује рез, расцеп од јединства с мајком. Дакле, замишљене секвенце које одвлаче мајчину пажњу, објекти мајчине жеље, представљају фантазматски објекат недостатка, димензију имагинарног Фалуса. Ово је место где дете поставља генерално питање како да постане тај имагинарни објекат, у смислу да замени оца или да пронађе, поседује то што она жели. Ово је место покушаја имагинарне идентификације са Фалусом. Идентификација је ипак немогућа, с једне стране зато што Фалус представља иницијално изгубљени објекат ван домена имагинарног, а с друге стране стоји прохибиција инцеста. Примордијална веза мајке и детета је веза која за дете значи беспомоћну зависност од свемогућег и непредвидљивог Другог, који из мистериозних разлога нестаје из видног поља и враћа се. Резултат ове зависности и мајчине непредвидљивости је анксиозност. Овде Лакан сугерише да прихватање оца као Другог који репрезентује закон, као нови означитељ објекта жеље прикривене испод *имена оца*, представља заштиту од непредвидљивог Другог мајке, која је и сама подвргнута овом закону. Веза између жеље и анксиозности представља централну структуралну силу у Субјекту, па Лакан третира објекат жеље у исто време и као објекат анксиозности. Најважнија ствар у настанку Субјекта говора јесте његова правилна кастрација: прихватање *имена оца*, његових закона и правила, другим речима – прихватањем

језика и дискурса великог Другог, Субјекат улази у царство симболичког.<sup>30</sup> Зато нам Лакан поручује: *Права функција Оца... је да уједини жељу са Законом, не да му опонира* (LSOS Bailey у ch7).

Однос зависности с непредвидљивим Другим формира склоп жеље и анксиозности, који је склоп *уздигнут до апсолутног стања*, а означитељи који ово стање репрезентују потиснути су у несвесно: *Репрезент репрезентације [означитељ] у апсолутном стању је на одговарајућем месту у несвесном, где проузрокује жељу у складу са структуром фантазије, коју ћу издвојити од ње. Јер јасно је да човеково стално незнање о сопственој жељи није толико незнање о ономе што захтева, што на крају може да буде изоловано, колико је то незнање о томе одакле његова жеља потиче* (LSOS Bailey у Ch7).

Подређеност функцији *имена оца* дете лишава анксиозности. Дете је у апсолутном односу зависности према Другом, који делује свемогућ. Када дете схвати да нема контролу над Другим нити представу о природи њеног понашања, оно мајку види као хировиту и непредвидљиву. Међутим, када лоцира да се мајка и сама повинује диктатима неког трећег, престаје да доживљава њено понашање као хировито. Ово схватање потврђено је језиком или социјалним поставкама, где други такође потврђују њено одсуство (*Мама мора да иде да ради*). Када лоцира узрок мајчине жеље, великог Другог који је извор говора и правила, може лоцирати Фалус испод *имена оца*. Упркос искуству да је изгубило моћ у двојном односу, дете осећа олакшање због разумевања мајчиног застрашујућег понашања. Други је негде тамо у спољном свету и анимира нови вид ангажовања код детета. Именујући оца као узрок њеног одсуства, мајка га номинује у симболичком језичком акту на место фундаменталног објекта њене жеље. Увођењем *имена оца*, подржаног присуством правог оца (или било ког другог агента који има исту улогу у структуралној поставци), мајка представља детету ширу друштвену реалност, која је устројена правилима. Изражавајући своје одсуство облигационим актима – *морам да идем, треба да радим, имам обавезе*, мајка сугерише спољни свет правила. Дакле, дете улази у симболички свет дискурса. *Име оца* представља

---

<sup>30</sup> Сваки вид мање или више неуспешне кастрације води одређеном психолошком поремећају. У зависности од тога у коликој је мери и на који начин прихваћен дискурс Другога, формира се степен и врста поремећаја. На пример, типично за неуротике је да су делимично прихватили чин симболичке кастрације, али остају окупирани сталним незадовољством и жалошћу за изгубљеним објектом. Перверзију карактерише уверење да се закони Другог могу заобићи, а задовољство постићи маневром. Најтежи облик поремећаја, психоза, значи апсолутно негирање *Имена оца*, односно Другог као кастрационог агента. Дакле, у Лакановом „универзуму“, психолошки поремећај заправо је конципиран као степен и карактер адаптације.

кључни концепт репрезентативног трећег. У почетку, конкретна представа оца је замена за апстрактне концепте шире друштвене реалности. Предност за дете када прихвати *очинску метафору* јесте да сад постоји нешто са чиме може да се идентификује. Прихватањем *имена оца* као агента кастрације, дете у исто време схвата две ствари, које представљају психолошку компензацију за трауматични догађај. Прво, дете схвата да није једино које не поседује Фалус. Заправо, нико не поседује Фалус. Друго, пошто је Фалус у имагинарном означен као изгубљени објекат, постоји могућност да буде пронађен. Дакле, дете наставља живот и развој, усмеравајући снагу да пронађе изгубљени, имагинарни *објекат жеље* (*објекат мало а – objet petit a*), скривен испод *имена оца*.

Дакле, структурални аспект Фалуса постаје актуелан када дете одустаје од имагинарне идентификације. Уместо идентификације с имагинарним објектом мајчине жеље, оно се идентификује с оцем, са агентом који поседује Фалус. Дакле, дете се идентификује с позицијом где је Фалус ситуиран. У контексту Имагинарног, дете једино може да се идентификује са другима који су му слични, као идеални его (*Ideal Ich*), у смислу имагинарне идеје о себи. С друге стране, ако погледамо симболичку идентификацију, као его идеал (*Ich Ideal*), дете замишља ауторитативну позицију која га посматра и покушава да се идентификује са представом коју фантазира да тај агент ултимативно афирмише. Другим речима, дете се не идентификује с објектом, него с позицијом одакле је тај објект подржан. Позиција изгубљеног објекта у структуралном смислу је ауторитативна позиција носиоца Фалуса, кастрационог агента или великог Другог, који уводи закон као принцип медијације уживања. Прихватањем ауторитета, дете се ослобађа неподношљиве анксиозности сталних покушаја да се идентификује с ликом оца. Прихватањем закона језика пре свега, дете остварује улаз у царство Симболичког. Закон Другог представља медијацију уживања (*jouissance*).<sup>31</sup>

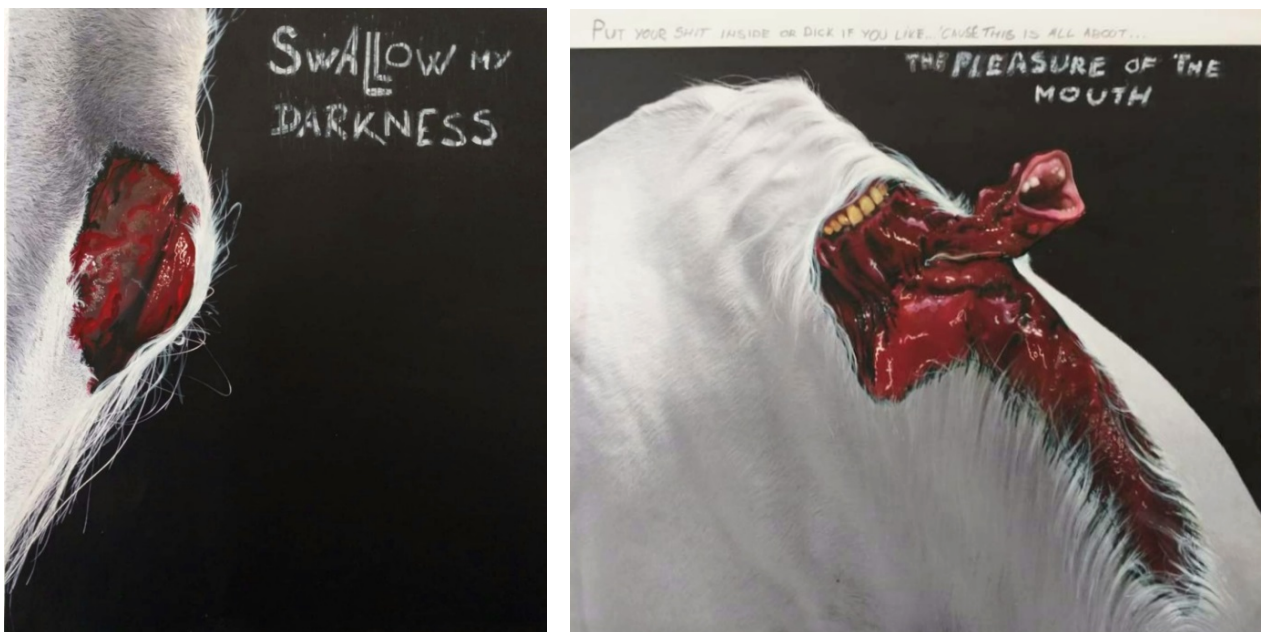
Са друге стране, у покушају да дефинише свој идентитет у односу на носиоца Фалуса, субјекат је стално у анксиозној, енигматској позицији да разуме жељу великог Другог. Бездан жеље у својој мистериозној недокучивости јесте суштински аспект мог бића, али и оног другог, с којим мислим да могу да се идентификујем и емпатишем. Из лакановског гледишта, Жижек нам даје другачију перспективу јудео-хришћанске традиције, као европске културне

---

<sup>31</sup>Од 95. стране извор теоријске грађе: Baily Lionel, *Lacan, a Beginner`s Guide*. Oneworld, Oxford 2009.



позадине у својој књизи *Како тумачити Лакана*. (ЖН Ch3). Мистериозна димензија Другог као мог одраза у огледалу носи димензију радикалне Другости. Још једно читање Лаканове формуле *Човекова жеља је жеља Другога* може да се схвати као да субјекат жели само ако доживи Другог који такође жели, као место недокучиве жеље. Други не само да ме конфронтира с енигматском жељом, већ ме конфронтира и са енигмом шта ја желим. Тај понор жеље у мени такође је димензија амбиса жеље другог људског бића, његове потпуне неприступачности. Мој ближњи је онај чије ме енигматско присуство чини хистеричним, анксиозним. *Ко је други? Да ли се могу ослонити на њега* (ЖН 43)? – пита Жижек. Ближњи, мој комшија је онај чије трауматско језгро жеље остаје енигма не само за мене, већ и за њега. Лаканово питање *Che vuoi?* није само *Шта желиш?* То је, заправо, питање *Шта те мучи? Шта је то у теби што те чини неподношљивим не само за мене, него и тебе самог, што очигледно не контролишеш* (ЖН 43)? Монструозна димензија ближњег представља разлог што Лакан аплицира термин *das Ding* на другог.



*Демонска димензија Стварног – радови из серије SHARK TALES  
Колаж, акрилик, уљани пастел*

Дакле *једи мој страх, храни се мојим страхом* је екстернализација мистерије, амбиса жеље. То је израз (искежена представа), демонске димензије недокучиве Ствари у нама. На два рада из ове серије, смисао фразе *Eat My Fear* формулисао сам као *Swallow My Darkness*.

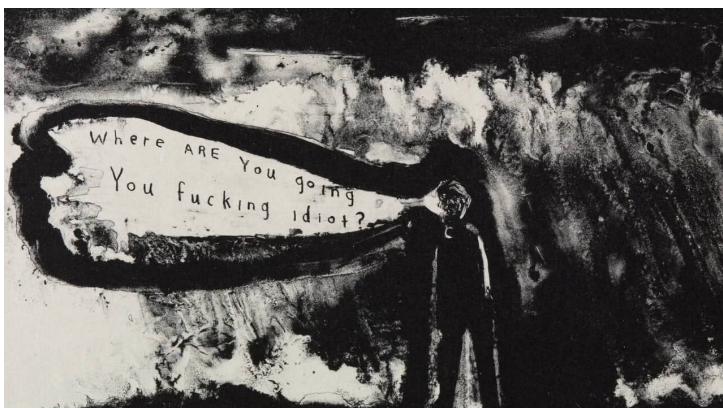
Инспирисан сам стваралаштвом Дејвида Линча и тај утицај је слојевит. Један аспект



Линчовог рада који желим да анализирам у контексту своје изложбе на први поглед делује парадоксално контрадикторно тежњи да се анализира, интерпретира оно што сам урадио на изложби. Тај контекст који бих назвао *мистерија језика* или *неповерење у речи* је са друге стране оно што Лакан сматра да је изван херменеутике, уметнички рад који је схваћен као *синтом*, артикулација јединствене конфигурације жеље, њеног упоришта у Стварном које је ван симболизације.

Речи и говор су централна карактеристика укупног Линчовог опуса. Оне су кључни део сваког његовог изражајног медија: натписи и поруке на сликама и цртежима, језички и словни мотиви у кратким видео формама (алфабет), специфичност говора у филмовима (говор уназад којим опште ликови у црној колиби у Твин Пиксу), необични гласови ликова (дивљи у срцу - *Wild at Heart*), проблематичност говора (бучни говор полуглувог инспектора Гордона Кола), дуге говорне паузе у конверзацији (*Inland Empire*)...

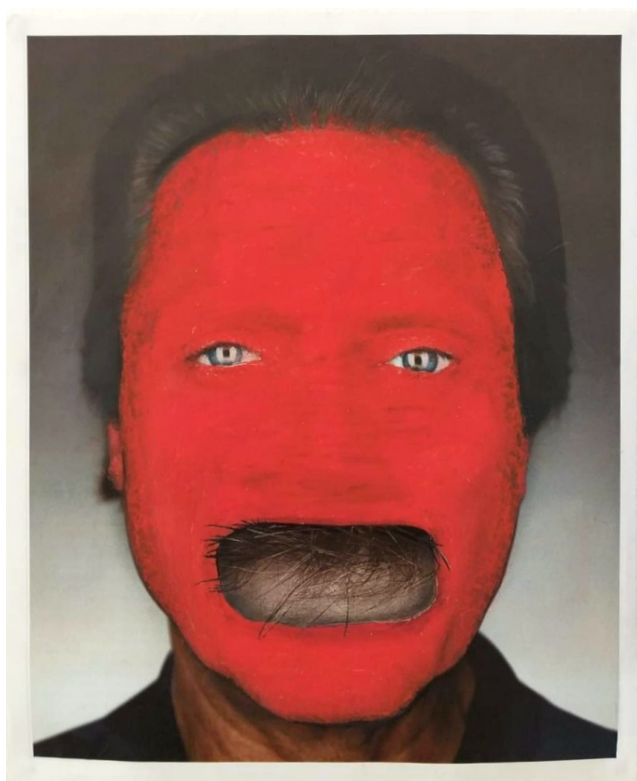
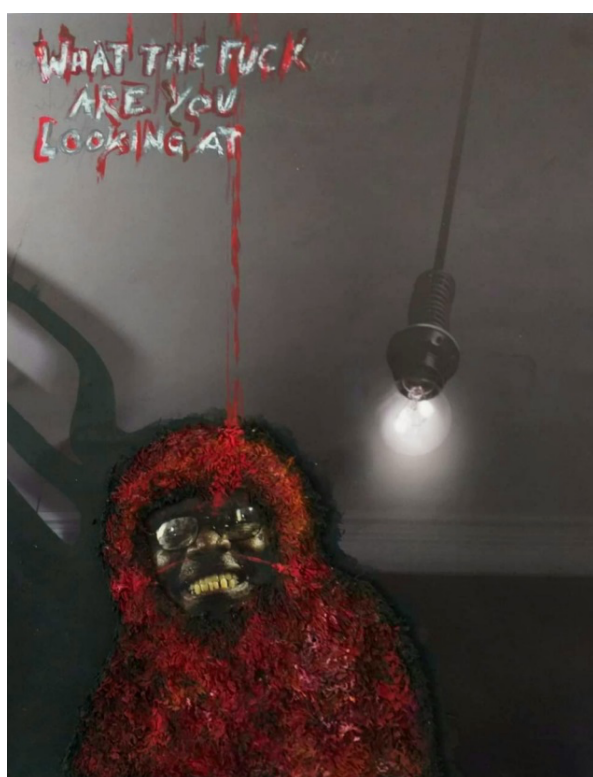
Упркос очигледној заступљености језика као једном од централних мотива његовог рада, Линч изражава неповерење у говорну или писану реч и њену моћ. Речи су непоуздане, ограничавајуће, оне чине огроман губитак у превођењу идеја у језик, у формулисању и језичкој артикулацији: *Одмах пошто ставите ствар у реч нико више не види филм на исти начин. И то је оно што мрзим, знате, говор, то је стварно опасно* (Lynch у Lee).



