

Jasmina ubrilo

MO SLIKE, MO REPREZENTACIJE, MO INTERPRETACIJE¹

Apstrakt: Rad se bavi mapiranjem i teorijskim konceptualizovanjem dosadašnjih polemika u ovih povodom video-instalacije Zorana Todorovića 'Cigani i psi' (2009) od kojih je deo njih, dostupnih ili od autora ustupljenih, objavljen krajem 2014. godine u knjizi *Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije*. Tekst ne predstavlja pokušaj pacifikacije sa (meta)pozicija akademske 'objektivnosti' niti zauzimanja 'strane' u polemikama, ne polazi ni od pretpostavke apsolutne autonomije dela, slobode umetnosti/umetnika, ali ni od kontekstualnog determinizma. On je rezultat pristupa zasnovanog na studiji koncepata ('concept-based methodology'), shvaćenih kao 'alatki' koje pomažu da se razume bolje objekat istraživanja.

Cljučne reči: otvoreno delo, rizom, (relacioni) antagonizam, politička (ne)korektnost, biopolitika, pogled, siromašne slike.

Key words: the open work, rhizome, (relational) antagonism, political (in)correctness, biopolitics, gaze, poor image

hronologija: video-rad, polemike, konferencija, knjiga

'Cigani i psi' je dvokanalna video instalacija, snimljena mikrokamerom okom na ogrlicu koju su nosila gradska deca prošnjaci i gradski psi lugalice. Tokom 2007. godine, Todorović je na raskrsnici, u blizini mesta stanovanja, svakodnevno viđao nekoliko romskih porodica koje prose: nekada su to činila samo deca, a nekada i roditelji i deca. Porodica sa kojom je Todorović ostvario kontakt živela je u tom trenutku na relaciji Kragujevac-Beograd. Predlog da deca nekoliko sati tokom dana nose ogrlicu sa mikro-kamerom koja bi po principu skrivene kamere snimala prolaznike i prolaznice, odnosno ponašanje ljudi i žena sa kojima dolaze u kontakt, porodica je prihvatila s tim da njihova saglasnost nije formalizovana na zakonom predviđen način.² S druge strane, istu tu kameru nosili su psi lugalice koji su se u tom trenutku okupljali i živeli u parkovima i na ulicama oko zgrade u kojoj Todorović živi. Konačan rezultat jeste video rad koji su slika i zvuk nejasni, sa naglim prekidima, menjanjima rakursa, promenama intenziteta i vrste zvuka, tako da već na fiziološkom nivou video instalacija izaziva nelagodu i napor. Denotiranjem sadržaja rada upotrebom eksplicitno politički nekorektnog govora ('Cigani i psi') tehnička brutalnost i agresivnost dobija svog dvojnika u jeziku.

Rad je prvi put predstavljen 2009. godine u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu u okviru samostalne izložbe *Intenzitet afekta*, a potom, nekoliko meseci kasnije, i na 50. oktobarskom salonu *Okolnosti* (2009) nakon čega počinje oštra polemika između kulturnih radnika, aktivista, pravnika, teoretičara, kustosa i umetnika i to oko pitanja identitetskih zastupanja odnosno prava na reprezentaciju marginalnih, društveno osetljivih i/ili manjinskih

¹ Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije br. 177013 ("Srpska umetnost 20. veka: nacionalno i Evropa")

² Todorović, „Efekti i konsekvence Denkverbot-a: hoćemo li zvati umetnike na informativni razgovor“, u: Z. Todorović, *Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije*, Beograd, 2014, 7.

zajednica s jedne i oko odgovornosti umetnika (umetnosti) u vezi poštovanja ljudskih prava i prava deteta tokom realizovanja rada, s druge strane. Debate su vođene preko elektronske pošte, na blogovima, u dnevnim novinama i stranicama, a Todorovi arhiviraju tu raspravu u formatu elektronske i štampane knjige kao dokumenta o realizovanim diskurzivnim potencijalnostima video-rada. Knjiga u svojem fizičkom obliku postaje sastavni deo rada, u tiražu ograničenom potrebama prikazivanja ovog rada na različitim izložbama, otvorenih korica u kojoj se svaki autorski stav formulisan u bilo kojoj formi (elektronska pošta, blog, stranica ili tekst) numerički za sebe što dozvoljava periodično štampanje i unos novih tekstova.

