

predavanje u prirodi,

— u vrtu,

prisutan cvrkut ptica

psu glede cvijeća

nika pećarina

Ne moram puno ulaziti u prepreke i zamršene odnose među medijima koji izranjaju iz pokušaja pisanja o filmu i njegova stvaranja. Pisati o filmu moguće je u jednakoj mjeri kao i pisati o seksualnosti (ili nesvjesnom): uvijek je riječ o dvojnoj slici; jednoj koju ćemo analitički opisati kad zauzmemo očište iz kojeg dobro možemo motriti radnju na ekranu i drugoj koju sačinjava ekran, platno ili zaslon, neophodan samom postojanju filma. Proturječe koje konstituira i oživljava pokretne i nepokretne slike, koje nas kroti da pred njih položimo svoj pogled¹, sastavni je dio mog promišljanja i izučavanja prikazivačkih praksi. Zato ću pretežno pisati "oko" filma, povremeno puneći praznine primjerima kadrova iz filma koje ću se truditi smjestiti blizu samog medija. Zbog formata ovog teksta odlučio sam suziti predmet pisanja na vizualne aspekte filmskog istraživanja, stoga ću, nažalost, zanemariti zvuk. Cilj mi je konceptualizirati, mapirati i razložiti međuodnose misli o življenju, gledanju i stvaranju kroz očišta psihoanalitičke, filmske i queer teorije. Postavit ću u tekst optički prostor kojim se uporedno kreću nesvjesne, geometrijske i queer optike, utopijski prostor koji sačinjavaju žudnje i potencijalnosti, jezični prostor koji ocrtava međudjelovanje riječi i stvari, povijesni prostor gdje se rad susreće s prirodom i, konačno, prostor filma u kojem se uslojavaju pogledi upisani u slike. Želim sagledati slikama, pogledom, žudnjom, riječima, prirodom potencijalnost, rad, stvari, film.

1
Ostavljajući prostor za rekontekstualizaciju referiram se na djelovanje gledanja slike koje Lacan opisuje pojmom *dompte-regard*.

2
Više o ljudsko – psećim intimnostima u Alice A. Kuzniar, *Melancholia's Dog*, University of Chicago Press, 2006.

Htio bih također istaknuti vlastitu poziciju u odnosu na predmete pisanja u kojoj ponekad lako upadam u zamke jezika u trenucima kada imenovanje pokušavam misliti u odsutnosti imena, antropocentrizma kada želim istražiti jaz među vrstama ili zamku davanja smisla besmislu kada se izgubim u svojim i tuđim mislima. Namjera mi nije refleksije iz teksta upisati u čitanje filma niti, puštajući svoj interes da se prosipa, dovesti ga u svezu sa svim i svačim. Ti će se trenuci ukazati mutnije ili oštrije, manje ili više organski, nehotice ili inscenirano. Scene sam smišljao tijekom šetnji sa Slavicom u zagrebačkom parku Maksimir, kamo u pravilu odlazimo dva puta dnevno. Većina kadrova iz filma snimljena je na mjestima kojima šćemo.

Kroz moje oči šetnja sa psom filmski je strukturirana. Šetanja sa psom koreografski su ustrojena. U pogledu na vremenitost, ona je u cirkularno statičnom (*stillness – stasis*) stanju sve do svog početka, do izlaska iz kuće, tj. ulaska u šetnju, pa se zatim svojim završetkom vraća u kuću, u prvobitno stanje: u *stasis*. Proizvodi je niz prijedloga, uputa i pregovora. Jedinstvenom odlikom bliskosti u zajedništvu pas nudi pristup sebstvu². Upravo jer se naše istovremeno povlačenje u sebe preslikava, pažnju možemo usmjeravati zasebno unutar jedne strukture. Relacionalnost šetača, šetačice i povjerenja ublažava učinke otuđenja i uvezuje razlike među vrstama u oblik *supostojanja*. Šetnja pripada nama oboje.



Park Maksimir koji je izvorno nastao na rubnim dijelovima Zagreba krajem 18. i u prvoj polovici 19. stoljeća, danas je u cijelosti okružen gradskim naseljima³. Snimali smo zimi, ljeti, u jesen i na proljeće. Noću s rasvjetom, za vrijeme povjetarca mikrofonom sa zaštitom od vjetra.