Дејвид Линч: језичке фразе као додатни ниво апстракције

Дакле Линч у речима види претњу да се дефинисаним, дефинитивним и конкретним угрози ултимативна лепота и мистериозна снага коју носи илузорно, асоцијативно, сугестивно

и апстрактно. Речи мењају снагу доживљаја, импресије, загонетне слојевитости света оног тренутка када нешто покушамо да конкретно појмимо и тиме га учинимо разумљивим и комуникабилним. Могућност да ствари доживљавамо у својој оригиналној пуноћи која потиче из бескрајног „оностраног“ језгра идеја ( како то Линч види) мора да буде схваћена апстрактно. Како онда да схватимо сталну, упечатљиву језичку појавност у његовим радовима? Речи на сликама уместо објашњења, додатно компликују значење, чине слику још нејаснијом. Ова стратегија, чини се, битно доприноси додатном степену загонетности и апстрактности.



*SHARK TALES – језичке фразе, мистерија говора - колаж, штампа, акрилик, уљани настел, фротирна крпа*

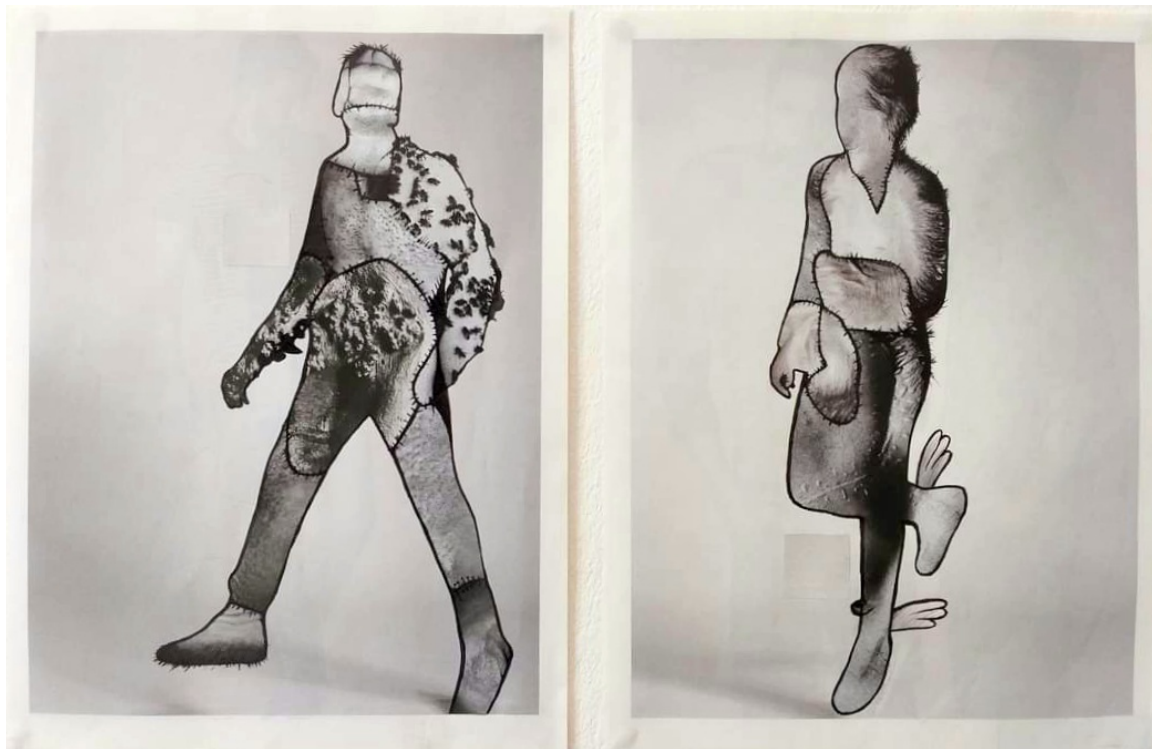
Речи у овом смислу превазилазе ограничења конкретне поруке, ознаке или наслова. Речи су истргнуте од њихове дефинитивне моћи. Реч никада не кореспондира директно са именованим објектом, гестом или покретом. Речи у филмовима су често енигматске фразе или апстрактни звучни изрази. Код Линча фасцинираност језиком је најпре због његовог енигматског стварног самог звука, пре него били каквог конкретног значења<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Од 99. стране, извор текстуалне грађе: Grace Lee, *David Lynch: The Treachery of Language*

Са друге стране, Линч стално објашњава свој креативни процес. Он објашњава однос према апстрактном, метафорички прецизира инспирацију и креативност, објашњава порекло својих идеја и везе између мотива. Ипак, Линч никада не објашњава своје наративе, сцене, мотиве, симболе као да су оне снолике, несвесне кодиране поруке. У фројдовском дискурсу речено, Линч не вербализује везу између манифестног и латентног садржаја својих представа, што иронично симптоматично, Линчова публика константно жели. Чини се да право уживање у „линчовању“ значи упорно одолевати овом пориву.

Жижек такође наглашава застрашујућу, дијаболичку димензију језика, прецизније самог звука језика, гласа који као да егзистира самостално, независно од нас. За Жижека, у комуникацији увек постоји минимум ефекта трбухозборца, као да нас је преузела нека страна моћ (Žižek у FPGC). Жижек доживљава глас у смислу, самосталног, парцијалног објекта Фројдовога *death drive*-а. *Фасцинанта ствар у вези с парцијалним објектима у смислу органа без тела је да они оличавају оно што Фројд зове нагон смрти (death drive). Овде треба бити врло опрезан; нагон смрти није будистичка тежња ка уништењу – желим да нађем вечни мир... Не, нагон смрти је скоро супротно. Нagon смрти је димензија, оно што је у хорор фикцијама Стивена Кинга названо димензија бесмртног (undead, living death), нечега што остаје живо иако је мртво и што је, на неки начин, бесмртно у својој смртности по себи... Наставља, инсистира, не можемо да га уништимо; што више га сечемо, све више инсистира, иде даље. Оваква димензија неке дијаболичне бесмртности је оно што карактерише парцијалне објекте (Žižek у FPGC).*

Оно што ме је даље инспирисало код Линча је слика као интердисциплинарна целина. Оно што ми је иницијално привукло пажњу приликом анализе његових уметничких радова су материјалне текстуре. Млади Линч стално експериментише са органским структурама, месом, воћем у разним фазама разградње и распадања, мртвим животињама, инсектима. Текстуре су касније интегрисане у саму слику било директно (комад шницле која имитира портрет, раскомадани делови пилетине или рибе који организацијом елемената граде композицију), било да разним неживим, индустријским и сликарским материјалима, имитира биолошке структуре рана, повреда, ожиљака, нејасних органских ентитета или органских распадања, било да су производ сликарског рукописа и технике.



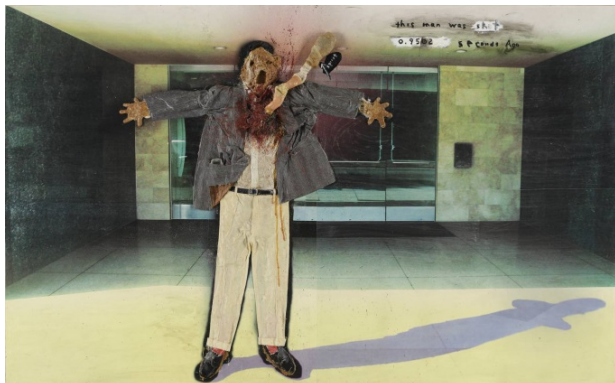
*Органске текстуре у контексту мистерије субјективности  
Штампа, колаж, акрилик, фломастер*



У Линчовој иконографији увек се смењује насиље, анксиозност, деконтекстуализација познатог и гротескни, бизарни хумор. Органске структуре са једне стране доприносе доживљају бизарне насилности и застрашујуће органске појавности. Са друге стране, Линч сликар у органским феноменима види лепоту апстрактне ликовне структуре: *Ако не знате шта је, рана може да буде веома лепа. Али чим је именујете, престаје да буде лепа већини људи. Али ако узмете слику тога, као увеличани детаљ, и не знате тачно шта је, то може да буде изузетна лепота органског феномена* (Lynch у Lee).

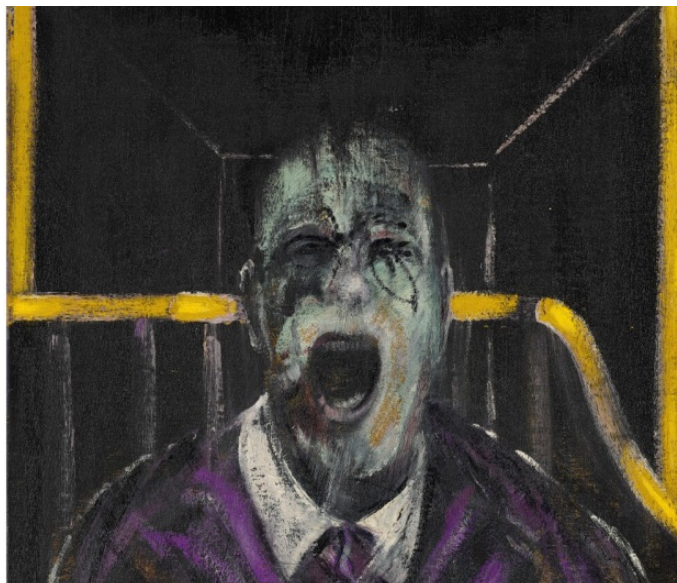
Текстуре су интегрални део слике заједно са класичним сликарским елементима линије, боје и површине, колажним или штампаним позадинама и површинама, разним пластично обрађеним предметима или *ready made* објектима који су инсталирани на саму површину слике. Сви ови елементи, удружени чине апстрактни, надреални, бизарни наротив слике-објекта. Гледано у целини и тематски, што је карактеристично за његов укупни визуелни опус (ту су још и филм и фотографија), Линчове слике су представе застрашујућих висцералних мотива и ирационалних сила, које изненадно избијају, прсну или букну у свет превазилазећи нашу способност да их интелектуално обухватимо. Ликови на сликама су протагонисти ирационалног наратива чији гестови и контакти са околним објектима сугеришу кодирану поруку која треба да се дешифрује.

Инспирисан оваквим приступом комбиновао сам у својим радовима колаж и цртеж, лепио сам гуму и текстил, газу, вату на цртеж или штампани предложак, а затим додатно интервенисао акрилом, јодом, фломастерима, крејонима. Цртао сам писао или лепио слова и текстуалне елементе. Моје полазиште, као код Линча, је асоцијативни моменат, реализација идеје је интуитивни процес у којем сам вођен утисцима. Са друге стране, у свом раду, за разлику од Линчовог приступа, ја често у току процеса настанка рада, покушавам да разумем, интерпретирам или текстуалном фразом лоцирам, уклопим у неки теоретски оквир, утисак или доживљај који су повод за реализацију рада. Отуда у мојим радовима цитати или прафразирани поруке идеја које тематизују, концептализују проблем субјективности.



*Дејвид Линч - тематски и медијски микс*

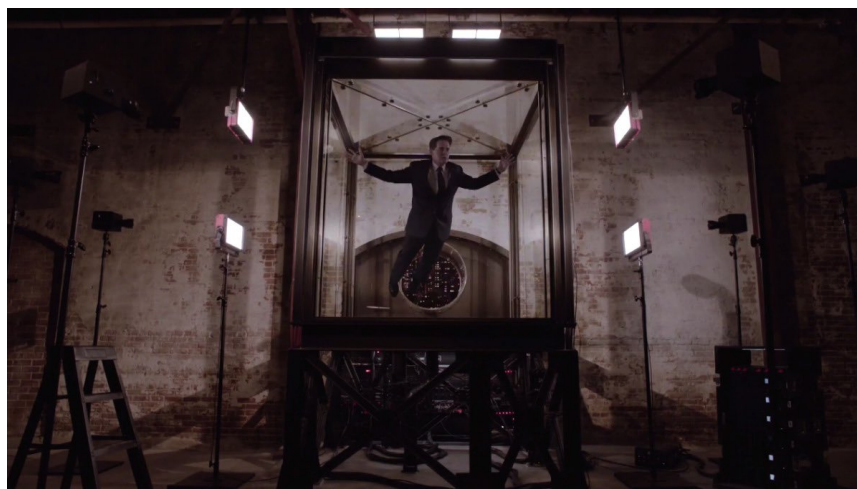
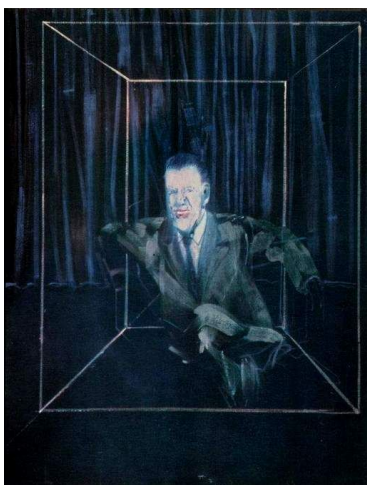
Неколико радова из ове серије, обједињују утицај Френсиса Бејкона (Francis Bacon) на мој рад: телесно и висцерално и искежени крик као метафора трауме егзистенције. У неким радовима аморфне телесне масе имају иста та уста која су искежена, претећа или замрзнута у тренутку крика. Као да те масе додатно наглашавају аспект телесног, његову димензију Стварног и наше немогућност да њиме овладамо. Другачије читање Бејкона је дијаметрално супротно, али је заправо друга страна истог новчића – Бејконова лекција у фројдовском духу осликава ону димензију у којој смо ми туђини себи самима. Онда је Бејконово искежено лице, анимални крик субјекта Стварног, кризе, трауме култивисања.