Na inicijativu grupe aktivista koji su „u jednom periodu bez uspeha nastojali da pokrenu sudski postupak protiv autora rada i institucija koje su ga izlaganjem podržale“, ³ Kulturni centar Rex 2012. godine organizuje međunarodnu konferenciju sa temom koja je referisala na institucionalni tretman rada „Cigani i psi“, nakon koje je objavljena publikacija.

Konačno, krajem 2014. godine u izdanju ProArtOrg-a, nevladine organizacije za savremenu umetnost, ustanovljene u Beogradu 2005. godine, ⁴ objavljena je dvojezična, englesko-srpska, knjiga *Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije*, po konceptu ista kao ona koja je na Internet i po potrebi štampana, sada u većem tiražu i obuhvataju i nove dokumente za koje su objavljivanje Todorovi i izdavač dobili saglasnost autora polemika. Knjiga, pored polemika koje su vođene na zatvorenim mejling listama kao i one u štampanom formatu a za koje saglasnost za objavljivanje nije obezbeđena, ne obuhvata ni one interpretacije objavljene u različitim publikacijama koje nisu bile u funkciji rasprave ili nisu u tom kontekstu pisane.

Namera ovog teksta nije da interveniše u dosadašnjim debatama generisanih ideološkim pozicijama zauzetih u pristupima i interpretacijama rada 'Cigani i psi' i njegovih institucionalnih zastupanja (izložba, tekst, polemika), već pre svega da mapira, razmatra i analizira antagonističke relacije, naravno, uz punu svest da je i akademski diskurs takođe diskurs identifikacija i opozicija i u tom smislu antagonistički sasvim pozitivan.

otvoreno delo/Rizom/Relacioni antagonizam

Zamisao *opera aperta*, onako kako je Umberto Eco (Umberto Eco) od 1962. godine razvijao, anticipirala je dve glavne teme savremenih teorija umetnosti: prva se odnosi insistiranje na mnogostrukosti, raznovrsnosti, pluralnosti ili polisemiji u umetnosti ⁵, dok je druga isticanje uloge itaoca, posmatrača, interpretatora odnosno interaktivnog procesa izmeđ u njih i dela tokom kojeg se artikulišu (moguća) značenja dela ⁶. Temeljno nasleđe ovog koncepta 'otvorenosti' koje prevazilazi istorijske okvire svog nastanka i artikulisanja, kao i primere preko

³ Z. Todorovi , „Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije“, u Z. Todorovi ,*Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije*, Beograd, 2014, 2.

⁴ <http://www.proartorg.com/index.php?lng=srp> (pristupljeno 26.12.2014.)

⁵ “(b)ilo koje otvoreno delo ne objavljuje smrt forme; ono pre predlaže nove, fleksibilnije verzije svoje forme kao *polje mogu nosti*” U. Eco, *The Open Work*, Cambridge, MA, 1989, 102-103.