U parku je 1925. godine otvoren Zoološki vrt koji se tada nazivao Zoološki vrtić. Prilikom otvorenja imao je tri lisice i dvije šumske sove⁴. Negdje u procesu istraživanja i rada na filmu odlučio sam upravu Zoološkog vrta zamoliti za dozvolu snimanja. Vrt je mjesto na kojem se može, po prilici, kontrolirano uživati u blagodatima prirode. Štoviše, vrt odlikuje odabir u kakvoj vrsti prirode želimo boraviti: želimo li zatvoreni vrt, javni vrt, vrt prilagođen za boravak životinja, vrt s ružičnjakom ili pak povrtnjak. Ovom prilikom, obratit ću pažnju na dva vrta kojima se služim pri razmatranju vlastitih filmskih motiva. Prvi je zoološki vrt uopće, a zatim specifično zagrebački, udaljen 1000 metara od naše kuće. Drugi je vrt skup slika, književnih djela, vjerskih zapisa, interpretacija europskog načina življenja i stvaranja u razdoblju

3

O parku, pristupljeno http://park-maksimir.hr/Maksimir_hr/Maksimir_o_parku.htm [2.9.2018.]

4

Povijest Zoo vrta, <http://zoo.hr/stranica/o-nama/povijest-zoo-vrta> [2.9.2018.]

5

Jodi McAlister, *Breaking Down the Barriers: Love and Walls* <http://historiesofemotion.com/2018/02/14/breaking-down-the-barriers-love-and-walls/> [14.2..2018.]

6

'You are a garden locked up, my sister, my bride; you are a spring enclosed, a sealed fountain.' - *Song of Solomon 4:12*, (NIV)

7

Kerber, demon iz jame, tj. vratar Podzemlja, mrtve ne pušta van, ali nagoviješta transgresiju svoje ne-ljudske, demonske naravi činjenicom da je podložan umjetnosti, točnije glazbi. Jedan od tragičnih mitskih junaka, zastupnika umjetnosti i jedinstven poliglot, Orfej, uspavljuje Kerbera svirajući za njega liru.

8

Teresa de Lauretis, (1984.) *Alice Doesn't - Feminism, Semiotics, Cinema*, Palgrave Macmillan

prije novog vijeka, a nazvat ću ga naprosto srednjovjekovni vrt. Mogao bih se, dakako, detaljnije osvrnuti i na Rajski vrt, stablo spoznaje, stablo života itd., ali to ću činiti sporadično i implicitno.

*'There is a long literary tradition of the female body – especially the body of the female virgin – being imagined as a locked building. Anke Bernau notes that it is continually referred to as an enclosed garden, a shut door, a sealed fountain, a fortified castle'*⁵

Ograđeno, zatvoreno, zabrtvljeno, utvrđeno. Živo tijelo zaključano u slici vrta, izvora, zamka⁶. Iz većina priča o junacima poznato je kako onaj koji je predodređen otključati tu sliku nailazi na prepreke: mora dokazati da je čista srca, zaključana vrata uopće ne postoje ili je do ključa nemoguće doći, na ulazu stražu čuva troglavi pas.⁷

O spomenutim motivima puno se i konstruktivno pisalo u kontekstu feminističke teorije i kritike, stoga bih ovdje rado istaknuo teorijski uvid Terese de Lauretis koja piše o formaciji junaka, mitskog subjekta koji je stvoren kao ljudsko biće i kao muškarac.⁸ Dalje, koristeći analogiju de Lauretis, mogao bih se s njom sastati i u tome da su polazišta mitski ustrojenih narativa već uspostavljene opreke i spola i vrste, odnosno da figura junaka počiva na razlici tko je vani, tko je unutra, a tko slobodno smije prelaziti te granice.

No, junak je, poput figure djevice, i sam slika. Slika koja oponaša naizgled drugačija svojstva. Što se uspijeva ušuljati u mimetičku nagodbu da slikama načini razumljivo tijelo? Slike i subjekti su bliskoznačni: subjekti su sačinjeni od slika koje ih uvezuju i slike postoje samo tamo gdje se nalaze subjekti da ih sabiru.

Ako, prihvatimo oprečno polazište mitskog subjekta, proširimo ga i izjednačimo sa slikom, postavit će se pitanje o autonomiji slika. Strukturiraju li se slike na sličan način? Udvostručuju li se u svim slikama, pokretnim, nepokretnim, uvijek već iste opreke - one spolne, one vrste? Slika izgrađena u citatu, ona kanonska slika tijela djevice čija funkcija je "predodređena otključavanju", zaključava se i (p)ostavlja tijelo podčinjenim. Onda, za potrebe ovog teksta ipak uzmimo da su posljedice junakovih napora zaista ostvarene. Kako, onda, doći do ključa koji otvara sliku? Ako prihvatimo narativni tijek koji ide k emancipatorskom raspletu, sjetit ćemo se suvremenijih primjera u kojima ključ leži junaku pred nosom, ali ga još nije uspio uočiti. Onda se dogodi neka omaška, junak se posklizne i pred njim se ukaže "tajni" ulaz. To je ono što zovemo pogledom. Razotkrivanje tajne trenutak je opasnosti. Bilo da je riječ o prodiranju u jezoviti zamak vladajuće klase ili koraćanju u domenu ranjive vidljivosti. Ako je riječ o "tajni" u slici, razotkriti tajnu značilo bi uzeti kontrolu nad pogledom i otvoriti put nekoj transgresiji. Pozicionirati se spram prijetnje u kojoj se naš višak otuđuje i prisvaja.