*Инспирација Бејконом – драма субјективности: искежено лице, крик егзистенције, аморфне утваре, телесно, висцерално. Стр.104. лево: Фигура са месом, 1954. Стр. 104. десно: студија главе, 1952. Три студије за фигуру на постољу за распеће 1944.*

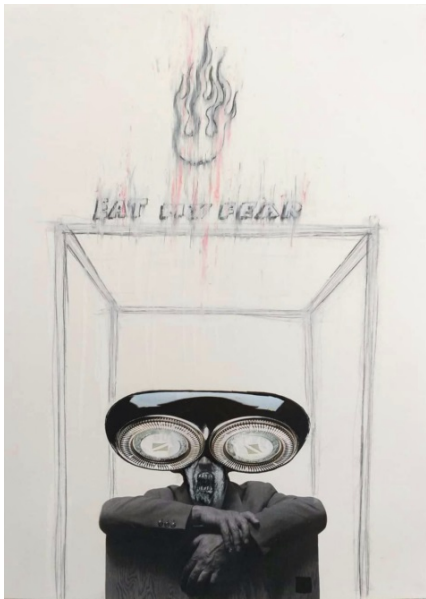
Инспирисан филмом *Alien* Ридлија Скота Жижек нам представља типичну сцену у којој монструозно биће пробија утробу једног од чланова посаде како би изашло из тела жртве. Овде Жижек поставља питање како се решити уљеза. Он ову сцену тумачи као фундаментални дисбаланс између наше психичке енергије, коју је Фројд назвао либидо – бескрајне, бесмртне (*undead*) енергије, која истрајава иза живота и смрти, и пуке, смртне, коначне реалности нашег тела... Лекција коју треба да научимо, а коју филмови покушавају да избегну, јесте да смо ми сами туђини који контролишу наша тела. Човечанство значи туђини који контролишу наше анимална тела. Наш Его, наша психичка агенција је туђинска сила која контролише, уништава наше тело (Žižek у FPGC).



*Мистериозни квадар. Лево Френсис Бејкон: портрет човека 1953. Десно: Дејвид Линч: Твин Пикс 2017*



Индикативан је мотив контуре тродимензионалног квадра у моји радовима у коме је ситуирана, позиционирана или конзервирана фигура, који обједињује на специфичан начин Линча и Бејкона као узоре. Можда у поменутом контексту, овај квадар сугерише да је нешто ухваћено, култивисано, уоквирено и на сигурној дистанци у односу на посматрача, али у овом смислу другог који је субјекат рецепције. Можда нам Бејкон сликајући искеженог папу сугерише попут Лакана основну поруку јудео-хришћанске традиције у погледу субјективности: држи ближњег свог на сигурној дистанци, јер ни он ни ја не познајемо недокучиво језгро жеље у нама. Драматична димензија другог је сама Ствар (das Ding) са којом се заправо поистовећујемо.

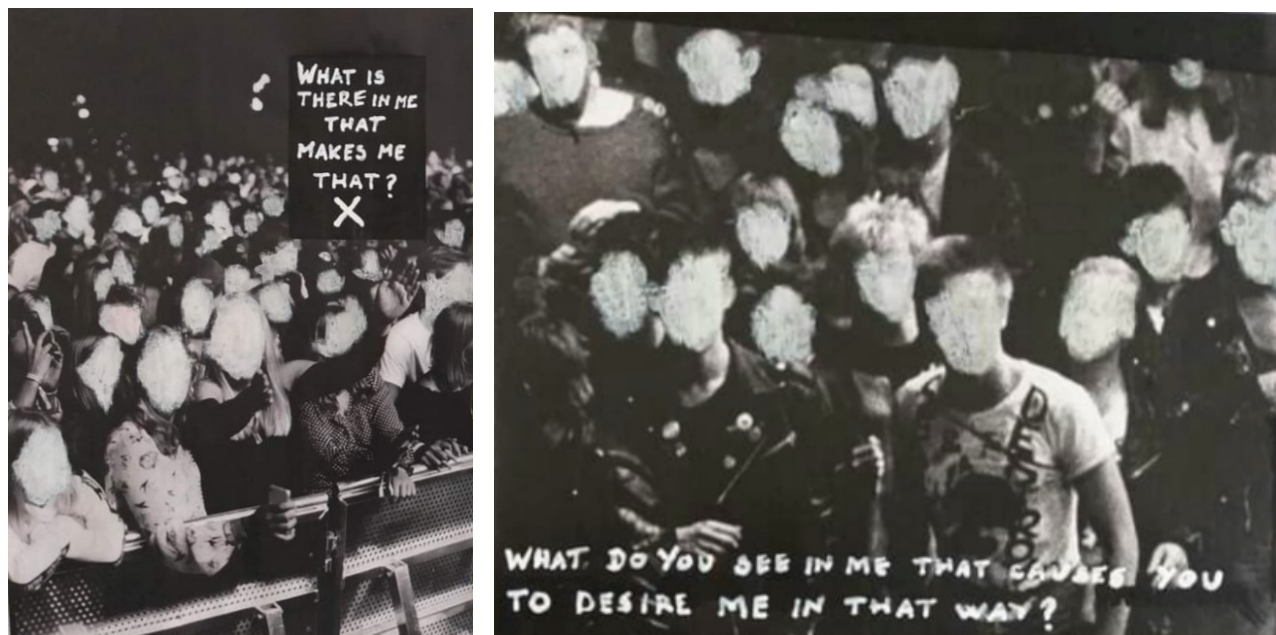


*SHARK TALES: квадрат и субјекат – колаж, графит, масни пастел*

Једна група радова из ове серије проблематизује питање фантазије у контексту у коме она специфично игра улогу у *формулама сексуације*, принципу којим је Лакан концептуализовао субјекта у контексту мушког и женског идентитета. На две црно-беле фотографије, штампе из часописа, на којима је приказана група људи (можда гужва са концерта или слично), интервенисао сам тако што сам прекрио лица људи белом уљаним пастелом. Лишено представе, бело лице попут поменутог белог платна Алфреда Цаара, ставља субјекат пред кључно питање у вези са својим идентитетом – *Che Vuoi?* Заправо, стилизовано сам написао на овим радовима акрилом пратеће труизме, Жижекове концепције ове формуле, које формулишу суштински ово питање на други начин: *What do you*



*see in me that cause you to desire me in that way? What is there in me that makes me that X?*



SHARK TALES – недохучиво X хистеричног субјекта – штампа, масни пастел, акрилик

На једном раду приказане су елегантне црвене женске ципеле, исечене из часописа залепљене на папир. Доцртао сам нешто што попут црне материје која испуњава ове ципеле. У дну рада су исписана оба поменута трузма. Ципеле су симбол идентитета. Са друге стране, црвене ципеле ме асоцирају на мотив црвених ципела из екранизације Андерсенове бајке *Црвене ципеле* (The Red Shoes), као парцијални, аутономни објекат који има своју самосталност: девојка облачи магичне ципеле које чине да може да прелепо плеше; али ципеле имају своју вољу и непрекидно играју, па се чини да је једини излаз да девојка себи одсече ноге. Црна материја ме асоцира на нешто опседајуће, нешто ван контроле, што нас обузима, прелива, опседа, такође ван наше воље. Дакле жеља се испољава аутономно, као драјв кроз парцијалне објекте, а истовремено има своје конститутивно, специфично место у структури субјекта.

Како појаснити позицију поменутих радова?



SHARK TALES: Црвене ципеле – штампна, фломастер, графит, уљани пастел

У есеју *From Che vuoi? to Phantasy: Lacan With „Eyes Wide Shut“* (ŽН Ch.3), Жижек кроз серију примера елаборира концепцију Лаканове фантазије. Пример како бити вољен, што у овом контексту може бити трауматично искуство, илуструје поенту. *Бити вољен чини да се осећам као да сам у процепу између онога што сам, што осећам непосредно као одређено биће и недокучивог X у мени које проузрокује љубав. Лаканова дефиниција љубави – „Љубав је давање нечега што неко (човек) нема...“* треба да буде допуњена са „...некоме ко је ни не жели“ (ŽН44). Како онда да избегнемо трауматични сусрет и директну изложеност застрашујућем амбису Другог? Како да се носимо са застрашујућим сусретом жеље Другога? Лакан налази излаз из ове енигме у фантазији. Уколико су Субјектове жеље, жеље других, консеквентно оригинално питање није *Шта ја желим?*, већ *Шта други желе од мене* (ŽН49)? Мало дете које је окружено ближњима и у комплексној мрежи релација, у којој они изражавају своје ставове, вредности и жеље, тражи одговор ко је оно за те друге. Пример Фројдове ћерке која фантазира о колачу од јагода даје решење енигме за дете: када једе колач, кључна ствар

коју примећује су родитељи који га задовољно посматрају како ужива. Дакле, кључно у фантазији није халуцинаторно задовољење жеље, већ покушај да се формира идентитет онога који у потпуности ужива у колачу, што родитеље чини задовољним, истовремено га чинећи објектом њихове жеље. Фантазија нам такође показује како да желимо, даје нам одговор на питање – како уопште знам шта желим?

Како је сексуалност искуство које нас доводи до највеће интимности с другим бићем, тотално нас излаже другом, сексуално искуство је за Лакана *Стварно* и, у том смислу, трауматично. Сексуално искуство мора бити филтрирано кроз вео или екран фантазије како би било подношљиво. Иначе бисмо били изложени реалности самог чина, судару два тела, звуковима, телесним течностима у својој *Стварној* непосредности. С друге стране имамо проблем, пошто свака индивидуа сама конституише свој фантазматски екран у односу на другога. Свако људско биће доживљава другог кроз лични илузорни катализатор фантазије. Одатле потиче чувена Лаканова идеја *Не постоји сексуална блискост (There is no sexual raports)*.

Проблем настаје кад почнем да се нелагодно осећам у својој улози. Жижек ово стање дефинише хистеријом: зашто сам ја ово што јесам? Шта ме чини овим што кажеш да јесам? Шта то видиш у мени што проузрокује да ме желиш на тај начин (ЖН38-39)? Проблем за хистерика је како да разуме разлику између онога што јесте (његове истинске жеље) и онога што други виде и желе у њему. У тренутку када проблематизује свој идентитет, Субјекат адресира аналитичара као великог Другог у нади да ће наћи кључ свог проблема. Ово нас враћа на идеју психотерапијског приступа *субјекат треба да зна* и једну од кључних Лаканових формула *човекова жеља је жеља Другог*. Аутор наводи да овај фундаментални ћорсокак за Лакана значи жељу за Другим, жељу да будем жељен од Другог и посебно жеља да желим шта Други жели. Или у другачијој интерпретацији, човекова жеља налази свој смисао у жељи Другога, не зато што Други поседује или зна тајну жељеног објекта; човеков примарни циљ је да буде признат од стране Другог. Основни етички задатак аналитичара је да избегне позицију ауторитета Другог који поседује тајну анализантове неприлике, и наведе клијента да формулише жељу на свој сопствени начин.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Још један разлог за психоаналитичара да остане тих: не захтевајући ништа од анализанта, његова тишина суспендује илузију интерпелације и тиме приморава анализанта да се суочи са сопственим чином постављања Другог (ЖС76).

У контексту реченог поменути радови проблематизују фундаменталну хистеричну позицију расцепљеног Субјекта, на начин на који Жижек конципира Рад Џени Холцер, грандиозни натпис у форми светлеће рекламе *Protect Me From What I Want*. Рад стереотипно може да се чита као иронична изјава која реферира на мушку шовинистичку мудрост да жени ухваћеној у свом хистеричном лудилу, самодеструктивне жеље треба заштита добронамерног доминантног мушког принципа. Или, радикалније гледиште које би гласило да у патријархалном друштву, жеља жене је потпуно отуђена, сведена на жељу да буде објекат жеље мушкарца – *Desire is desire of the Other*.



Џени Холцер: *Protect Me From What I Want* – светлећи натпис на различитим локацијама

Мислим да сам кроз поменуте радове дотакао све кључне формално концепцијске елементе ове групе радова. Остали радови у истом стилском кључу, тематизују питање субјекта и његовог односа према Другом, питање идентитета, жеље која структурише виђење онога што називамо реалност, идеје драјва, аутономних објеката и фантазије. Свакако ова група радова би могла да буде ствар опсежније и темељније анализе у неком другом аналитичком формату.

### 6.3. ЈЕДИ МОЈ СТРАХ (EAT MY FEAR)

Рад се састоји од 20 тањира обојених црним акричним спрејем, окачених на зид тако да чине групу радова. На сваки рад залепљена је апликација од жуте гуме. Користио сам као материјал заштитне рукавице за домаћинство. Кројио сам их и секао тако да добијем што већу и равнију површину на којој бих могао да нацртам цртеж према фотографском предлошку. Цртеж је изведен црним фломастером, након чега сам интервенисао белим акрилом како бих нагласио неке делове нацртаног мотива и створио динамичнију ликовну структуру. На цртежу су портрети или фигуре у акцији, издвојене из оригиналног мизансцена, опсечене маказама по спољњој контури, а потом залепљене на тањир, објекат. Изнад групе радова, који стоје као зидна инсталација, залепљен је натпис (катером изрезана слова) од самолепљиве пластичне фолије – *Eat my Fear (Једи мој страх)*. Користио сам стари готички фонт који можемо да видимо често на постерима и прогласима током Другог светског рата, као део Немачке, наци пропаганде. Стил овог фонта асоцијативно тематизује кључни мотив рада, а то је проблем националне фантазије генерално.



*ЈЕДИ МОЈ СТРАХ (EAT MY FEAR) – зидна инсталација: пвц налепница, црни тањира, жута гума, акрил, фломастер, димензија приближно 200x100 цм.*

Назив *Eat my Fear*, већ концептуално елабориран, имплицира у овом контексту амбис националне жеље, трауматско језгро националне идеје у свом покушају да лоцира, уобличи објекат националне жудње. Трауматични моменат је када друштвено тело свој инхерентни

расцеп покушава да разреши лоцирајући спољни фантазматски узрок, претњу да се спроведе идеја нације. Овај фантазматски, недокучиви ентитет, је екстернализација Ствари (das Ding), лоцирана у Јеврејина или било који други објекат претње у савременом популизму: аспирације других нација, западни капитал, мигранти... Упрошћено формулисано, рад тематизује субјекта коме владајућа национална идеологија кроз своје пропагандне идеолошке апарате поручује – *једи мој страх!* Отуда мотив тањира на коме су „сервирани“ призори који илуструју идеолошку пропаганду. Како онда ближе да се појасни појам Ствари који је у склопу Лакановог концепта субјекта и примена овог појма у некој друштвеној теорији?

Фалус се може сагледати у контексту сва три Лаканова домена или регистра (имагинарног, симболичког и стварног), као означитељ или репрезент недостатка који представља. Митско, преидиповско стање, у коме нема поделе у егзистенцији, јединство сопства са светом у потпуној неизрецивости, хипотетичко искуство где је све апсолутно подмирено, стање у коме нема потребе да се било шта адресира, као константно присуство или апсолутно јединство с мајком у едиповском смислу термина у вези је с Стварном димензијом Фалуса. Ова димензија представља хипотетичко бивствовање, оличено у заувек изгубљеном објекту анималне хомеостазе. Нешто је отргнуто од Субјекта и поделило је мајку и дете. Ово је стање у коме мајка не одговара на све дететове потребе истог тренутка и потпуно. Дете осећа фрустрацију, коју Лакан назива *примарном фрустрацијом* која лоцира *Стварни недостатак* (недостатак у регистру Стварног). Тако долазимо до појма *Ствар* (das Ding или *the Thing*), формулације коју Фројд уводи како би означио оно што је *окарактерисано чињеницом да је немогуће за нас да замислимо*. Ствар је изгубљени објекат који генерише жељу, али није по себи објекат жеље, већ је *прва ствар која је одвојила себе од свега што субјект почиње да именује и артикулише* (Lacan, Seminar VII у Dean glossary). Ствар такође представља забрањени аспект мајке, регулисан забраном инцеста. Ствар је, дакле, изгубљени објекат по себи.

*У реалности, жеља кроз објекат... је само Ствар, од које он нити је имао, нити ће икада имати било какву репрезентацију, што није циљ, јер никад неће бити постигнуто, али око које све наше репрезентације, сви наши афекти не престају да гравитирају* (Clero144).