⁶ “‘italac’ je uzbuđen novom slobodom dela, njegovim beskonačnim potencijalom širenja, njegovim unutrašnjim bogatstvom i nesvesnim projekcijama koje nadahnjuje. Sama platna ga pozivaju ne da izbegava kauzalne veze i izazove jednoglasja, i da sebe posveti razmeni bogatoj u nepredvidivim otkrićima.“ *nav. delo*, 91.

kojih je objašnjavao, jeste ideja da svet u kome neko posmatra ili ita delo ne podrazumeva postojanje nekakvog uspostavljenog reda koji bi mu garantovao kona na rešenja, ve , naprotiv, da je to svet u kome je posmatra ili italac odgovoran sau esnik koji mora da se kre e sa hipoteti kim i promenljivim rešenjima, u neprestanoj negaciji dosegnutog i davanju novih predloga. Eko je smatrao da umetnost predstavlja svet odnosno naše iskustvo tog sveta, i to ne reprezentacijom onoga iz ega se taj svet sastoji ve na ina na koji taj svet organizuje ono iz ega se sastoji. Savremena umetnost postaje „epistemološka metafora“⁷ budu i da je moderno otvoreno delo forma spoznaje sveta u kojem živimo. Ono nam kao specifi na forma znanja, omogu ava da sagledamo prirodu savremenih 'kriza' i štaviše teži njihovom razrešavanju nude i nam „nove na ine gledanja, ose aja, razumevanja i prihvatanja univerzuma u kome su tradicionalni odnosi razbijeni a nove mogu nosti mukotržno iscrtavane“ (U. Eko).⁸ Tako umetnost, bez obzira na svoj sadržaj, postaje politika na svoj, poseban na in: ona proizvodi *novo* znanje koje može da posluži, u vreme nastanka koncepta 'otvorenog dela' još uvek kao osnova za promenu sveta, a danas kao provokacija naših uverenja, svetonazora, sistema vrednosti radi provere, preispitivanja i mogu e emancipacije istih. Stoga, moglo bi se zaključiti da su polemike vo ene povodom dela 'Cigani i psi' u konceptualno-strukturnom smislu inicirane ne samim delom ve njegovim zna enjskim potencijalnostima koje mu je omogu io koncept 'otvorenog dela'.

S druge strane, konceptualno-teorijska pozicija umetnika sa koje on nudi javnosti ovaj video-rad/instalaciju utemeljena je u konceptu *rhizome* Deleza i Gatarija (Deleuze, Guattari). Zamisao rizoma tako e po iva na principu mnogostrukosti ali ga razvija u druga ijem pravcu: rizom je prostorna mreža, mnoštvo ta aka koje su u me usobnim odnosima, bez središta, bez hijerarhijski i/ili uzro no-posledno i hronološki organizovane strukture. Rizom podrazumeva „neprestano uspostavljanje veza izme u semiotikih lanaca, organizacija vlasti i okolnosti koje se odnose na umetnosti, nauku i društvene borbe“.⁹ Rizom je mapa koja povezuje „vrlo razli ite režime znakova, pa ak i ne-znakova“¹⁰, širok spektar privla nosti i uticaja bez specifi nog porekla ili geneze jer rizom „nema po etak ni kraj, uvek je u sredini, izme u stvari, me ubi e, *intermezzo*“.¹¹ Mnogostrukost podrazumeva ne umnožavanje jednog ve njegovo izuzimanje iz razli itih dimenzija, „pravaca u pokretu“, napuštanje i (privremeno) zaposedanje teritorije/teritorija (deteritorijalizacija i reteritorijalizacija), metamorfozu, permanento stanje „postajanja“. Rad 'Cigani i psi' ne ozna ava, on daje uvid, mapira kako postoje e semiotike lance (Romi, deca, psi lualice, tehnologija, dokumentovanje), tako i one koje e razli ite nau ne oblasti i druge društvene prakse interpretiranjem ovog rada proizvesti (polemika, i izvan nje), a antagonisti ki ton uspostavljen izme u tih lanaca, omogu io je kontinuirana pomeranja (pa neka su i neka od njih bila reverzibilne prirode) i 'o uvao' je rizomski karakter rada.

⁷ *nav. delo*, 90.

⁸ Citirano prema: D. Robey, Introduction, u: U. Eco, *The Open Work*, Cambridge, MA, 1989, XV.

⁹ J. Deleuze & F. Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London, 2005, 7.

