

UDK BROJ: 791.229.2
791.633 Тодоровић З.
ID BROJ: 212664844

Jasmina Čubrić
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

MOĆ SLIKE, MOĆ REPREZENTACIJE, MOĆ INTERPRETACIJE

Apstrakt:

Rad će se baviti mapiranjem i teorijskim konceptualizovanjem dosadašnjih polemika vođenih 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.

Ključne reči:

otvoreno delo, rizom, (relacioni) antagonizam, politička (ne)korektnost, biopolitika, pogled, siromašne slike

Hronologija: video-rad, polemike, konferencija, knjiga

Cigani i psi je dvokanalna video instalacija, snimljena mikrokamerom okačenom na ogrlicu koju su nosila gradska deca prosjaci i gradski psi lutalice. 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 torbicu za dokumenta oko vrata 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.¹ S druge strane, istu tu kameru nosili su psi lutalice 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 čiji 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 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 stručnim časopisima, a Todorović arhivira tu raspravu u formatu elektronske i štampane knjige kao dokumenta o realizovanim diskurzivnim potencijalnostima video-rada. Knjiga u svom 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, stručni tekst) numeriše 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“;² 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,³ objavljena je dvojezična, englesko-srpska, knjiga *Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije*, po konceptu ista kao ona okačena na Internet i po potrebi štampana, sada u većem tiražu i obuhvatajući nove dokumente za čije su objavljivanje Todorović 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 koje su zauzete 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 Eko (*Umberto Eco*) od 1962. godine razvijao, anticipirala je dve glavne teme savremenih teorija umetnosti: prva se odnosi na insistiranje na mnogostrukosti, raznovrsnosti, pluralnosti ili polisemiji u umetnosti⁴, dok je druga isticanje uloge čitaoca, posmatrača, interpretatora odnosno interaktivnog procesa između njih i dela tokom kojeg se artikulišu (moguća) značenja dela⁵. Temeljno nasleđe ovog koncepta 'otvorenosti' koje prevazilazi istorijske okvire svog nastanka i artikulisanja, kao i primere preko kojih je objašnjavan, jeste ideja da svet u kome neko posmatra ili čita delo ne podrazumeva postojanje nekakvog uspostavljenog reda koji bi mu garantovao konačna rešenja, već, naprotiv, da je to svet u kome je posmatrač ili čitalac odgovoran saučesnik koji mora da se kreće sa hipotetičkim 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 čega se taj svet sastoji već načina na koji taj svet organizuje ono iz čega se

sastoji. Savremena umetnost postaje „epistemološka metafora“⁶ budući da je moderno otvoreno delo forma spoznaje sveta u kojem živimo. Ono nam kao specifična forma znanja, omogućava da sagledamo prirodu savremenih 'kriza' i štaviše teži njihovom razrešavanju nudeći nam „nove načine gledanja, osećaja, razumevanja i prihvatanja univerzuma u kome su tradicionalni odnosi razbijeni a nove mogućnosti mukotrpno iscertavane“ (U. Eko).⁷ Tako umetnost, bez obzira na svoj sadržaj, postaje politička na svoj, poseban način: ona proizvodi *novu* 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 moguće emancipacije istih. Stoga, moglo bi se zaključiti da su polemike vođene povodom dela *Cigani i psi* u konceptualno-strukturnom smislu inicirane ne samim delom već njegovim značenjskim potencijalnostima koje mu je omogućio 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 takođe počiva na principu mnogostrukosti ali ga razvija u drugačijem pravcu: rizom je prostorna mreža, mnoštvo tačaka koje su u međusobnim odnosima, bez središta, bez hijerarhijski i/ili uzročno-posledično i hronološki organizovane strukture. Rizom podrazumeva „neprestano uspostavljanje veza između semiotičkih lanaca, organizacija vlasti i okolnosti koje se odnose na umetnosti, nauku i društvene borbe“.⁸ Rizom je mapa koja povezuje „vrlo različite režime znakova, pa čak i ne-znakova“⁹, širok spektar privlačnosti i uticaja bez specifičnog porekla ili geneze jer rizom „nema početak ni kraj, uvek je u sredini, između stvari, međubiće, *intermezzo*“.¹⁰ Mnogostrukost podrazumeva ne umnožavanje jednog već njegovo izuzimanje iz različitih dimenzija, „pravaca u pokretu“, napuštanje i (privremeno) zaposedanje teritorije/teritorija (deteritorijalizacija i reteritorijalizacija), metamorfozu, permanentno stanje „postajanja“. Rad *Cigani i psi* ne označava, on daje uvid, mapira kako postojeće semiotičke lance (Romi, deca, psi lualice, tehnologija, dokumentovanje), tako i one koje će različite naučne oblasti i druge društvene prakse interpretiranjem ovog rada proizvesti (polemika, i izvan nje), a antagonistički ton uspostavljen između tih lanaca, omogućio je kontinuirana pomeranja (pa neka su i neka od njih bila reverzibilne prirode) i 'očuvao' je rizomski karakter rada.