Фројд сугерише да је део неуропсихичког апарата подељен на конфигурацију неурона

који носе сећања на објекат и конфигурацију инвестирану од стране актуелних перцепција тог објекта. Он сугерише да је *das Ding* настао из неконзистенције ове две конфигурације. Ствар је оно што производи осећај који би могао да се опише као – *то није као што се сећам да је било – нешто неповратно изгубљено, али није могуће да кажем шта је то* (Bailey Ch.8). Фројдов *das Ding* је објекат жудње, жеље и представља објекат језика, иако је ван домена симболизације. Покушавамо да га опишемо, објаснимо, а све време кружимо око њега, у бескрајним покушајима да га артикулишемо. Ствар припада царству Стварног. Лакан изједначава појам Ствари с мајком, али не објективном мајком, већ мајком која је изгубљена. Можда овај однос с мајком представља губитак везан за јединство с мајком у материци, стање које се нагло прекида и постаје непрекидни апел за подмиривањем потребе.

*Ствар је оно што у Стварном, примордијалном стварном... пати од означитеља – и требало би да схватите да је то Стварно које још немамо да ограничимо, Стварно у његовом тоталитету, како Стварно субјекта, тако Стварно с којим треба да се суочи као с нечим што је изван њега... Ова Ствар је од почетка... То је била прва Ствар која се одвојила од свега што је субјекат почео да именује и артикулише (LSVII65).*

Ово је моменат расцепа Субјекта, прекида његовог емоционалног односа са Ствари која је изван симболизације и не може да се потисне. Ствар је извор *jouissance*, која је кроз Оца, кастрационог агента, каналисана симболичком, културном медијацијом. Антагонизам у Субјекту огледа се у сталној тензији између жеље за повратком овом примордијалном стању апсолутног *jouissance-a*, и закона Другог који ово регулише. С друге стране, Субјекат говора настаје у моменту расцепа с непосредним личним искуством. Константни процес симболизације, језичке медијације, уобличавања не обухвата празно место које је ван домашаја појма. Жижек моменат расцепа дефинише кроз *cogito* који није самосвесно Ја, већ Ја као празно место, оно што је остало када је када је субјекат свет одвојио од себе. Језичко, граматичко Ја представља замену за Ја Субјекта у његовој свеобухватној особености. Како бих био идентификован са Ја, као знаком који делим са свима осталима, моја емпиријска реалност мора бити уништена. Као што каже Лакан: *Симбол се манифестује пре свега као убијање ствари*<sup>34</sup> (LEC262). Субјекат језика настаје само негацијом Стварног, „убијајући“,

---

<sup>34</sup> Комплетан цитат: *Дакле симбол се пре свега манифестује као убијање ствари, и ова смрт резултира у бесконачном понављању субјектове жеље.*



заменејујући „крв и жиле“ своје реалности за концепцију себе изражену у језику. За Жижека и Лакана реч је споменик који означава леш ствари коју репрезентује. Расцеп Субјекта огледа се у томе што је подељен на *Субјекат изјаве* (индивидуа која говори) и *Субјекат изговореног* (субјекат реченице, граматичко ја), који нису идентични.<sup>35</sup>

Субјектов идентитет константно се конструише око овог празног места, у покушају да успостави целовиту, конзистентну представу о себи. На исти начин, расцеп у друштву је последица структурирања које не успева да у потпуности обухвати друштвену реалност. Ниједан друштвени наротив није до краја доследан, конзистентан. Може се рећи да се, у ширем смислу, друштвено поље конституише око овог празног места *друштвеног антагонизма*, у сталним покушајима да се ово исто друштво опише на такав начин да подразумева коегзистенцију.

*Идеологија није снолика илузија коју градимо како бисмо побегли од неподношљиве реалности; у својој базичној димензији то је фантазија – конструкција која служи као подршка за нашу „стварност“ по себи: „илузија“ која структурише наше ефективне, друштвене односе и тиме маскира неподношљиво, стварно, немогуће језгро (ŽSO45).*

Управо начин на који је ово место симболички описано чини срж неке културе. Суштину једне културе, њен есенцијални део, у том погледу представља начин на који се регулише *jouissance*. Ова концепција је основа за Жижеково симптоматско читање културних феномена – сваки културни акт схваћен је као симптом конфликта у покушају да се одржи *status quo* неког структурираног поретка ствари.

---

<sup>35</sup> Од краја 113. стране извор теоријске грађе: Cultural & Critical Theory Library: *Slavoj Zizek - Key Ideas* [Accessed 13 Aug. 2021.]

<http://criticaltheorylibrary.blogspot.com/2011/02/slavoj-zizek-key-ideas.html?m=1>





*ЈЕДИ МОЈ СТРАХ (EAT MY FEAR): тематске варијације*

Материјал који сам користио као подлогу за цртеж је жута гума заштитних рукавица које се користе у домаћинству. Овај материјал је нешто што се користи као заштита од септичног или токсичног садржаја. За већи број мотива су коришћене архивске пропагандне фотографије из Другог светског рата, на којима су људи који носе гас маске у свакодневним приликама. Као да су потпуно асимиловани на претњу, људи носе маске спонтано или

позирају представљајући их као део свакодневне гардеробе. Приказао сам сцене у којима се деца играју потпуно спонтано, али са гас маскама, мајке које са маскама чувају бебе, држећи их у специјално дизајнираним скафандерима или колицима, сцене где се над децом у групи институционално спроводи идеолошка дисциплина. Карактеристичан је приказ где се стављање маске деци спроводи од стране државног службеника, подржано од стране породице, где тај чин представља акт иницијације у окриљу крајње хуманости и солидарности. Мотив маске у мојим радовима представља симбол идеолошке интервенције, индоктринације кроз чин инсталирања безличног лица идеолошке идентификације. Представља солидарни акт групног препознавања у односу на заједничку претњу. Идентитет појединца је кроз државне, институционалне апарате укинут и сведен је на заједнички идеолошки иментел. У интерпретацији ових мотива треба бити крајње опрезан и препознати право место идеологије. Акт солидарности или друштвене идентификације са начелима хуманости или просперитета сам по себи је крајње позитиван. Проблем настаје када се лоцира други као претња, препрека за реализацију идеолошких циљева. У том смислу су ови прикази употпуњени мотивима наци пропаганде, групама ћелавих глава *skinheads-a*, који позирају претећи или салутирају вођи, те је тиме сугерисан контекст маске као идеолошке репресије.

Пошто рад настаје у моменту актуелне ситуације са генералним, глобалним проблемом са вирусом *covid-19*, рад несумњиво наводи на читање и у овом контексту, поготово због мотива маске и актуелних подељених ставова поводом спровођења заштитних мера. Свестан сам да би рад могао да се схвати у контексту државне репресије, као *фашизам* (колоквијално назван) у наметању санитарних мера. У овом смислу суочени смо са озбиљним савременим проблемом да разлучимо разлику између корисности друштвене солидарности и деструктивног дејства корупције и стицања различитих економских, идеолошких и националних интереса кроз спровођење биоконтроле. Такође је занимљиво схватити пад ауторитета и неповерење у званичне научне наративе и схватити природу алтернативних читања која су у распону од оправдане скептичности до крајње бизарних интерпретација. Овај проблем такође би могао да се концептуализује кроз симптомаско читање друштвених прилика у контексту теоријског оквира којим се бави овај рад. То би био предмет прилично опширне анализе. Ипак, предмет мог рада су психоаналитичка теорија и њени модели генерално и оправданост коришћења тих принципа у ширем, друштвеном пољу. Са друге

стране ја представљам свој рад у оквирима психоаналитичке херменутике у пољу које мене интересује, а то је у контексту овог рада, проблем националне фантазије. Оно што сам ја покушао да имплицирам јесте савременост овог рада, али у смислу аналогије са елементима фашизма инхерентним савременом неолиберарном капитализму, који су актуелни и на овим просторима.

У рад су додатно укључена два цртежа, мотив младог човека са ерекцијом и анфас портрет гротескног непропорцијалног лица. Ова два рада су придружени структури како би се нагласио бизарни контекст целокупне сцене. Можда бих ова два рада могао да интерпретирам као узбуђење, егзалтираност идиота и његово сулудо усхићење идеологијом фашистичке националне фикције.

## 6.4. OX TATA...(OH, DADY...)

Рад је слика димензија 200 са 150 центиметара реализован комбинованом техником – уље, акрилик, графит, црни фломастер. Предложак за рад је фотографски кадар, чувена фотографија магазина *Life* коју је начинио Џозеф Лоу (Joseph Louw). На фотографији је приказан моменат када је смртно рањен Мартин Лутер Кинг млађи (Martin Luther King, Jr.). Мартин Лутер лежи погођен на поду терасе мотела, док његове колеге прстом упиру у правцу из кога је дошао пуцањ. Композиција фотографије је заправо интервенција на оригиналној фотографији, јер је монтажом проширен прави кадар, па се сада види шири план околне архитектуре. Моја слика је верзија тог кадра у боји, стилизована тако да симулира кадар из стрипа. Фигуре у композицији (актери сцене и околни пролазници) су у главном цртачки решени и сви су одевени у комплетно жуту одећу. Све фигуре имају стилизована лица где су уместо очију приказане карактеристичне рупе у глави, отвори који откривају тамну унутрашњост. Носеви су стилизовани у виду црвене стилизоване кобасице. Рад је инспирисан идејом, двојак, контрадикторном природом великог Другог. Пошто је велики Други, друго име за идеологију, ова контрадикторност се рефлектује и оличава у идеолошким агентима и фигурама, институцијама и друштвеним актима.

Жижек сматра да Лакан у свом тумачењу Фројда изједначава појам *jouissance* и супер-его. Мада је дослован превод за *jouissance* уживање (*enjoyment*), најчешће се оставља у оригиналу, како би се скренула пажња на специфичност термина, који је претежно трауматског карактера. Он не упућује на уобичајено схватање задовољства, већ на тип задовољства, чији је пратећи елемент патња и страдање, с насилним „нагоном“ за задовољењем. Лакан види суперего као суровог, опсценог, садистичког агента који заправо *jouissance* намеће као перверзну етичку дужност. Лаканово тумачење Фројда неочекивано поставља суперего у опозицију с уобичајеним схватањем овог појма (агенцију која врши притисак на субјекта да поступа етички). Жижек концептуализује особеност Лакановог тумачења Фројдове дефиниције термина супер-его – Лакан сматра да Фројд користи три различита термина како би представио великог Другог, ултимативну етичку агенцију: *идеал его* (*Ideal Ich*), *его-идеал* (*Ich-Ideal*) и *супер-его* (*Über-Ich*). Фројдова тенденција је да идентификује та три термина и често их користи, замењујући један другим (наслов поглавља

3 кратке књиге *Его и ид* гласи *Его и супер-его (его-идеал)* (FE).



*OX TATA..(OH DADDY...): уље, акрилик и графит на платну, 200x150 цм. 2021.*

Жижек сматра да Лакан уводи јасну разлику између три термина, позиционирајући их адекватно у односу на своју структуралну тријаду психе (имагинарно - симболичко - стварно): *идеал его* је Субјектова идеализована представа о себи, како жели да види себе и како жели да га други виде; одговара поретку имагинарног, идеализоване слике у огледалу с којом се идентификује. *Его-идеал* је представа којом Субјекат жели да импресионира великог Другог, тачка Субјектове симболичке идентификације. Супер-его је иста агенција у поретку стварног, у свом дивљем, осветничком руху, сурови агент који намеће немогуће захтеве и подсмева се Субјектовим узалудним покушајима да их испуни.

Жижек сматра да за Лакана супер-его нема никакве везе с моралном савешћу, већ је, напротив, *антиетичка агенција, стигматизација наше етичке издаје* (ЖН 80). Консеквентно поставља питање о томе која је од последње две права етичка агенција. По његовом



мишљењу, за Лакана је права етичка агенција четврта, која недостаје у Фројдовој тријади. Управо је процеп између *закона жеље* (агенције која нам каже да делујемо према својим жељама) и *его-идеала* (мрежа социјалних норми и идеала које Субјекат интернализује), кључна тачка за разумевање поенте: ултимативна етичка агенција функционише као дволични, контрадикторни апсолутни ауторитет, који нам представља моралне оквире и води нас у зрелост, добронамерна агенција социјалног поретка (его-идеал), која нас у исто време наводи на издају закона жеље, због чега смо под сталним притиском немилосрдне критике и осећања кривице (супер-его).

У контексту реченог моје читање сцене фотографије, убиства Мартина Лутер Кинга, је иронична црнохуморна интерпретација: систем који промовише ултимативно начела демократије и људске емнаципације у исто време се обелодањује у свом убилачком осветничком руху. Што више се трудимо да потиснемо наше грешне нагоне и реализујемо највиша морална начела то смо више криви у очима овог парадоксално контрадикторног агента. Зато један од актера на слици када прстом лоцира кривца, препознаје великог Другог (*Ја мислим... да је то наш драги отац тамо – I think... this is our beloved father over there*), док други заправо лоцира његово опсцено лице и иронично, у форми стрип облачића, изговара парафразирани текст у првом лицу, *цинични стари стаљинистички мото о оптуженима на јавним суђењима који су исповедали своју невиност: што су више невини, то више заслужују да буду стрељани* (ЖН 80) – "*Oh daddy, the more innocent we are, the more we deserve to be shot*".

Жута одела у овом раду треба схватити као лични знак, симбол идеолошког руха. Попут симболике материјала жутих рукавица у претходном раду, жуто одело ме асоцира на заштиту од *токсичне* претње којом нас идеолошка пропаганда стално адресира. Кловновски, гротескни носеви и очи које откривају да је тело само шупљи спољни омотач имплицирају да нисмо слободни агенти у овом контексту, већ лутке на концу у безвременом чину, који је суштина природе нашег односа са Другим. Идеолошки *глас* имплицира и текст, фраза *Eat my fear*, који је на слици насликан тако да симулира графит на зиду.

Веза са стрипом, која је очигледна у карактеристичној стилизацији и кадру слике, је заправо спона са мојом инспирацијом америчким андерграунд стрипом. Попут Крамбовог рада, у стрипу видим медиј за реализацију ангажованог рада, који кроз слику, али и текст и

наратив може да буде средство за изражавање социјалне критике.

Желео бих да скренем пажњу на детаље на овој слици који чине везу са ширим контекстом мог уметничког истраживања. Иако се кроз овај рад бавим једним конкретним аспектом фигуре оца, мотив очинске фигуре, кастрационог агента који регулише норму и законе је у мом раду проблематизован на више начина. Други аспект Оца је да је он истовремено трагична фигура: *Бог је мртав, али то не зна* (ŽН Ch6), наслов је Жижековог есеја (у продужетку наслова: Лакан се поиграва Бобоком).

Овим текстом Жижек описује парадоксалну особеност великог Другог, тензију између ауторитета симболичког поретка и обцене природе супер-ега из другог угла. Да би објаснио чувену Лаканову формулу атеизма Бог није мртав, *Бог је несвестан* (FFC 59 у ŽН91), или несвесно, јер контекст у коме је идеја представљена Бога ставља у ову функцију, аутор је повезује са другим Лакановим цитатом. Идеју Достојевсковог оца Карамазова *ако Бог не постоји... све је дозвољено* (ФИ 128 у ŽН 91), Лакан коментарише у потпуној супротности: *ако Бог не постоји, тек онда више ништа није дозвољено* (ФИ 128 у ŽН 91). Ако овоме додамо трећу референцу Фројдовога сна оца који не зна да је мртав, сусрећемо се са прилично компликованом загонетком.