¹⁰ *nav. delo*, 21

¹¹ *nav. delo*, 25

Zamisao 'relacionog antagonizma' Kler Bišop (Claire Bishop), utemeljena na teorijskim i političkim platformama koje su razvili Šantal Muf (Chantal Mouffe), Ernesto Laclau (Ernesto Laclau) i Žak Ransijer (Jacques Rancière), nastala je kao kritika relacione estetike Nikole Burioa (Nicolas Bourriaud). Saradnja, participacija i dijalog (koji bi po definiciji trebalo da podrazumevaju postojanje demokratije i emancipacije), osećaj 'zajedništva' i empatije, obeležavaju umetnički rad shvaćen u okvirima relacione umetnosti koja je forma stoga izjednačena sa „domenom ljudskih međusobnih odnosa i njihovog društvenog konteksta“ a značenje sa interpretacijom koja se kolektivno razvija.¹² Međutim, kako kritika relacione estetike razotkriva, postojanje harmonične zajednice je fikcija, konstrukt blizak konceptima (neo)liberalizma koji su nekadašnje isključivanje podela, partikularnosti, antagonizama u ime ideje univerzalnog principa građanstva (liberalizam) preformulisali u priznavanje, kontrolisanje i neutralisanje različitosti putem „novih ekonomsko-industrijsko-komunikacijskih mašina“¹³ kojima se „strukturira globalna teritorija biopolitički“¹⁴ (neoliberalizam). Muf i Laclau su liberalnoj teoriji demokratije zasnovanoj na konceptima slobode i jednakosti tj strategiji konsenzusa, ponudili koncept radikalne demokratije utemeljen na onome što je liberalni isključivao i poništavao, a to je razlika. Prema Muf i Laclau, definisanje 'nas' uvek se odvija u kontekstu različitosti i sukoba, „odnosi ne nastaju iz totaliteta, već iz nemogućnosti njihovog konstituisanja“¹⁵, tako da se „više ne može postavljati pitanje stvaranja sveobuhvatne zajednice iz koje bi antagonizam, sukobi i podele išle“.¹⁶ Drugim rečima, antagonizam strukturira međusobni odnos podeljenih i nedovršenih subjekata, a pluralnost ne znači usaglašavanje kontradikcija ili pukotina prihvatanje razlika, već priznavanje kontradikcija sa svim društvenim autonomijama koje proizlaze iz njih. Dakle, umesto „pacifikovanja zajednice ingenioznim uređenjem strasti mnoštva“¹⁷, ono što zastupnici radikalne demokratije predlažu jeste izgradnja društva na partikularnostima i drugostima koje su stalno u redefinisaju svojih relacija prema univerzalnom. Bišop konceptualizuje 'relacioni antagonizam' kao teorijski okvir za onu umetnost u kojoj se odvija 'susretanje' različitih/suprotnih pozicija. Relacioni antagonizam se ne „zasniva na društvenoj harmoniji, već na razotkrivanju onoga što je potisnuto u podržavanoj slici u ovoj harmoniji“, ime se „pruža konkretnije i polemici no polje za promišljanje našeg odnosa prema svetu i jednih prema drugima.“¹⁸

Događaji koje Todorovi inicira svojim instalacijama, video i foto dokumentacijama/radovima ne proizvode uslove za artikulisanje harmonične zajednice, izazivanje osećaja pripadanja i identifikovanja sa 'mikroutopijskom' skupinom, već prostor u kome se provociraju kako podeljeni i nedovršeni subjekt, tako i biopolitički horizont koji

¹² N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, 1998, 14, 18.

¹³ M. Hardt & A. Negri, *Empire*, Cambridge, MA, 2000, 40.

¹⁴ *nav. delo*, 31

¹⁵ E. Laclau & C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London, 1985, 125

¹⁶ Š. Muf, 'Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika' (prev. Ranko Mastilovi), u: J. Borzani (ed.), *Studije kulture*, Beograd, 2008, 447, preuzeto iz: J. Butler & J. Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York & London, 1992.