Uzmimo za primjer da je tajna u govornom činu: "Ja sam transspol/a/n/a."

Ukoliko opasnost prijeti ono/j/m koj/a/i se izražava, utoliko prijeti i hegemonijskom diskursu. Sukob je čvrsto napeti zbroj međusobnih veza. Veze su čvorišta eksperimentalnog tijela i eksperimentalnog filma, uslojavanja slika i uslojavanja značenja, rezova i kadrova, rezova u trbuhu, protezama znakova, vida i otjelovljenja.

'Susan Stryker gave us a warning long ago that transsexuals, in their capacity to be monstrous, arise, like Frankenstein's creature, from the operating tables of their (re)birth as 'something more, and something other' than their medical service providers may have intended or imagined; this moving mattering of trans to become more and other is necessarily predicated on with and of.'*⁹

9
Hayward E. i
Weinstein J., (2015)
Introduction:
*Tranimalities in the
Age of Trans* Life,*
TSQ Tranimalities
Vol. 2, No. 2, Duke
University Press

Zavodi me maglovito područje religije - moodboard Srednji vijek - diskursi znanja o svijetu, biljkama, životinjama, ljudima, njihovim odnosima, žarištima ranog kršćanstva koje je tada u stalnim promjenama. Govorim o utisku europskog načina življenja sačinjenom od alegorija, mitologija, opažanja prostora, stvorova i interdisciplinarnih mostova koji se provlače u opisima i slikama kroz knjige o ljubavi, religiji, znanosti, povijesti, putopisima, oslikanim rukopisima i bestijarijima. Iako je o njima nemoguće govoriti kao o homogenim i isključivo vjerskim procesima, pokrštavanja koja obilježavaju razdoblje Srednjeg vijeka uvode epistemički pomak, predgovor novom vijeku koji će postati svijet kao slika svijeta.¹⁰

10
Ideju svjetonazora kao pogleda na svijet, tj. sliku svijeta formiranu pomakom metodologija znanosti razlaže Martin Heidegger u (1969.) Doba slike svijeta, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu

Pitanja što je čovjek, kako se odjeljuje od životinja i što im je zajedničko prožimaju povijest zapadnog svijeta. Tvore njene temelje. Bilo da je riječ o spiljskim slikama, Aristotelu, mozaicima u javnim kupeljima ili Crkvi i Tomi Akvinskom, stvaranje odnosa i pozicioniranje ljudskog spram ne-ljudskog i životinjskog uvijek je prisutno.

Stvoren na Božju sliku, čovjek je blagoslovljen darom govora: dokazom razuma koji legitimizira njegovo mjesto na prijestolju životinjskog kraljevstva. Međutim, simultano kraj iste logike jezične premoći rasprostranjeni su srednjovjekovni tekstovi u kojima ne-ljudski animalni protagonisti imaju funkciju govora. Životinje nam se obraćaju u bajkama i pjesmama kako bi izvodile poetsku didaktiku: približile društvene norme, prokazale zlo ili svjedočile o milosti svetaca. Primjeri uvjetno rečenog antropomorfiziranja, odnosno personifikacije stvarnih i fikcionalnih životinja u srednjovjekovnoj, ranokršćanskoj književnosti, pokazuju ne samo kako su životinje korištene u simboličkim postupcima za usvajanje moralnih načela, već i putem opreke ljudsko-ne-ljudsko za proizvodnju, tj. jačanje diskursa koji razrađuje kategoriju spola, seksualnosti, vjere, rase odnosno zemljopisnog porijekla. Te duboko povezane taksonomije žive kroz kršćansku ikonografiju jasno nazočne u srednjovjekovnoj imaginaciji. Kategorije koje su u daljnjim procesima kolonijalizacije, proizvodnje znanja i razvoja kapitalizma zadobile nove karakteristike i počele se razmatrati kao zasebne i odvojene znanstvene discipline odnosno predmeti istraživanja, tada su rasle bok uz bok, kao prst i nokat, dvije strane jedne medalje.