Жижек овим есејом заправо проблематизује позицију савременог субјекта, у ћорсокаку попустљивог, постмодерног друштва: у повлачењу стабилног, ауторитативног симболичког поретка, уместо еманципације, модерни субјекат је све више под притиском обцене супер-ега са његовом директном наредбом – *уживај!* Оно што карактерише модерност није више субјекат, класични верник који је тајно ангажован у фантазијама о прекорачењу норми или закона. Савремени субјекат је хедониста, потпуно посвећен самореализацији у потрази за срећом. У овом смислу подсвесно није више место трансгресивних фантазија већ прохибиција које саботирају уживање. Како објаснити ову позицију? Сам наслов овог поглавља је у потпуној супротности са почетном Лакановом тезом *Бог није мртав...* За почетак би требало да се објасни ова контрадикторност.

У свом есеју *Велики Други не постоји*, Жижек поставља питање зашто је Фројд допунио Едипов мит митским наративом *примордијалног оца* у свом раду *Тотема и табуи*? Порука овог мита је управо супротна: уместо оца који интервенише као Трећи и осујећује

контакт са инцестуозним објектом, управо убиство оца, реализација едиповске жеље, отвара простор симбиличкој прохибицији (повратак оца као његовог имена). По Фројду, управо убиство оца је догађај који је увек требало да се деси, да би обезбедио прелаз из анималног у културу. Да резимирам Фројдову тезу, овај чин је базиран на амбивалентној природи сина према оцу: у исто време контрадикторност дивљења и ултимативног ривалског презира. Још на нивоу хорде, човек је искусио да прелаз између бруталне силе и владавине симболичког ауторитета, увек је базиран на осећају кривице, жаљења и кајања након примордијалног акта оцеубиства. Тек након убиства примордијалног оца који поседује тајну *jouissance* кроз процес кајања, као друга страна овог односа, отац се враћа у виду његовог имена, као оличење симболичког закона и прохибиције. По Жижеку, овде почива дијалектика *да би доказао да ме волиш мораш да ме издаш* (ЏО). Кључ свега је ултимативно незнање великог Другог: отац је мртав, али он то не зна. Ово значи да отац заиста мисли да његов *ауторитет директно почива из његове персоне, а не пуко из празног симболичког места које заузима или испуњава. Оно што верни следбеник треба да прикрије од очинске фигуре вође је управо овај процес између вође у непосредности његове личности и симболичког места које заузима, процес на основу којег је отац као ефективна особа потпуно импотентан и смешан...*(ЏО). Непостојање великог Другог (у овом контексту Бога) базирано је на његовом постојању на нивоу симболичке фикције, а не субстанцијалне, материјалне реалности. Постојање великог Другог је базирано на вери, симболичком уверењу у вредност Његових речи.

Када данас, по Жижеку, у атеистичком контексту, говоримо о слабљењу очинске фигуре ауторитета, не говоримо о обском примордијалној фигури Оца *jouissance*, већ фигури оца који оличава симболички ауторитет рационалне структуре универзума (Логос), оца који каже бескомпромисно НЕ! *jouissance*-у.

Дакле, разрешење почетне контрадикције је заправо појам Бога сагледан из различитих углова: са једне стране Бог је мртав, јер је његова субстанцијалност само еманиација симболичке фикције, са друге стране симболички ауторитет Бога Логоса никад није заправо нестао у савременом атеисти.

Трагичност очинске фигуре је тема чије сам разматрање започео цртежом мртвог Гадафија. Предложак за овај цртеж су репортажне фотографије тела Гадафија након његове бруталне јавне егзекуције. Тело је било изложено у контејнеру за посетиоце. На цртежу су



представљени окупљени људи док се опраштају од умрлог.

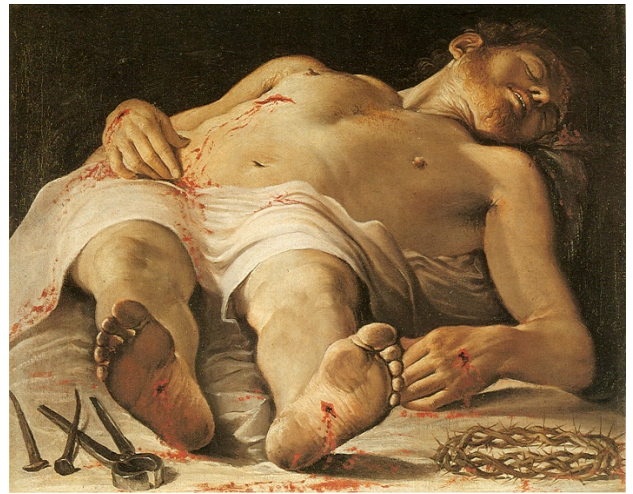


*Мотив мртвог Гадафија, цртеж из серије „Отпоран на смрт (Death Proof)“, графит и масни пастел на папиру, 70x50 цм.*

Ова фигура ме је специфично заинтересовала као мотив и асоцирала ме је на догађај који се изнова понавља у људском искуству (у историји уметности – смрт Христа, Сократа, Марата...), те сам био инспирисан да темељније конципирам овај рад и даље разрадим идеју ове трагичности. Карактеристично скраћење христолике мртве фигуре као код Андреа Мантење (Andrea Mantegna) или Анибале Карачија (Annibale Caracci) у овом цртежу, појављује се и на слици у трагичном стилизованом приказу мртвог Мартина Лутера Кинга. Дакле централни мотив у слици тиче се вишезначног, слојевитог разматрања и имплицира везу са ширим контекстом у коме овај рад настаје.



*Андреа Мантења – ОПЛАКИВАЊЕ ХРИСТА 1480.*



*Анибале Карачи – МРТВИ ХРИСТ 1583-5*

## 6.5. ЖУТО СРАЊЕ (YELLOW BULLSHIT)

Рад се састоји од неколико група цртежа који приказују људе у жутиим заштитним оделима. Био сам инспирисан узнемирујућим фотографијама на којима људи санирају ужасне последице ебола и марбург вируса, које сам нашао на интернету. Иако потресне, ове фотографије представљају приличну дистанцу у односу на суровост реалне сцене. У фотографијама страдања, катастрофа, ратова и слично, увек нешто недостаје што не може да се апсорбује савременом, медијском продукцијом слика. Упознавањем са радом Алфреда Цаара, који се сусрео са овом проблематиком директно, као ратни фотограф и фотограф катастрофа, из прве руке, помогло ми је да интерпретирам и контекстуализујем свој рад у оквиру уметничког докторског пројекта.

Кључни моменат у овом раду је да сам људе у жутиим оделима изместио из оригиналног контекста фотографије. Из оригиналних сцена изузети су лешеве, контаминирана околина и средства којима се ови људи служе. У мојим цртежима, централни објекат око којег се одвија радња није више представа леша, већ жути људи који *играју*, циркулишу око празнине. Ово *празно место* заправо представља Стварно, трауматично језгро ситуације, које никад не може у потпуности да се опише медијским или симболичким формулацијама. Са друге стране сусрет са непосредношћу Стварног у реалности, анагажује нас како би изградили симболичке конструкције које би нас заштитиле од ове трауме. Ми тражимо начин да појмимо, контекстуализујемо, дискурзивним актом конципирамо оно са чим смо се сусрели. Пошто појмовни, дискурзивни чин остаје неконзистентан, некомплетан, друштвена димензија Стварног чини идеолошки наратив крајње проблематичним.

Методологија мог уметничко истраживачког рада је Жижекова концепција друштва помоћу Лаканових психоаналитичких теоријских конструкција. Желео бих ближе да појасним ову позицију Стварног, директно кроз Жижекову концепцију, али и кроз недоумице које овај појам ствара приликом интерпретације других теоретичара.



*ЖУТО СРАЊЕ (YELLOW BULLSHIT): зидна инсталација, уљани пастел и дрвене бојице на папиру  
Променљивих димензија, оквирно 180x180 цм.*

У есеју *Уметност као симптом: Жижек и етика психоаналитичке критике*, Тим Дин (Tim Dean) представља начин на који је Жижек конципирао Лаканово Стварно, оно које се опире било каквој репрезентацији, термином *антагонизма*, који је преузео од Ернесто Лаклауа (Ernesto Laclau) и Шантал Муф (Chantal Mouffe). У раду *Хегемонија и социјалистичка стратегија* (1985), Лаклау и Муф користе термин како би дефинисали дискурзивни неуспех у покушају да идеолошко поље конституише само себе. Међутим ову карактеристику они виде не као успутну појаву, већ као кључни моменат који структурише друштвено поље и који заправо омогућава политичку борбу и у том смислу могућност за променом. Инспирисан овом идејом, Жижек антагонизам формулише у контексту Лакановог Стварног, пре него као дискурзивни неуспех, заступајући став *да је било који симболички универзум структурисан оним што не може да прилагоди и на тај начин то неопходно искључује* (Dean 25). Жижек у овом смислу феноменолошки гледано, појам Стварног са својим инхерентним ограничењима конципира као смисао сваке дискурзивне активности, било да је идеолошка, културна или научна на пример. Жижек види Стварно не као нешто што симболичко не обухвата својом структуром, већ као конститутивну карактеристику, која истовремено генерише симболичко и прети да га поремети. Као синониме за антагонизам, Жижек у овом смислу користи термине *ћорсокак* или *немогућност*. Он је заправо концептуализовао појам који је код Лаклауа и Муф схваћен у контексту деконструкције, као дискурзивна контрадикторност, појмом несимболизујућег, неизрецивог Стварног. Заправо

по Дину, Лаклау концепт Стварног изједначава са термином *дислокације*, док антагонизам задржава у домену дискурзивног.

Дин даље проблематизује Жижекову концепцију Стварног и проблем ове концептуализације у контексту политичких импликација на које други аутори скрећу пажњу у покушају да схвате крајње значење овог појма. Типчан пример конфузије око схватања Стварног је критичка реплика Џудит Батлер (Judith Butler). Ако је Жижек дефинисао појам као нешто што је конституисано око немогућности или *ћорсокака*, сваки вид дискурзивне манипулације је немогућ, па у том смислу било који вид политичке борбе делује немогућ. Батлер у етичком погледу сматра да ако је нешто икључено из друштвено симболичког универзума и притом не постоји могућност да се било како политички реартикулише, такав друштвени систем обезбеђује даљу искљученост различитих друштвених мањина у зонама незамисливог живљења. Дин даље проблематизује Жижекову концепцију Стварног у смислу дискутовања о појму који је изван сваке језичке и појмовне могућности. Жижек константно проблематизује, описује, концептуализује и тиме *фамилијаризује* и *издаје* Стварно, што је карактеристична парадоксалност. У том смислу Батлерова износи приговор да *тврдити да се стварно опире симболизацији је истовремено симболизовати стварно као врсту отпора* (Butler 207 у Dean 26).

Иако поменута гледишта оправдано проблематизују Жижеково Стварно, његова концепција најближе одговара мом личном уметничком искуству и пракси, где је кључна инспирација фасцинираност трауматичном, неизрецивом, увек енигматском плану који остаје скривен упркос сталним покушајима да се опише, визуелно-уметнички артикулише. Моје уметничко искуство стално је везано за гравитирање око доживљаја енигматског у призору који уметнички обрађујем, који не могу да објасним и који изнова провоцира моју радозналост и генерише моју уметничку креативност. Из једног угла гледано, ако то енигматично језгро остаје ван могућности интерпретације, ствар делује прилично песимистична, пошто се сви покушаји артикулације неминовно испољавају у формама дисторзија, патологије и конфликта. Са друге стране лоцирањем овог *расцеп* избегавају се бројне мистификације стварног стања ствари што је кључни етички задатак психоаналитичког рада. Док приговор Батлерове, у покушају да схвати крајње значење Жижековог Стварног, оправдано проблематизује идеолошке импликације појма друштвеног *ћорсокака*, чија дискурзивна немогућност, онемогућава деконструкцију свих идентитета и



њихову еманципацију, мој приступ раду у контексту конститутивних инхерентних ограничења схватам на начин на који је Жижек конципирао савремено схватање филозофа: *...Не мислим да су филозови икад давали одговоре, али то је била величина филозофије... Шта је филозофија? Филозофија није оно што неки људи мисле, нека лудачка вежба о апсолутној истини... Филозофија је крајње скромна дисциплина. Филозофија поставља другачије питање... Како филозоф приступа проблему слободе? Није да ли смо слободни или не, има ли Бога или не? Поставља просто питање, које би могли да назовемо херменеутичко питање. Шта значи бити слободан... Она само пита, када имамо одређене идеје шта је имплицитни хоризонт разумевања? Она не пита глупо идеалистичко питање има ли истине, не! Питање је шта ви мислите када кажете ово је истинито (Žižek у Taylor).*



*ЖУТО СРАЊЕ (YELLOW BULLSHIT): детаљи композиције*

Рад се састоји из седам композиционих сцена, које су груписане заједно. Фигуре у сценама су цртежи људи у жутим заштитним оделима, који су нацртани на дебљем папиру, а затим су опсечени по спољњој контури цртежа. Одела сам представио жутим уљаним пастелом, а затим сам линераним цртачким интервенцијама, дрвеним бојицама (браон,

црвена, љубичаста, зелена и плава), представио наборе, рукавице, обућу и заштитне наочаре. Стриктно формално гледано, цртачким третманом желео сам да представим вибрнатни линеарни ритам фигура. Фигуре су инсталиране на зид тако да су неколико центиметара одвојене од њега. Ово ствара утисак да цела композиција благо *лебди* у односу на позадину.