¹⁷ Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog*, Beograd, 2012, 11.

¹⁸ C. Bishop, 'Antagonism and Relational Aesthetics', *OCTOBER 110, Fall 2004*, 79.

reguliše savremeni društveni život, a zajedno sa njima i specifični efekti susreta pojedinca i konteksta. Todorovi evo razmatranje društvenih antagonizama je posredno, u meri u kojoj su proizvedeni ili proizlaze iz specifične perspektive biopolitičke produkcije shvaćene kao „produkcije samog društvenog života u kome se ekonomsko, političko, kulturno veoma prepliću i međusobno investira.“¹⁹ U tom smislu, čini se da se otvara mogućnost da se Todorovi ev 'relacionizam' bliže specifikuje kao biopolitički relacionizam. To bi značilo da njegov rad generiše prostor za uspostavljanje (specifičnih) društvenih odnosa koji su u direktnoj, uzročno-posledičnoj vezi sa procesima u kojima institucije, primera radi 'Imperije' (Hardt&Negri)²⁰ ili 'vanrednog stanja' (Agamben)²¹ u uslovima visokorazvijene biotehnologije proizvode subjektivitet.

kritičko mišljenje/pravo na političku (ne)korektnost

Ideja političke korektnog govora je proizvod savremene jezičke kulture i kulture 'multikulturalnosti', a njegova zamisao suštinski proizlazi iz poststrukturalističke ideje da su subjekti i identiteti konstruisani u i kroz jezik iz čega sledi da se posredstvom jezika može generisati i ispoljavati (ne)tolerancija prema partikularnim društvenim razlikama. Todorovi eva upotreba političke nekorektnog govora u artikulaciji naziva rada kritički referiše na napore u inijene poslednjih godina da se putem korekcije na nivou jezika utiče/izrazi prevrednovanje u kulturi i definisanje novih (političkih) subjekata, a time i mogućnost njihove aktivne participacije u javnoj sferi i organizovanog rada na ostvarivanju sopstvenih interesa u okvirima pravnog sistema date države. Politički nekorektan naziv temeljno problematizuje kulturne vrednosti i norme političke i rasne korektnosti, bez moralnih predrasuda beleži 'stanje na terenu' koje je daleko od projektovane, idealizovane pacifikacije koja je suštinski neadekvatni odgovor na izazove društvenih antagonizama koji čekaju sistemski rešenja. Kamera beleži/prati kretanje pre svega golog života kao činjenice koju dele biološka tela svih živih bića, a sama slika je svojevrsna politizacija ili simulacija procesa politizacije koji proizvode 'formu života'.²²

¹⁹ M. Hardt&A. Negri, *nav.delo*, xviii

²⁰ 'Imperija' po Hardtu i Negriju ne predstavlja metaforu nego koncept koji se u osnovi odlikuje nedostatkom granica. Pravilo 'Imperije' je da ona operiše u svim registrima društvenog reda prodirući u sve pore globalnog društva. Ona ne upravlja samo teritorijom i populacijom već sama stvara svet koji potom nastanjuje. Takođe, ona ne samo da reguliše međusobne odnose ljudi već takođe teži da ovlada ljudskom prirodom. Drugim rečima, „objekt njene vladavine je društveni život u svojoj sveobuhvatnosti i stoga Imperija predstavlja paradigmatičku formu biomoći.“ Videti u: M. Hardt&A. Negri, *nav.delo*, xv.