Leah DeVun usred rasprava o rasi, interspolnim tijelima i vjerskoj Drugosti u srednjovjekovnoj Europi smješta pojam transživosti (*tranimacies*)¹¹. Transživost se materijalizira u sjecištu ljudskog, životinjskog i spolnog, u području gdje se živost gradi kroz spolnost, gdje trans označuje potencijalnost za postajanjem drugo i više. Taj krajolik nastanjuju transživotinje (tranimal) i čovotinje (humanimal). Čovotinja je postajanje sa, kako Haraway naziva tu zonu kontakta¹², relacionalnost koju možemo utjeloviti djelomičnim (pristranim, neravnodušnim, naklonjenim) očištima koji koriste saosjećanje, filmom, protezama¹³, ali i očištima koja se sastaju u mjestu geopolitičke traume.

**Probudio se usred prošle noći
riječ transseksualan odzvanjala mu je u ušima
munja je tada pogodila nebo
ubrzo i grmljavina
uspavan i zbunjen
ustao je
da vidi
pljušteću kišu
mačke, psi, morske nemani
što god se dogodilo bilo je svršeno, gotovo
lokalni specijaliteti
riba, meso
Zbir tijela u prostoru**

11
M. Dale Booth, (2015)
*Locating a Tranimal
Past: A Review Essay
of Tranimalities
and Tranimacies in
Scholarship, TSQ
Vol. 2 No. 2*, Duke
University Press

12
Donna J. Haraway,
(2007.) *When
Species Meet*,
University of
Minnesota Press

13
*'Prosthesis becomes
a fundamental
category for
understanding
our most intimate
selves. Prosthesis
is semiosis, the
making of meanings
and bodies, not for
transcendence but
for power-charged
communication.'*
Donna J. Haraway,
(1988.) *Situated
Knowledges: The
Science Question
in Feminism and
the Privilege of
Partial Perspective*,
Feminist Studies, Vol.
14, No. 3, Feminist
Studies, Inc.

14
Leah DeVun, (2014.)
*Animal Appetites,
GLQ On the Visceral*
Vol. 20, No.4, Duke
University Press

15
U odnosu sa
Aristotelovom
Povijesti životinja
najutjecajnije misli
o savršenstvu
među bićima razvija
Toma Akvinski u
srednjovjekovnoj
Scala naturae

Pišući o kanonskim srednjovjekovnim misliocima koji tematiziraju ljudsko-životinjsku podjelu, DeVun taksonomiju ljudsko-životinjskih odnosno spolno-rasnih razlika locira u diskursu o interspolnosti. DeVun piše o sponama animalnosti i seksualnosti, o prehrambenim praksama, stranim ljudima i stranim tijelima.¹⁴ Prema vjerskom stajalištu, što su životinje bliže podu, to su udaljenije od Boga. Ima smisla, ako je Bog na nebu, a one su stvorene da gledaju u pod, dok se ljudi uzdižu i pružaju k Njemu, onda je logično da je njihova veza s Bogom slabija, a ljudska čvršća. Polazeći od Aristotelova pokušaja taksonomije svih stvari i svog života, srednjovjekovni učenjaci usvajaju i dorađuju hijerarhiju zasnovanu na sličnostima i različitostima s čovjekom pri vrhu, nakon Boga i anđela. Iako Aristotel ljude i životinje svrstava u zajedničku kategoriju, srednjovjekovni filozofi je dijele, između ostaloga, tamo gdje artikulacija spolne opreke igra veliku ulogu. Normirajući spolnu razliku i slijedeći zakonitosti antropocentričnih reproduktivnih hegemonija, srednjovjekovni učenjaci nas uče kako se 'viša bića' množe savršenim putem, tj. spolnim činom među dva disparatna spola, pri čemu su bića „nejasnog“ spola i devijantne seksualnosti niža i manje savršena bića.¹⁵ Uz jezik, odnosno konceptualizaciju i artikulaciju spolnih razlika, ono što formira granice ljudskog od ne-ljudskog, tj. životinjskog i Drugog, u izgradnji čovjeka jasno su definirane reproduktivne funkcije i set posljedičnih činova (*coitus*).