Мој рад је у светлу реченог парадоксално уобличен. Школовани, педантни, ликовни, цртачки третман фигура скреће фокус са стварног тематског језгра рада, који је изражен посредно, као негативно. Са друге стране свесно, промишљено сам искључио из сцене оно што је обично предмет, главни објекат представе у мојим радовима: траума, смрт, патолошка дисторзија. Какво је онда тумачење овакве поставке? Да ли рад лоцира нешто што је изван моје могућности артикулације или је пак ликовна артикулација излаз из трауматичног сусрета са Стварним које је искључено из рада, али је имплицитно присутно. Оно што желим да кажем је аналогно Жижековом читању филма Кристофа Кишловског (Krzysztof Kieslowski), *Три боје плаво* (Trois couleurs: Bleu): *Када се фантазија дезинтегрише, не добијате реалност. Добијате неко кошмарно Стварно, превише трауматично да би се искусило као обична стварност. То би била друга дефиниција кошмара (ŽFC).*

Главни лик у филму Џули (Juliette Binoche) открива да њен муж није оно што је све време мислила да јесте: водио је паралелни живот, све време је варао и има љубавницу која је трудна. Жижек тумачи овај трауматични моменат у њеном животу као губитак у коме се све координате њене реалности дезинтегришу, па остаје проблем како поново да конституише себе. У периоду изгубљености и туговања, протагонисткиња једног дана затиче у својој кући приказ у коме новорођени мишеви беспомоћно бауљају по поду око њихове мајке. Ова сцена је претрављаје и Жижек је тумачи у смислу да је Џули у моменту *претерано изложена животу у његовој бруталној бесмислености (ŽFC)*. Оно што она успева да оствари до краја филма је да створи адекватну дистанцу у односу на реалност. У чувеној сцени у којој Џули води љубав, у приказу у коме слободно плута у фантастичном простору, магично се укидају просторно-временска ограничења. Кључни моменат у тумачењу ове сцене је Жижеково читање да нас ово плутање у фантастичном простору заправо не удаљава од реалности, већ нам омогућава да јој приступимо. Она заправо поново успоставља координате које јој омогућавају да сопствену реалност поново доживи као смислену. Плаво у филму представља вео, екран фантазије кроз који Џули поново види свет. Проблем остаје *да ли је ова реконституисана фантазија... ултимативни хоризонт нашег*



*искуства. Цули успоставља фантазију, ону која одржава подношљивим наш однос према свету, али цена коју плаћамо је да неки радикални, аутентични моменат прихватања анксиозности у самом темељу људског стања је изгубљен овде (ŽFC).*



*Кристоф Кишовски – ТРИ БОЈЕ ПЛАВО 1993.: траума Стварног (мишеви који беспомоћно бауљају), реконституисање фантазије (сексуални чин) и фантазматски екран плавог.*

У том смислу и протагонисти мог рада слободно *плутају* у некој просторно-временској недефинисаности. Они се баве неким нејасним радњама којима конструишу фантазију. Онда поново мотив жутог заштитног одела можемо схватити као идеолошки акт, заштиту од контаминације, које творе идеолошке формације кроз своје дискурзивне праксе, у покушају да се заштите од базичне, конститутивне друштвене трауме, Стварног антагонизма. Или пак рад треба читати као мој покушај да се ликовним естетизовањем, формалним ритмичким ликовним процесом, уобличи фетиш који скреће пажњу са самог призора трауме, као *фасцинантно присуство чија је функција да прикрије амбис анксиозности (ŽFC).*

## 6.6. ГАРМОНБОЗИЈА - САВ ТВОЈ БОЛ И ТУГА (GARMONBOZIA - ALL YOUR PAIN AND SORROW)

Желео бих ово поглавље да започнем кратком анализом мотива *плавог*, који је поменуто у претходном поглављу. Овај мотив има слојевито симболичко значење и битан је изражајни елемент у мом раду. Мотив плавог ме је инспирисао да реализујем четири самосталне изложбе зидног цртежа које су проистекле из серије цртежа на папиру, под називом *Pandora's Box Was Blue* у периоду од 2010. до 2012. године. Заправо, био сам инспирисан изјавом петогодишњег детета, које је посматрало из аутомобила удаљени пејзаж: *Из далека, све изгледа плаво*. Моја реплика, замишљена разрада идеје је гласила: *Али шта се деси када ствар погледамо изблиза. Онда заправо схватимо сву трауматичност света*. Када покушамо да продремо у садржај плаве кутије чије нас фантастично присуство опчињава израња прави пакао. Ова линија размишљања касније налази одјек у мојој поетици *Изгубљени појзаж (Lost Landscape)*, концепцији у којој проблематизујем фантазматско заувек изгубљено место среће, у којем сам осећао апсолутну целовитост и испуњеност, наспрам којег свакодневна реалност изгледа као место трауме. Иако поетика плавог у овом периоду настаје пре мог познавања Лаканове психоаналитичке теорије и Жижекове особене херменеутичке праксе, слободан сам да мотив плавог у мојој поетици, ретроактивно интерпретирам, тачније контекстуализујем, у жижековском кључу, пре свега због тематске сличности са Жижековом концептуализацијом релације фантазије и Стварног. У мојој поетици плаво је заправо доживљено у крајњим екстремима. Плаво је магична боја. Слика се гради до момента када акценат плавог симболизује есенцијални квалитет, наговештај неописивог, магичног у форми. Плава измаглица је неухватљиви *објекат а* у ликовном процесу, са једне стране као фантастични свепрожимајући *зачин*, а са друге стране као измаглица меланхолије, поетично вечно жаљење за нечим заувек изгубљеним, које је заправо исто фантазматски ентитет.

Плаво је централни мотив мог рада *Garmonbozia*. Рад је мултимедијална инсталација који се састоји из готових, *ready made* објеката и ликовне интервенције на њима. Користио сам чивилук који сам офарбао металик плавим спрејем. На њега сам окачио шест офингера и офарбао их истим спрејем, са којих висе изношене беле мајце. На мајцама сам насликао

шест портрета, акрилом, техником која је врло слична начину на који се обично користи акварел: постепено сам градио мотив користећи врло бледу, разводњену боју, а затим сам додавао све више боје за сваки наредни ликовни прелаз у разради форме лица, до акцената zasiћене боје. Користио сам фталоцијан плаву боју која је врло слична плавој боји у спреју, тако да се стиче утисак да целокупном ликовном композицијом доминира исти плави тон. Пошто је подлога, тканина, на којој сам сликао била влажна, наноси боје су се често непредвидиво разливали. Користио сам свесно ову непредвидљивост у процесу, како бих дочарао ефекат разливеног, измаглице из које настаје портрет. Мотив лица је сликан према фотографском предлошку, на коме су приказани људи, учесници у борбама у Првом светском рату, који су доживели тешке деформације лица узрокованих експлозијама, мецима и гелерима. Њихова лица су санирана, медицински третирана, закрпљена, али су заправо остала толико деформисана да делује да је траума вечно замрзнута на њиховим лицима у тренутку када је настала. Њихова лица носе неко трауматично Стварно које као да је у распону од несагледивог кошмарног призора, до бизарне, опсцене гротескности.



ГАРМОНБОЗИЈА - САВ ТВОЈ БОЛ И ТУГА ( GARMONBOZIA – ALL YOUR PAIN AND SORROW) - просторна инсталација: чивилук, офингери, мајце, акрилик, пвц налепница, димензија приближно 200x140x50 цм.

Изнад инсталције налазила се на зиду залепљена налепница, катером опсечена слова, са натписом *Garmonbozia – All Your Pain and Sorrow* (Гармонбозија – сав твој бол и туга). Овај назив реферира на Линчов филм *Ватро ходај самном* (*Fire Walk With Me*), у коме

демонска бића која живе у црној колиби, пакленом међудимензионалном месту користе гармонбозију као храну. Након убиства Лоре Палмер, зли демон Боб и његов људски домаћин, талац, Лорин отац Лиланд, појављују се у црвеној соби (у црној колиби) испред духова Мајка и Руке, који заједно захтевају: *Bob, I want all my garmonbozia (pain and sorrow)*. Боб ставља руку изнад ране на Лиландовом стомаку, узрокујући да нестане и затим баца извесну количину крви на под. Убрзо Линч приказује крупан кадар у коме Рука једе кремасти кукуруз, материјалну манифестацију гармонбозије.

Портрете на мојим мајцама треба схватити као клопке за душе неолитског човека, попут јерихонских глава, као ухваћене духове који тугујући немирно лутају светом. И то јесу немирни духови овог света који још нису нашли мир у неком великом Другом којем ће испричати своје приче. Али шта је посреди у оваквој концепцији? Каква је веза између великог Другог и немирних душа? Одговор је у основи Лаканова формула – *нема великог Другог: дакле ово је трагедија наше неприлике. Да би потпуно постојали као индивидуе, нама је потребна фикција великог Другог. Мора да постоји агенција која региструје нашу тешку ситуацију, агенција где ће истина о нама самима бити уписана, прихваћена, агенција којој се исповедамо. Али шта ако не постоји таква агенција. Ово је било крајње очајање многих жена силованих у постјугословенском рату у Босни у раним 90-тим. Оне су преживеле своју ужасну несрећу и оно што их је одржало живима била је идеја – морам да преживим да бих испричала истину. Ако/када би преживеле оне су откриле страшно откриће: нема никог ко би их стварно слушао... Или неки потпуно незаинтересовани социјални радник или неки рођак који би обично правио опсцене инсинуације, у смислу, да ли си сигурна да ниси чак мало уживала у силовању... (ŽFI).*

Дакле плави чивилук конзервира сву патњу и бол, сваке појединачне индивидуе. Сав бол и туга су симболички, ликовним радом, уписани, стационарани, верификовани. Свака бела мајца је изношена, подерана, јер је неко користио и симболизује сваку јединствену карактеристичну личност. Мој доживљај ових лица гравитира између застрашености и емпатије. Аналитичким посматрањем ових лица у процесу реализације ликовног рада, имао сам доживљај изразитог људског достојанства које сам *ишчитавао* између редова призора бизарне фацијалне унакажености.



*ГАРМОНБОЗИЈА - САВ ТВОЈ БОЛ И ТУГА ( GARMONBOZIA – ALL YOUR PAIN AND SORROW): насликани портрети на мајцама*



## 6.7. ЖЕЉА ЈЕ РАНА СТВАРНОСТИ (DESIRE IS A WOUND OF REALITY)

Рад се састоји од шест објеката, шест црних рамова-кутија димензија 20x30x5 центиметара и једног већег црног рама-кутије димензија 150x50x5 центиметара. У мањим рамовима су старе породичне фотографије на којима је интервенисано материјалима и текстурама (акрил, јод, газа, вата) и у форми колажа, детаљима, фрагментима мотива анатомије исечених из књиге. На фотографијама су приказани парови, како карактеристично позирају у студију фотографске радње. Ликовима сам уклонио лица и на три фотографије заменио сам их делићима вате на којима сам симулирао акрилом и јодом трагове крви и медицинске интервенције. На две фотографије се, пошто је уклоњено лице, види симулација унутрашњости тела – зуби, кости и мишићи лица. Опсечене контуре лица оивичене су газом и на сличан начин асоцирају на медицински третман ране. Фотографије су *уроњене, укопане*, у црне рамове, у којима стоје оивичене црним паспартуом. Колажне интервенције су детаљи фотографске фотографије, приказа кичме са својим везивним ткивима. Додатно сам текстуром, лепљеном ватом коју сам бојио акрилом и јодом, желео да прикажем материјал, органску, крваву слузавост костију и тетива. На једном раду применио сам другачију интервенцију на лицима актера фотографије. Уместо представе анатомске унутрашњости, на лица сам *инсталирао* материјал жутих, гимених рукавица, које извиру у први план из осечених отвора. Упркос малој измени у третману, и начину на који је дискретно издвојен из главне композиције, рад формално и концепцијски прати логику осталих радова.

Већи рам који је део укупне поставке овог рада, је заправо више *ready made* инсталација, композиција објеката. На црну подлогу плитке кутије, залепио сам седам објеката, које чине корење неке трске обојене у црвено до најситније танке жилице. Испод сваког корена стоје одштампана (исечено из часописа) имена и презимена, која сам потпуно насумично изабрао. Имена само сугеришу да приказани објекат симболизује нешто лично, карактеристично везано за нечији идентитет. Јер сваки корен је суштински исти тип, врста предмета, али опет сваки је карактеристично различит, јединствен појединачни предмет. Ови објекти асоцирају на вене или нерватуру неког организма, али сам такође желео да сугеришем

да је то кључни, језгровни део онога ко га поседује.



*ЖЕЉА ЈЕ РАНА РЕАЛНОСТИ (DESIRE IS A WOUND OF REALITY), зидна инсталација: дрвени рамови, корење, фотографије, колаж, вата, акрил, гума, јод, завој, димензија приближно 140x140 цм.*

Постоји нешто језиво трауматично што стоји прикривено испод површине, измаглице на овим старим фотографијама породичне историје. Зашто ови објекти и колажне представе унутрашњости нашег тела преузете из књиге анатомије изгледају толико бизарно, трауматично? Зар нису то само саставни, природни делови наше морфологије? Зашто они изгледају додатно застрашујуће када су сагледани у контексту, присуству идентитета? Испод изгребаних лица стоји искежена лобања, али то је оно што нам анатомија представља као нормални, саставни део наше телесне појавности. Заправо, начин на који доживљавамо нашу појавност, наше идентитете је субјективизовано, особено икуство, далеко од знања, научног дискурса, објективних чињеница и емпиријске проверивости. Унутрашњост нашег тела у контексту наше свакодневне субјективизације стварности припада, феноменолошки гледано, некој другој оностраној реалности и када нешто иза границе наше појавности продре на ову страну, ми га доживљавамо са гађењем, одвратношћу или као објекат трауме. На сличан начин Жижек објашњава наше свакодневно искуство, када пустимо воду и екскременти нестану из клозетске шоље. Наш феноменолошки доживљај је да су нестали у неком другом хаотичном, примордијалном свету. Хорор настаје када одвод не ради и остаци екскремената се врате из те димензије. Ова базична феноменолошка матрица, основа је нашег свакодневног искуства у



односу на репрезентативно појавно и нечега што је иза екрана појавности, потиснуто<sup>36</sup>, склоњено у другу димензију. На исти начин је конституисана наша жеља, као несвесни објекат фантазије: *Када објекат фантазије, нешто замисљено, објекат из унутрашњег простора уђе у нашу свакодневну стварност, текстура реалности је изврнута, искривљена. Тако жеља себе уписује у реалност, искривљујући је. Жеља је рана реалности. Уметност филма састоји се у побуђивању жеље, да се игра са жељом, али да је у исто време држи на сигурној дистанци, чинећи је домаћом, опипљивом (ŽFC).*

Шта је онда фантазија у својој суштини, пита се Жижек у свом есеју *From Che Vuoi To Fantasy – Lacan With Eyes Wide Shut?* Онтолошки парадокс или чак скандал? Јер, за Жижека фантазија подрива класичну опозицију између *субјективног* и *објективног*: фантазија није објективна у смислу нечега што постоји независно од субјектових перцепција, али није ни субјективна, као нешто што постоји као свесно искуство субјектових интуиција или продуката његове маште. Фантазија постоји у специфичној категорији *субјективно-објективног*. Објашњење ове идеје лежи у концепту Лаканове феноменологије, у идеји људског самоискуства: ствари свесно видимо на један начин, али оно како их заправо видимо бива скривено у несвесном и утиче на наш однос према реалности. Дакле, оно како *стварно видимо ствари* јесте кључни аспект субјективног самоискуства, апсолутно неприступачан, регулисан фундаменталном фантазијом, конституисаном у моменту симболичке кастрације и уласком у симболички поредак, који регулише универзум његовог самоискуства. Субјекат се појављује у потпуности, нерасцепљен, једино лишен своје фундаменталне фантазије.

Дакле, фантазија конституише оно што називамо реалност, али нас у исто време штити од упада Стварног, Лакановог термина за реалност света који постоји изван човековог

---

<sup>36</sup> Овде потиснутост треба схватити врло прецизно, јер се ради о репресији на начин на који је конципирао Лакан. Дакле, не треба замислити неки термодинамички модел флуида који силом притиска нешто у други план. Ради се о специфичном механизму лингвистичке операције. Фројд сматра да репресија ствара такозвану *супститутивну формацију* – једна идеја или мисао замењена је за другу. Дакле, репресија није нека мрачна, мистериозна опскурна сила, пре је механизам који прикрива нешто очигледно. Кључна концепција је да замене идеја нису продукти репресије, већ повратка потиснутог, то јест, оно што је потиснуто неминовно се враћа у облику замене, која је специфична за контекст у коме се дешава. Све што се односи на репресију везано је за језик и језичке формације: *Када субјекат „потискује“, то не значи да субјекат одбија да стекне свест о нечему попут инстинкта, попут, на пример, сексуалног инстинкта који би се манифестовао у хомосексуалној форми – не, субјекат не одбија своју хомосексуалност, он потискује говор где ова хомосексуалност има улогу означитеља (LEX).* У овом смислу, потиснуто и повратак потиснутог је једна иста ствар, где је једна иста ствар, сада у форми симптома, *прерађена* у метонимијском или метафоричком лингвистичком маневру.

могућег разумевања, изван симболичког (означавања) и имагинарног (замишљања, осмишљавања). Опет, фантазија функционише као парадокс: уколико се оно што најдубље фантазирамо (желимо) актуализује у нашој свакодневној реалности, бивамо суочени с хорором, Субјекат губи своју симболичку конзистенцију и дезинтегрише се. Субјекат није у могућности да у потпуности претпостави фантазматско језгро свога бића и уколико се манифестује у његовој социјалној реалности, оно подрива основу његове представе о себи.