²¹ Agamben 'vanredno stanje' definiše kao savremenu paradigmatičku vladanja. On kaže da je prvobitno vanredno stanje podrazumevalo nešto krajnje neobičajno, izuzetno, nešto što je bilo predviđeno da traje samo tokom ograničenog vremenskog perioda, ali da je prošlo istorijsku transformaciju koja je od izuzetka napravila pravilo, odnosno normativizovala kao formu upravljanja/vladanja. Drugim rečima 'vanredno stanje' predstavlja sebe kao legalnu formu onoga što zapravo nema legalnu formu. Videti u: „Life, A Work of Art Without an Author: The State of Exception, the Administration of Disorder and Private Life“, intervju sa Giorgiom Agambenom, *German Law Journal No. 5*, Special Edition, 1 May 2004, <http://www.germanlawjournal.com/article.php?id=437> (pristupljeno 22.12.2014.) i G. Agamben, *The State of Emergency*, izvod iz predavanja održanog u Centre Roland-Barthes (Université Paris VII, Denis-Diderot), <http://makeworlds.org/node/16> (pristupljeno 23.12.2014.)

²² J. Vukobratović, „Dokumenti o ogledima iz biopolitike“, u: S. Vuković (ed.), *Zoran Todorović, Warmth-Toplina*, Beograd, 2009, 152.

krhki subjekat ili jaki objekat?

Hito Steyerl slike lošeg kvaliteta, u AVI ili JPEG formatu, rezolucije ispod propisanog standarda, instant slike, *brze* slike, koje se besplatno distribuiraju digitalnim vezama, dele, skidaju, reedituju i ponovo puštaju u cirkulaciju, koje kvalitet preobražavaju u dostupnost, naziva siromašnim slikama.²³ Kvalitet slike i zvuka video rada 'Cigani i psi' naizgled se podudara sa 'tehni kim' odlikama „siromašne slike“, i samo naizgled sa njom deli dematerijalizovanost koja dolazi iz delovanja protiv fetišističke vrednosti visoke rezolucije. Video rad čini niz nesavršenih slika: ono što se tokom projektovanja video rada (ne) vidi i (ne) čuje, implicirano je nazivom dela. Naziv rada sistematizuje i usmerava naš pogled, odnosno dodeljuje prepoznatljivost obrisima i maglinama, od nejasnog vizuelnog sadržaja proizvodi reprezentaciju, odnosno subjekte i objekte. Tako dolazimo do najosetljivijeg trenutka rada: kome zapravo ova slika dodeljuje ulogu subjekta a kome reprezentacija odnosno interpretacije? Na ovom (eti ki) najosetljivijem mestu postaje vidljiva rizomska struktura Todorovićevo rada. Dakle, šta mi to stvarno vidimo? Kome je dodeljena uloga subjekta koji gleda a kome posmatranog objekta? Nama, deci, snimljenim prolaznicima? Todorović posmatra a u ovom radu strukturno postavlja na kako se ispostavlja veoma neprijatnu poziciju posmatra a, o čemu svedoče višegodišnje oštre polemike i konačno knjiga otvorenih korica kao i online arhiv. Ono što mi vidimo jeste nejasni snimak u inženjerskom kamerom koju nose deca beleže i realnost sveta u kojem se kreću. Da je kamera bila vidljiva, odnosno da su deca kameru nosila u visini oka, kvalitet snimka bi svakako bio bolji ali onda u toj reprezentaciji ne bi bilo mnogo od stvarne realnosti svakodnevnog života ove dece. S druge strane, postavljanjem kamere na ogrlicu tako da kamera bude nevidljiva, telo ove dece postaje ono koje gleda čime se radikalizuje efekat onoga što ono vidi. Drugim rečima, deca koja pripadaju zajednici nevidljivih u ovom radu postaju vidljiva kroz svoj pogled koji razotkriva (ne)svesno vešinske i dominantne zajednice. Iako na prvi pogled izgleda da su oni objekti kojim manipuliše umetnik, objekti pogleda i obratno prolaznika, i, konačno objekti različitih zastupanja iz ugla političke korektnosti, ali ako se vratimo onome što mi gledamo i vidimo tokom projekcije i još više iz njegovog ugla mi to posmatramo, dakle, na samu sliku, uočavamo da niti pogled umetnika, niti naš ili pogled prolaznika ne proizvodi i kontroliše tu sliku već pogled (tela) dece koja su snimala. Ona su na poziciji subjekta koji svojim pogledom zastupaju sebe i realizuju svoju partikularnost čine i vidljivim svoje relacije prema univerzalnom, dominantnom upravo dokumentovanjem relacija dominantnog prema njihovoj partikularnosti. Objekti njihovog pogleda su prolaznici, a objekat našeg pogleda je *slika* - rezultat ili objekat njihovog pogleda. Pogled gradskih pasa lualica je retorska figura kojom je 'intenzitet afekta' suočavanja sa haosom, sa nesvesnim, sa necenzurisanim životom, sa brutalnim, sirovim i stvarnim životom, sa simptomom intenziviran.²⁴