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 relacije

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 čija je forma stoga izjednačena sa „domenom ljudskih međusobnih odnosa i njihovog društvenog konteksta“ a značenje sa interpretacijom koja se kolektivno razvija.¹¹ 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“¹² kojima se „strukturira globalna teritorija biopolitički“¹³ (neoliberalizam). Muf i Laklau 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 Laklau, definisanje 'nas' uvek se odvija u kontekstu različitosti i sukoba, „odnosi ne nastaju iz totaliteta, već iz nemogućnosti njihovog konstituisanja“¹⁴, tako da se „više ne može postavljati pitanje stvaranja sveobuhvatne zajednice iz koje bi antagonizam, sukobi i podele iščezli“.¹⁵ Drugim rečima, antagonizam strukturira međusobni odnos podeljenih i nedovršenih subjekata, a pluralnost ne znači usaglašavanje kontradikcija ili puko prihvatanje razlika, već priznavanje kontradikcija sa svim društvenim autonomijama koje proizlaze iz njih. Dakle, umesto „pacifikovanja zajednice ingenioznim uređenjem strasti mnoštva“¹⁶, ono što zastupnici radikalne demokratije predlažu jeste izgradnja društva na partikularnostima i drugostima koje su stalno u redefinisanju 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 sličnosti u ovoj harmoniji“, čime se „pruža konkretnije i polemično polje za promišljanje našeg odnosa prema svetu i jednih prema drugima.“¹⁷

Događaji koje Todorović 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 reguliše savremeni društveni život, a zajedno sa njima i specifični efekti susreta pojedinca i konteksta. Todorovićevo 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.“¹⁸ U tom smislu, čini se da se otvara mogućnost da se Todorovićev 'relacionizam' bliže specifikuje kao biopolitički relacionizam. To bi značilo da njegov rad generiše prostor za uspostavljanje (specifičnih) društvenih odnosa koji su u direktnoj, uzročnopsledičnoj vezi sa procesima u kojima institucije, primera radi 'Imperije' (Hardt&Negri)¹⁹ ili 'vanrednog stanja' (Agamben)²⁰ u uslovima visokorazvijene biotehnologije proizvode subjektivitet.

Kritičko mišljenje/pravo na političku (ne)korektnost

Ideja politički 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. Todorovićeva upotreba politički nekorektnog govora u artikulaciji naziva rada kritički referiše na napore učinjene 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'.²¹

Krhki subjekat ili jaki objekat?

Hito Štajerl (*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.²² Kvalitet slike i zvuka video rada *Cigani i psi* naizgled se podudara sa 'tehničkim' 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 (etički) najosetljivijem mestu postaje vidljiva rizomska struktura Todorovićevog rada. Dakle, šta mi to stvarno vidimo? Kome je dodeljena uloga subjekta koji gleda a kome posmatranog objekta? Nama, deci, snimljenim prolaznicima? Todorović posmatrača u ovom radu strukturno postavlja na kako se ispostavlja veoma neprijatnu poziciju posmatrača, o čemu svedoče višegodišnje oštre polemike i konačno knjiga otvorenih korica kao i online arhiv. Ono što mi vidimo jeste nejasni snimak učinjen skrivenom kamerom koju nose deca beležeći 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 u torbicu 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 većinske i dominantne zajednice. Iako na prvi pogled izgleda da su oni objekti kojima manipuliše umetnik, objekti pogleda i obraćanja prolaznika, i, konačno objekti različitih zastupanja iz ugla političke korektnosti, ako se vratimo onome što mi gledamo i vidimo tokom projekcije i još više iz čijeg 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 čineći 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.²³

„Siromašna slika“

Siromašna slika se, kako Štajerl zaključuje, „odnosi na realne uslove sopstvene egzistencije ... na otpor i prisvajanje, kao i na konformizam i eksploataciju. Ukratko: odnosi se na realnost“²⁴, drugim rečima ona ne reprezentuje realnost već sama postaje fragment realnog sveta „stvar kao i svaka druga“.²⁵ 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 beskrajinih varijacija koje hvataju događaje pomoću koncepata.