Коначно, Жижекова елаборација појма фантазије доводи до последње круцијалне компликације. *Уколико је оно што доживљавамо као реалност структурирано фантазијом и ако фантазија служи као екран који нас штити од директне изложености сировог Реалног, онда сама реалност може да служи као бекство од сусрета с Реалним (ŽH57).*

У опозицији између сна и реалности, фантазија је на страни реалности. Зар није сан место где имамо искуство трауматичног Стварног? Моменат буђења из кошмарног сна представља бекство од Стварног, трауматичног садржаја, с којим не можемо да се суочимо, који је језгро сна. За Лакана, ултимативни етички задатак је истинско буђење, не само из сна, већ из зачараности фантазије која нас контролише, највише када смо будни. У психоаналитичком процесу неопходно је схватити да нема апсолутног Другог, да је илузорни Други такође кастриран, да је кастрација неминовни чин људске егзистенције, уласка у свет језика као нужност социјалне интеракције и да је изгубљена Ствар потпуна илузија, фикција инцестуозног односа с мајком који никада није постојао.

Оно што сам хтео интервенцијом на овим фотографијама је да разоткријем, потпуно уништим магличасту сентименталност, сентимент породичне историје, сентименталну визуру љубави парова. Оно што ме је интуитивно провоцирало у овим призорима је карактеристична репетитивност мотива и композиције. Мој доживљај, емотивни тон везан за ове фотографије, асоцирао ме је на неко понављање у нашој конститутивној неприлици. Покушао сам да концепцијом жеље објасним зашто када загребем породичну историју имам асоцијацију на смрт, хорор или трауму.

*Мислим да је то фини сентимент који Хичкокови филмови изазивају. Није само просто да се нешто дешава у реалности. Нешто горе може да се деси што поткопава само ткање онога што доживљавамо као реалност (ŽFC).*



*ЖЕЉА ЈЕ РАНА СТВАРНОСТИ (DESIRE IS A WOUND OF REALITY)*

Дакле језгро нашег бића је сама Ствар (Das Ding/The thing), фантазматски објекат фундаментале жеље, истовремено катализатор нашег доживљаја реалности и трауматични објекат ултимативне анксиозности, апсолутна мистерија мог ближњег са којим се идентификујем. У овом смислу, црвени корен симболизује Ствар, објекат истовремено идентичан код свих нас, а опет објекат са особеном, карактеристичном структуром (жеље), објекат око којег гравитира целокупна личност субјекта.

## 6.8. УЖИВАЈ! ТО ЈЕ ТВОЈА ДУЖНОСТ (ENJOY! IT'S YOUR DUTY)

Рад је ликовна интервенција на готовим објектима. Обојио сам акриликом у црно седам флаша од пива на којима сам црним и белим акриликом, стилиски крајње контрастно, насликао/нацртао седам ликовних композиција. На свакој флаши, осим једне, приказан је мотив групе људи, испреплетаних, на гомили, који се пропињу и свим снагама рукама упиру у вис према отвору флаше. Све композиције кружно су увијене и прате форму ваљка објекта.

Рад представља гротескну илустрацију идеје која је већ разматрана у претходним поглављима: опсцена наредба ултимативне агенције, другог лица великог Другог, апсолутни захтев супер-ега, данашње преовлађујуће циничне идеологије – уживај! Ликови на мотивима газећи једни преко других, градећи пирамиду од тела екстатично посежу за отвором флаше, фокалном тачком објекта конзумације. Само на једној флаши приказан је мотив човека, који тријумфално, раширених руку, гледа одозго, имплицитно на гомилу људи. Рад је био изложен у излогу галеријског простора ФЛУ, испод налепнице на стаклу са називом изложбе. Планирано сам поставио, аранжирао рад на овај начин и тиме начинио неку врсту *насловне стране* целокупне изложбене поставке.







*УЖИВАЈ! ТО ЈЕ ТВОЈА ДУЖНОСТ (ENJOY! IT'S YOUR DUTY) – просторна инсталација: флаше, акрил, фломастери, димензија приближно 100x40x10 цм.*

## 7. ЗАКЉУЧАК

Рад је, укупно гледајући, плод вишегодишњег истраживачког рада и пратио је sukcesивно мој претходни ликовно-истраживачки рад кроз карактеристичну призму континуитета. Желим да нагласим да иако мој укупни рад у визуелним уметностима има несумњиво препознатљиве формално концепцијске карактеристике, укупни рад је сагледан ретроактивно у светлу премиса, идеја и концепцијских конструкција који су предмет истраживања докторског уметничког пројекта.

Полазна премиса теоретског оквира пројекта могла би да се сумира као оправданост примене психоаналитичких концепцијских модела шире, изван контекста појединачног субјекта, на целокупно деруштвено тело. У том смислу сагледани су принципи којима друштва формирају идеје и вредности. Коначно у овом светлу, ако се психоанализа бави субјективним конфликтима и методама за тумачење ових конфликта чији се ефекти рефлектују у форми симптома, аналогно културни и уметнички акти, су сагледани кроз психоаналитичку призму, као одрази друштвених конфликта, односно друштвени симптоми који изискују херменеутичку праксу.

Дакле поставити нешто као симптом значи лоцирати скривено значење које захтева интерпретацију. Овде је кључна Лаканова концепција симптома *структурисаног као језик*, као нетранспарентан, набијен значењем. Лакан основне поставке психоанализе схвата шире и уводи семиотички аспект симптома где је *симптом схваћен као метафора у коме су месо и функција узети као означавајући елемент* (LA166 у Dean27). Симптом је схваћен као метафора у којој тело или соматска функција *преузима место означитеља* (Lacan у Dean27), док херменеутичка пракса захтева тумачење, који знак и порука су заменили који део анатомије и зашто. Овим Лакановим ставом је постигнута веза између језика и органских, објективних феномена. Ово такође подразумева метафизичку претпоставку да постоји скривена истина, коју субјекат скрива и која може бити некако протумачена. Али ова линија изједначавања симптома са језиком наговештава универзализовање симптома, што чини његову основу да буде схваћен у ширем друштвеном контексту. Изједначавајући симптом и

несвесно, структурисано као језик, Лакан ставља субјектов интимни свет у шири контекст семиотичке друштвене свеобухватности. Такође Лакан довођењем у везу симптома, несвесног и језика, види психолошке трансформације кроз процесе аналогне лингвистичким структурама и процесима. Да, истина је скривена, али она није више схваћена као нешто што се крије у дубинама и понорима људске душе, већ је присутна на површини, ту пред очима, као друга сцена, загонетно прикривена само језичким метафоричким и метонимијским трансформацијама. Лаканова каснија промена концепције симптома у *синтом*, и Жижекова карактеристична интерпретација овог појма, чини концепцијско језгро овог пројекта, чији је крајњи циљ да се уметност представи као изражајно средство, медиј за идеолошку критику.

Лаканова најважнија карактеристика између ове две концепције је да *синтом* блокира, пре него наговештава значење. Лакан концепцијски премешта симптом из домена симболичког регистра у регистар Стварног, те је симптом схваћен као особени начин на који субјекат организује свој *jouissance*. Дакле симптом је нешто што нас покреће, обезбеђује одређену количину уживања и пратећу меру некомфора, бола и патње. Пошто је толико суштински умрежен у структуру субјекта, симптом не може да буде склоњен без ризика за растурање, уништење Субјекта. У исто време синтом конципиран у контексту Стварног, је изван дискурса, друштвених веза комуникације и интерпретације. Али док је за Фројда и Лакана синтом првенствено знак несвесног, За Жижека је синтом знак Стварног. Док је за Фројда синтом компромисна формација која је плод конфликта између несвесне жеље и снага репресије, Жижекова даља модификација подразумева симптом као антагонизам између симболичког, односно језика и Стварног. У ширем контексту Жижек формулише Фројдов симптом у оквирима личне модификације антагонизма код Лаклауа. Дакле, између сахватања Фројдовог симптома, као рефлекса, израза конфликта у личности и универзализације симптома као културне и друштвене формације која види друштво као простор конфликта, стоји Лаканова реконцептуализација, другачија интерпретација Фројдове психоанализе: схватање несвесног у контексту језика, дакле у домену друштвене, пре него личне димензије искуства, које поставља симптом изван личне равни.<sup>37</sup>

Сенка која по мом мишљењу прати Жижекову херменеутичку активност тумачења

---

<sup>37</sup> Од половине 142. стране извор теоријске грађе: Dean, Tim. *Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism*. *Diacritics*, vol. 32, no. 2, 2002, pp. 21–41. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1566285](http://www.jstor.org/stable/1566285).



културних феномена у контексту симптома друштвених конфликта, тиче се одређене контрадикторности у његовој пракси и теорији. Уколико је симптом схваћен као нешто што се опире симболизацији, како је могуће тумачење? Са друге стране, особене конститутивне карактеристике расцепљеног субјекта и његовог пандана, друштвеног конфликта или антагонизма, уобличене карактеристичним Жижековим промишљањем, биле су главни предмет мог рада: идеолошка немогућност да потпуно обухвати неким симбличким маневром језгро свог конфликта, конститутивни индивидуални расцеп који се рефлектује у социјалној равни, особености идеолошких поступака, препознавање идеологије у друштвеним актима и хистерија као модус критичке сумње.

Уколико утисак о мом практичном, визуелном делу рада посматрачу оставља утисак тескобе, трауме или анксиозности, схватићу да сам, у светлу изнетих теоријских премиса, испунио свој етички задатак. Јер, *аутентични моменат прихватања анксиозности у самом темељу људског стања (ŽFC)*. је заправо кључно место где можемо бар за тренутак да будемо свесни друштвених, идеолошких мистификација. Даље, мој рад не нуди никакво могуће промишљање решења или предлаже практично деловање у правцу разрешења друштвених криза. И тај аспект мог рада сматрам позитивним, јер мој рад није производ идеолога. Мој рад проблематизује феноменолошка ограничења и епистемолошке оквире значења и у том смислу предлаже могућу позицију за критичко посматрање субјективности и света око нас. Схватио сам свој пројекат као филозофски рад који у домену визуелне артикулације поставља питање: *Шта ви мислите када кажете ово је истинито?* (Žižek у Taylor).

У овом контексту, предлажем егзистенцијалну позицију која оумгућава ироничну дистанцу према свету, кључни моменат за подривање или мењање доминантних идеолошких структура.

## 8. РЕФЕРЕНЦЕ

### 8.1. БИБЛИОГРАФИЈА:

Accatino, S. (2006). *Strategies of visibility*. In A. Valizes (Ed.), *Jaar SCL 2006* (pp.209-219). Barcelona Spain: Actar Publishers – цитирано у Sidney R. Walker, *Artmakign and Synthome*, The Ohio State University – ауторов превод

Bailly Lionel, *Lacan, a Beginner`s Guide*. Oneworld, Oxford 2009. – ауторов превод

Brus Günter, *Nervous Stillness on the Horizon*, 2005. – ауторов превод

Butler, Judith. *Arguing with the Real. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of `Sex`*. New York: Routledge, 1993. 187-222. – ауторов превод

Crumb, Robert. *When the Niggers Take Over America. R. Crumb`s America*. London: Knock-about Books, 1994.

Clero, Jean-Pierre. *Y-a-t-il une philosophie de Lacan?* Paris, Ellipses 2006. – ауторов превод

Crumb, Robert. *A Bitchin Bod. The Robert Crumb Coffeetable Art Book*. Ed. Peter Poplaksi. New York: Kitchen Sink/Back Bay Books/Little Brown, 1997.

Etinger, B.L. *Weaving a trans-subjective tress: A matrixal sinthome*. In I. Thurston (ED.), *Re-inventing the symptom* (pp.83-110). New York: Other Press 2002. – ауторов превод

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London 1996. – ауторов превод

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo: Resemblance Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*, intro. and trans. A.A.Brill, Ph.B., M.D. London, George Routledge & Sons, Limited 1919. – ауторов превод

Freud, Sigmund. *Fetishism*, 1927. In *Miscellaneous Papers, 1888-1938*. Vol.5 of *Collected Papers*, (London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis, 1924-1950), 198-204 – ауторов превод

**FFC** = Lacan, Jackues. *The Four Fundamental Concepts of Psycho Analysis*, Harmondsworth: Penguin Books 1979 – ауторов превод

**H** = GWF Hegel, *Differenz des Fichte`schen und Schelling`schen Systems der Philosophie*. *Gesammelte Werke Band IV*, 1-92. English translation: *The Difference between Fichte`s and Schelling`s System of Philosophy*, trans. H. Harris and W. Cerf (1977). – ауторов превод

**HGW** = GWF Hegel, *Glauben und Wissen*, *Gesammelte Werke Band IV*, pp. 313-414. English translation: *Faith and Knowledge*, trans. W. Cerf and H.S. Harris (1977a). – ауторов превод

Kojeve, Alexandre. (1947[1933-39]) *Introduction to the Reading of Hegel*, trns. James H. Nichols Jr., New York and London: Basics Books, 1969.

Lacan, Jackues. *Le Seminaire. Livre X, L'angoisse*, 1962-3: seminar of 23 January 1963, unpublished

Lacan, Jackues. *Le Seminaire. Livre XXII. RSI*, 1974-5, published in *Ornicar?* Nos 6-11, seminar of 18 February 1975.

**LA** = Jackues Lacan, *The Agency of the Letter in the Unconscious, or Reason since Freud*. 1957. *Ecrits: A Selection* 144-78. – ауторов перевод

Laclau, Ernest & Mouffe, Chantal. *Hegemony & Social Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Verso

**LD** = Jacques Lacan, *The Direction of the Treatment and the Principle of its Powers*, *Ecrits*, trans. Bruce Fink. – ауторов перевод

**LEC** = Lacan, Jackues: *Ecrits: The First Complete Edition in English*. Trans. Bruce Fink. W.W. Norton & Company – ауторов перевод

**LES** = Jackues Lacan, *Ecrits: A Selection*. Trans: Alan Sheridan. London: Tavistock Publications, 1977. – ауторов перевод

**LFFC2** = Lacan, Jackues. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trans. Alan Sheridan. Ed. Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1977. – ауторов перевод

**LII** = *The Seminar of Jackues Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York: Norton 1988. – ауторов перевод

Lowell, Robert. *Man and Wife. Life Studies and For the Union Dead*. New York: Noonday, 1964.

**LSVII** = Lakan, Jackues. *Seminar VII*, trans. Dennis Porter, p.65. - ауторов перевод

**LSOS** = Lacan, Jackues. 'La Subversion du sujet et la dialectique du desir', *Ecrits*. – ауторов перевод

**LVI** = Lacan, Jackues. *Le Desir et son interpretation, Le seminaire, livre 6*, 1959. Association Lacanienne Internationale, documents hors commerce a l'usage des members.

**LVIII** = Lacan, Jackues. *Transference: the Seminar of Jacques Lacan Book VIII*, trans. Bruce Fink. Malden, MA: Polity. 2015. – ауторов перевод

**LXI** = Lacan, Jackues. *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. Ed. Jacques-Alain Miller. W.W. Norton & Company; Revised edition (April 17, 1988). – ауторов перевод

**LXXII** = Lacan, Jacques. (1974-5) *Le Seminaire.Livre XXII*

Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from French by Geoff Bennington and Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson. Manchester University Press. 1984.

Marx, Karl. *Capital Vol 1: A Critique of Political Economy*, Penguin Books, introduced by Ernest Mandel, Trans: Ben Fowkes, reprinted in penguin Classics 1990. – ауторов превод

Middlebrook, Diane Wood. *What Was Confesional Poetry? Columbia History of American Poetry*. Ed. Jay Parini. New York: Columbia UP, 1993. 632-49. Print. – ауторов превод

Nitsch Hermann, Interview at Vice Magazine, Jonas Vogt, Alexander Nussbaumer, 2010. – ауторов превод

Rodli, Kris. *Linč o Linču*, prevod sa engleskog Aleksa Golijanin. Izdavač *Hinaki*, Beograd 2005.