²³ H. Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, u: H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin, 2012, 31-45.

²⁴ Ovo nije prvi rad Zorana Todorovića u kojem on tumači i to onom koje je unutar dominantne patrijarhalne ideologije problematizovano i/ili objektivizovano daje mogućnost (nad)gleda, da kontroliše, da disciplinuje. Reč je o performansu koji je bio pripreman početkom 1999. za izložbu *Ars Electronica*, ali nikada nije bio izveden zbog bombardovanja SR Jugoslavije usled čega Todorović nije mogao ni da dobije vizu za ulazak u zemlju Šengena niti da izađe iz zemlje. Iz

„siromašna slika“

Siromašna slika se kako Štejerl zaključuje „odnosi na realne uslove sopstvene egzistencije ... na otpor i prisvajanje, kao i na konformizam i eksploataciju. Ukratko: odnosi se na realnost“²⁵ drugim rečima ona ne reprezentuje realnost već sama postaje fragment realnog sveta „stvar kao i svaka druga“.²⁶ Na tom tragu, mogli bismo zaključiti da rad 'Cigani i psi' predstavlja nesimbolizovano Realno a da knjiga *Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije* daje uvid u procese simbolizacije, u procese pretvaranja Realnog u niz realnosti ili delezovski rečeno u procese proizvodnje beskrajnih varijacija koje hvataju dogadaje pomoću koncepta.

materijala koji je snimljen tokom probe performansa, dakle dokumenta koji svedoči o izvedenom događaju, nastala je video instalacija koju čine dve sinhronizovane slike. Jedna je slika ženskog polnog organa, a druga je slika nastaljena iz njegove unutrašnjosti. Ova druga slika napravljena je tako što je u vaginu beogradske striptiz plesa postavljena mikrokamera kojom je snimano ono što ona vidi, a to je, u okolnostima performansa trebalo da bude ambijent, kao i publika onoliko koliko bi ta publika bila dostupna ili poželela da bude dostupna pogledu kamere/ženskog polnog organa dok bi se sadržaj tog 'unutrašnjeg' pogleda prenosio na veliko platno. Međutim, u ovoj kamernoj varijanti/dokumentu probe izvedene 1998. godine od kog je montiran video rad 'Zurenje' kamera je zabeležila lica malobrojne i isključivo muške publike posmatrača i u esnika u „posebno koreografsanom striptizu snimateljke“ (Z. Todorović). Kurbeov (Gustav Courbet) otvoren pogled **na/u** konvencionalno mesto 'kastacije uznemirenosti', u lakanovom smislu (iako ima interpretacija da realističnost prizora ukazuje da je Kurbe najmanje projektovao strah a više pozitivnu sliku ženske seksualne energije i snage prokreacije, S. Faunce, „Courbet: feminist in spite of himself“, u: A. Bond, *Body*, Sydney, 1997, 97-110), zahvaljujući tehnologiji pervertovan je u pogled iz kojeg je i subjekt pogleda postao objekt pogleda.

²⁵ H. Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, u: H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin, 2012, 44.

²⁶ H. Steyerl, „A thing like you and me“, u: H. Steyerl, *nav.delo*, 52.