Napomene:

¹ T. Đorđević, „Efekti i konsekvence Denkverbot-a: hoćemo li zvati umetnike na informativni razgovor“, Z. Todorović, *Cigani i psi II, Simptomi i tragovi javne percepcije*, Beograd 2014, 7.

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

³ <http://www.proartorg.com/index.php?lng=srp> (pristupljeno 26.12.2014.)

⁴ „(b)ilo koje otvoreno delo ne objavljuje smrt forme; ono pre predlaže nove, fleksibilnije verzije svoje forme kao *polje mogućnosti*“, U. Eco, *The Open Work*, Cambridge, MA 1989, 102-103.

⁵ „‘Citalac’ 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.“, Eco 1989, 91.

⁶ Eco 1989, 90.

⁷ Citirano prema: D. Robey, Introduction, u: U. Eco, *The Open Work*, Cambridge MA, 1989, XV.

⁸ J. Deleuze & F. Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London 2005, 7.

⁹ Deleuze & Guattari 2005, 21.

¹⁰ Deleuze & Guattari 2005, 25.

¹¹ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris 1998, 14, 18.

¹² M. Hardt & A. Negri, *Empire*, Cambridge, MA 2000, 40.

¹³ Hardt & Negri 2000, 31.

¹⁴ E. Laclau & C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, London 1985, 125.

¹⁵ Š. Muf, „Feminizam, princip građanstva i radikalna demokratska politika“, prevod Ranko Mastilović, *Studije kulture*, ur. J. Đorđević, Beograd 2008, 447, preuzeto iz: J. Butler & J. Scott (eds.), *Feminists Theorize the Political*, New York & London 1992.

¹⁶ Ž. Ransijer, *Na rubovima političkog*, Beograd 2012, 11.

¹⁷ C. Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, *OCTOBER*, 110, Fall 2004, 79.

¹⁸ Hardt & Negri 2000, xviii.

¹⁹ ‘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 paradigmatiku formu biomoći.“ Videti u: Hardt & Negri 2000, xv.

²⁰ Agamben ‘vanredno stanje’ definiše kao savremenu paradigmatiku vladanja. On kaže da je prvobitno vanredno stanje podrazumevalo nešto krajnje neobično, 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.)

²¹ J. Čubrilo, „Dokumenti o ogledima iz biopolitike“, *Žoran Todorović, Warmth-Toplina*, ur. S. Vuković, Beograd 2009, 152.

²² H. Steyerl, „In Defense of the Poor Image“, H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin 2012, 31-45.

²³ Ovo nije prvi rad Zorana Todorovića u kojem on telu i to onom koje je unutar dominantne patrijarhalne ideologije problematično i/ili objektivizovano daje moć da (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 kog Todorović nije mogao ni da dobije vizu za ulazak u zemlje Šengena niti da izađe iz zemlje. Iz 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 načinjena iz njegove unutrašnjosti. Ova druga slika napravljena je tako što je u vaginu beogradske striptiz plesačice 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 poželeva 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 učesnika u „posebno koreografisanom 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“, A. Bond, *Body*, Sindney 1997, 97-110), zahvaljujući tehnologiji pervertovan je u pogled iz čime je i subjekt pogleda postao objekt pogleda.

²⁴ H. Steyerl 2012, 44.

²⁵ H. Steyerl, „A thing like you and me“, H. Steyerl 2012, 52.

Jasmina Čubrilo

Faculty of Philosophy, University of Belgrade

POWER OF IMAGE, POWER OF REPRESENTATION, POWER OF INTERPRETATION

Summary:

The article deals with mapping and theoretical conceptualization of current polemics that developed around Zoran Todorović's video installation *Gypsies and Dogs* (2009), a segment of which – available or with the permission by authors – was published at the end of 2014 in the book *Gypsies and Dogs II, Symptoms and traces of the public reception*. This text is not an attempt to pacify with (meta) positions of academic 'objectivity', nor it takes a 'side' in the polemics; it does not develop out of an assumption of the absolute autonomy of work of art, the freedom of art/artist, but neither from the contextual determinism. It is a result of an approach based on the study of concepts ('concept-based methodology'), which are referred to as 'tools' helping to more thoroughly grasp the research object.

Keywords:

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