Sollins, M. (Ed)(2007). Alfredo Jaar, interview with Susan Sollins. In *Art:21:art in the twenty-first century*, New York: Harry N. Abrams Publisher – ауторов превод

Sontag, Susan. *Regarding the pain of the others*, New York: Farrar, Straus Giroux 2003.

Staniszewski, M.A. (November/December 1988). Conceptual supplement. *Flash Art* – ауторов превод

**ŽFA** = Žižek, Slavoj. *The Fragile Absolute or Why the Christian Legacy is Worth Fighting For*, Verso 2009. – ауторов превод

**ŽH** = Žižek, Slavoj, *How to Read Lacan*, W.W.Norton & Company, New York, London – ауторов превод

**ŽKNOW** = Žižek, Slavoj. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. Verso 2008 - ауторов превод

**ŽR** = Žižek, Slavoj, *The Žižek Reader*. Oxford, UK. Ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Blackwell Publishers 1999. – ауторов превод

**ŽS** = Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom! Jackes Lacan in Hollywood and Out*, Routlege, New York 2001. – ауторов превод

**ŽSO** = Žižek,Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*. Verso, London, New York. – ауторов превод

**ŽTS** = Žižek, Slavoj. *The Ticklish Subject: the Absent Center of Political Ideology*, Verso 1999 – ауторов превод

Walker, Sidney R. *Artmakign and Synthome*, the Ohio State University 2014. – ауторов превод

## 8.2 ВЕБОГРАФИЈА:

Caroline Galambosova, *Viennese Actionism: Between Bestial and Sublime*, Daily Art Magazine 2021. <https://www.dailyartmagazine.com/viennese-actionism/> [Accessed 22.2.2022.] – ауторов превод

C&C = Cultural & Critical Theory Library: *Slavoj Zizek - Key Ideas* [Accessed 13 Aug. 2021.] – ауторов превод  
<http://criticaltheorylibrary.blogspot.com/2011/02/slavoj-zizek-key-ideas.html?m=1>

Dean, Tim. *Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism*. Diacritics, vol. 32, no. 2, 2002, pp. 21–41. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1566285](http://www.jstor.org/stable/1566285). [Accessed 3.3.2022.] – ауторов превод

FE = Freud, Sigmund. *The Ego and the ID* [Accessed 20.4.2022.]  
Free EBook by [www.SigmundFreud.net](http://www.SigmundFreud.net)

Günter Brus and Otto Mühl, *Art and Revolution*, event proclamation, Vienna 1968. Malcolm Green, *Brus Mühl Nitsch Schwarzkogler. Writings of the Viennese Actionists*, London, Atlas Press, 1999. <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/251137> [Accessed 2.2.2022.] – ауторов превод

Jaar, Alfredo. (*The Skoghall Konsthall*. Retrieved February 26, 2010 from <http://www.alfredojaar.net>. – ауторов превод

LEX = Lacan, Jackues. *L'Express - interview, 1957* - ауторов превод  
Извор: LacanOnline, *What is Repression 1,2,3* [Accessed 22.2.2022.]  
<https://www.youtube.com/channel/UCXE5KYRnvYyAQmntXPdRvGA>

LFFCM = Lacan, Jackues. *The Four Fundamental Concepts of Pschoanalysis* (edited by Jacques-Alain Miller), New York: Norton 1978. – ауторов превод  
[www.lacan.com](http://www.lacan.com)

LVII = Lacan Jackues. *Le seminaire, Livre VII: L'ethique de la psychanalyse*.  
French: (texte etabli par Jacques-Alain Miller), Paris: Seuil, 1986.  
English: *The Etics of Psychoanalysis* (edited by Jacques-Alain Miller), New York: Norton 1992.  
The Seminars of Jacques Lacan – ауторов превод  
[www.lacan.com](http://www.lacan.com)

Shannon, Edward. *Shameful, Impure Art: RobertCrumb's Autobiographical Comics and the Confesional Poets*, *Biography* 35, no. 4 (2012): 627–49. [Accessed 11.3.2022.] – ауторов превод  
<http://www.jstor.org/stable/23540887>.

Sinnerbrink, Robert. *Absolute Identity: Hegel`s Critique of Reflection*. School of Philosophy, University of Sydney, 2002. – ауторов превод [Accessed 19.4.2022.] – ауторов превод  
[https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/5710/02rs\\_sinnerbrink\\_2002thesis.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/handle/2123/5710/02rs_sinnerbrink_2002thesis.pdf?sequence=3&isAllowed=y)

**ŽA** = Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge & Massachusetts: MIT Press.1992. – ауторов превод

**ŽI** = Žižek, Slavoj. *Ideology I: No Man is an Island...* [Accessed 11.3.2022] – ауторов превод  
<https://www.lacan.com/zizwhiteriot.html>

**ŽM** = Žižek, Slavoj, *Matriks*. Izlaganje na internacionalnom simpozijumu Centra za umetnost i medije u Karlsruheu, 28. Oktobra 1999. Prevod sa engleskog Predrag Bebanović R.E.Č. Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja. [Accessed 13 Aug. 2021]  
<https://pescanik.net/tri-eseja/#refmark-11>

**ŽO** = Žižek, Slavoj. *The Big Other Doesn't Exist*, Journal of European Psychoanalysis, Spring-Fall 1997. – ауторов превод <https://www.lacan.com/zizekother.htm> [Accessed 20.6.2021.]

### **8.3. ВИДЕОГРАФИЈА:**

Brenner, Leon. *Lacan, Phallus and Oedipus* [Accessed: 19.4.2022] – ауторов превод  
<https://youtu.be/1cKaLM403Yg>

Chomsky, N. & Foucault, M. 2012. Excerpt from *Human Nature: Justice vs. Power. Noam Chomsky / Michel Foucault debate (1971)*. [Accessed: 13 Aug. 2021] – ауторов превод  
<https://youtu.be/8OUkztFhUel>

Clemons, Mollie K. *Zizek and Commodity Form* [Accessed 3.3.2022] – ауторов превод  
<https://www.vanderbilt.edu/AnS/english/Clayton/eng1337a/clemons/term-commodity-form98.html>

Clemons, Mollie K. *Zizek and Fetishism* [Accessed 3.3.2022] – ауторов превод  
<https://www.vanderbilt.edu/AnS/english/Clayton/eng1337a/clemons/term-fetishism98.html>

Lee, Grace, *David Lynch: The Treachery of Language* [Accessed 4.2.2022.] – ауторов превод  
<https://www.youtube.com/watch?v=fflIV6-aqWU&list=PLBp8yECrwsA1k31zJPxyDhe2D4ZZzRP7B&index=1&t=189s>

**SP** = Slavoj Žižek, *Populism as a Way to Disavow social antagonism* (May 2017) [Accessed 3.3.2022.] – ауторов превод  
<https://www.youtube.com/watch?v=IJFr8vtHAd4&t=832s>

Strong Reading: Sigmund Freud - *Totem and Taboo*. [Accessed 4.5.2022.] – ауторов превод  
<http://strongreading.blogspot.com/2011/08/sigmund-freud-totem-and-taboo.html?m=1>

*VICE - Superstar Communist Slavoj Zizek is The Most Dangerous Philosopher in the West*. [Accessed 13 Aug. 2021] - ауторов превод  
[https://youtu.be/XS\\_Lzo4S8lA](https://youtu.be/XS_Lzo4S8lA)

**ŽIS** = Žižek, Slavoj, *Lecture given at Intelligence Squared, London 1st. of July 2011*. [Accessed: 13 Aug. 2021] – ауторов превод  
<https://youtu.be/LKBOL6xu1Sk>

**ŽREF** = Žižek, Slavoj - *Reflections on the Jordan Peterson Debate*. [Accessed 25 Jan. 2022.]  
– ауторов превод  
<https://youtu.be/FWEwvIFmluA>

**ŽQA** = Žižek, Slavoj. *Professor Slavoj Žižek, Full address and Q and A*, Oxford Union – ауторов превод  
[https://www.youtube.com/watch?v=545x4EldHlg&list=PLBp8yECrwsA2LIcJLQnzIZGZoLMApX9Ac&index=4&t=2461s&ab\\_channel=GaborGabrityGaborGabrity](https://www.youtube.com/watch?v=545x4EldHlg&list=PLBp8yECrwsA2LIcJLQnzIZGZoLMApX9Ac&index=4&t=2461s&ab_channel=GaborGabrityGaborGabrity)

#### **8.4. ФИЛМОГРАФИЈА:**

Antonioni, Michelangelo. *Zabriskie Point*, Metro-Goldwin-Meyer 1970.

Coppola, Francis Ford. *The Conversation*, Paramount Pictures Studios 1974.

Herman, Mark. *Brassed Off*, Chanell Four Films; Miramax Films 1996.

Kieslowski, Krzysztof, *Three Colours: Blue* MK2/CED/CAB PRODUCTIONS/FRANCE 3 CINEMA, Zespol filmowy “TOR”, 1993.

Lubitsch, Ernst. *Ninotchka*, Metro-Goldwin Mayer 1939

Lynch, David. *Blue Velvet*, Paramount Pictures, De Laurentis Entertainment Group 1986.

Lynch, David. *Wild at Heart*, Universal pictures, Metro-Goldwin-Mayer 1990.

Lynch, David. *Twin Peaks-Fire Walk With Me*, New Line Cinema, United States 1992.

Lynch, David. *Lost Highway*, Ciby 2000, October films 1997.

Lynch, David. *Mulholland Drive*, Studio Canal, Universal pictures, Bac films 2001.

Lynch, David. *Alphabet – Short Films of David Lynch*, Netflix 2002.

Lynch, David. *Inland Empire*, Studio Canal, Studio Canal UK, SPI International 2006.

Michael Powell, Emeric Pressburger, *The Red Shoes*, Independent Producers LTD/ Granada International 1948.

Robert Wise & Jerome Robbins. *West Side Story*, Beta Productions and Metro-Goldwin Mayer



studios inc. 1961.

Taylor, Astra. *Žižek!* Zeitgeist Films 2005. – Ауторов превод

**ŽFI** = Fiennes Sophie, Žižek Slavoj, *The Perverts Guide to Ideology*. P Guide Productions, Zeitgeist Films, UK. 2012. – Ауторов превод

**ŽFC** = Fiennes Sophie, Žižek Slavoj, *Perverts Guide to Cinema*, Amoebe Film, Mischief Film, P. Guide Productions – Ауторов превод

Wachowskis. *The Matrix*, Warner Bros, Village, Roadshow Pictures, US, Australia 1999.

## 9. БИОГРАФИЈА

Предраг Дамјановић, рођен 30.10.1975. године. Завршио основне и пост-дипломске студије на Факултету ликовних уметности у Београду. Магистирао 2010.године. Тренутно студент докторских уметничких студија на истом факултету. У завршној вази израде докторског рада под називом: *Призори идеолошког ћорсокака - уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље (цртежи, објекти, инсталације)*. Од 2011. члан УЛУС-а са статусом самосталног уметника.

### Одабране самосталне изложбе

- 2021 *Shark Tales*, Приче из идеолошког ћорсокака, Галерија ФЛУ, Београд
- 2019 *Shark Tales*, Културни центар *Konstepidemin*, Гетеборг, Шведска
- 2015 *Black Box*, Галерија КЦ Град, Београд
- 2015 *Black Box*, Галерија *Remont*, Београд
- 2012 *Powersolo* Галерија *стара капетанија*, Београд
- 2012 *Pandora`s box was blue*, Галерија савремене уметности, Смедерево
- 2012 *Death Proof*, Галерија *Ozone*, Београд
- 2011 *Pandora`s box was blue*, Галерија савремене уметности, Ниш
- 2011 *Pandora`s box was blue*, Галерија дома омладине Београда
- 2010 *Circo Apocaliptico*, Галерија ФЛУ, Београд
- 2010 *Circo Apocaliptico*, Gallery *Magacin*, Београд
- 2010 *Circo Apocaliptico*, Галерија *Blok*, Београд
- 2007 *Visiolux*, Галерија дома омладине Београда
- 2006 *Visiolux*, Галерија *Изба*, Нови Сад

### Одабране групне изложбе

- 2020 10 година награде *Величковић*, јубиларна изложба лауреата, *Кућа легата*, Београд
- 2017 *Pop up*, Галерија Штаб, Београд, Србија
- 2017 *Повратак у сада*, Галерија *U10*, Београд, Србија

2015 *19. пролећни анале*, Ликовни салон дома културе, Чачак  
2014 *Цртеж*, Галерија културног центра Влада Дивљан, Београд  
2014 *Лауреати награде Величковић*, Галерија Хаос Београд, Србија  
2013 *Facing Belgrade*, Gallery Luis Leu, Карлсруе, Немачка  
2013 *Протетичка тела*, Галерија Прогрес, Београд, Србија  
2013 *Нелагодност у култури*, Галерија *Ozone*, Београд, Србија  
2013 *Од-до*, Галерија Магацин, Београд, Србија  
2010 *Local line 3*, Музеј модерне уметности, Сент Етјен, Француска  
2010 *Baustelle*, пројекат *Kunst transit*, Карлсруе, Немачка  
2010 *Млади мајмуни (освајају град)*, Француски културни центар, Београд, Србија  
2009 *Ny Serbsk Kunst*, Културни центар *Vanlose Kulturhus*, Копенхаген, Данска  
2009 *Remake*, Галерија савремене уметности, Смедерево  
2007 *Remake of real, remake of simulated*, Галерија *Kontext*, Београд, Србија  
2007 *Помешани светови*, Културни центар Тампере, Финска  
2007 *Re:animation, new Serbian video Art*, 12th International Media Biennial *WRO 07*, Вроцлав, Пољска  
2006 Селекција српских видео радова *Made in Serbia* и интернационални програм *Videomedeja*  
2006, *Videomedeja*, Интернационални видео фестивал, Музеј Војводине, Нови Сад, Србија

## **Награде**

2013 Прва награда за цртеж из фонда Академик Владимир Величковић  
2004 Награда за сликарство из фонда Магистар Миодраг Јањушевић, академски сликар  
2004 Награда Перспективе, Југословенска галерија уметничких дела

## 10. Изјава о ауторству

Потписани Предраг Дамјановић  
број индекса 4879/17

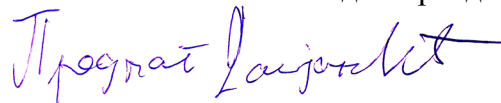
Изјављујем,

да докторски уметнички пројекат под насловом

Призори идеолошког ћорсокака – уметност у контексту идеологије, језика и структуре  
жеље (цртежи, објекти, инсталације).

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



---

## **11.Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/ докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Предраг Дамјановић**

Број индекса 4879/17

Докторски студијски програм: **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Призори идеолошког ћорсокака – уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље (цртежи, објекти, инсталације).

Ментор др ум. **Симонида Рајчевић**, ванредна професорка

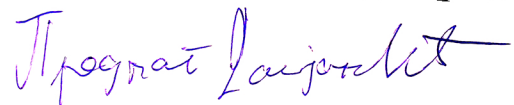
Потписани (име и презиме аутора) **Предраг Дамјановић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда



---

## 12. Изјава о коришћењу


Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Призори идеолошког ћорсокака – уметност у контексту идеологије, језика и структуре жеље (цртежи, објекти, инсталације).

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда

  
\_\_\_\_\_