*There is an animal called the hyena, which inhabits the tombs of the dead and feeds on their bodies. Its nature is that it is sometimes male, sometimes female, and it is therefore an unclean animal.*¹⁶

Uzevši Aberdeenski bestiarij kao jedno od polazišta svoje analize, DeVun nam skreće pažnju na prikaz hijene: zvijezde drugosti, omražene i osvećivane koja se katkad opisuje kao križanka vuka i psa. Ukratko, na primjeru hijene očituje se montažna (*assemblage*) izgradnja drugosti koja proizlazi iz netrpeljivosti spram ne-ljudske životinje. Figura hijene utjelovljuje rodnu dvosmislenost, tj. interspolnost, kao i niz prekršaja. Anatomijom i ustrojem čopora hijena krši spolnu opreku. Nadalje, ljudsko-ne-ljudsku opreku izigrava (varljivim) poprimanjem ljudskih osobina ('pažljivo slušajući uči se glasati poput čovjeka'¹⁷), kao što krši i prehrambene zakone konzumacijom leševa. Isti kriteriji i osobine su ti koji, analogno pripadnosti drugoj vjeri, drugoj etničkoj skupini, diskvalificiraju 'stranca/kinju' i interspolnu osobu iz sfere savršenog kršćanskog tj. ljudskog bića.¹⁸ Srećom, u šarenom kršćanskom imaginariju nailazimo na ozbiljno i nastrano kršenje većine granica ljudskoga lociranih upravo u spornoj domeni spolnosti. Vizija svete Brigite samo je jedan od primjera koji govore o kušanju Kristova prepucija.¹⁹ Alenka Zupančič izvodi obrat kršćanskoga zagovora "prirodne" reprodukcije ističući vezu kršćanstva i tjelesnosti.²⁰ Zabrana se ne nalazi u užitku, već je ono što je zabranjeno i potisnuto upravo veza sa seksualnošću. Eden se prevodi kao užitak, a kazna izgnanstva iz rajskog vrta dolazi s upornom kontradikcijom u stvarnosti.

16
Aberdeenski
bestiarij

17
Ibid.

18
Također, u otprilike istom vremenskom i prostornom okviru, u Kalibanu i vješnici Federici iz perspektive historijskog materijalizma analizira načine na koji Crkva i država stvaraju i potiču seksizam i mizoginiju, između ostaloga razdirući solidarnost heretičkog pokreta.

19
Ulrike Wiethaus, (2012.) *Agnes Blannbekin*, Viennese Beguine: *Life and Revelations*, D. S. Brewer

20
Alenka Zupančič, (2017.) *What is Sex*, The MIT Press

21
Knjiga postanka 1: 24

*I reče Bog: »Neka zemlja izvede živa bića, svako prema svojoj vrsti: stoku, gmizavce i zvjerad svake vrste!« I bi tako.*²¹

U umjetnosti srednjeg vijeka, kada se životinje pojavljuju gotovo isključivo kao pratnja ljudskoj figuri, njihovo prisustvo odražava gledište u kojem svako živo i neživo biće ima zasebno značenje usklađeno sa svijetom koji je stvoren Božjom Riječji. Ako bismo sakupili raznolike opise i uz njih vezali čvrste simboličke prikaze u ilustriranim knjigama, naišli bismo na zvijeri, kamenje, ptice, stoku, manje životinje, izmišljene životinje, drveće i biljke, ptice, zmije, gliste, itd. Svaka od njih referira se na dobro ili zlo, na Krista ili Židove, prirodne znanosti ili lokalne legende.

Negdje usput, religija poprima drugačije obrise. Životinje su prognane iz domene govora. U novom vijeku rijeđe će nam se u susretima obraćati. Tada se počinje jasnije nazirati duga tradicija zapadne filozofske prakse gdje se čovjek odmiče od životinje. Dok je Bog onaj koji je, ja sam onaj koji nisam. Kako bi se izgradilo, ljudsko se mora pozicionirati spram ne-ljudskog. Proces postajanja čovjekom naizgled je moguć isključivo kroz posjedovanje prava na jezik. Tako je ne-govorno stvorila ne-ljudska nijemost prirode, uvijek suprotstavljena razumu kao čvrsto ugovorenoj i neporecivoj ljudskoj odrednici. Derrida preispituje tu tradiciju slijedeći pogled svoje mačke.²² U imenovanju se uvijek ukazuje sila koja stiže od prevlasti. Očituje se u slojevima; u stvaranju značenja, u uporabi jezika. Kako govoriti s nekim ili o nekom? Kako raditi film o nekom ili s nekim? Između ostaloga, ono s čime smo suočen/e/i posljedice su određivanja neodredivog. Manjak. Rupa. Gubitak. Podbacivanje jezika. S druge strane višak. Drugost. Sudjelovanje.

22
Jacques Derrida, (2002.) *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, Critical Inquiry Vol. 28 No.

**23**

Jacques Lacan,
(1976.) *The Four
Fundamental
Concepts of
Psychoanalysis*,
Éditions du Seuil

Okrećem se slikama. Što leži kraj rascjepa u reprezentaciji? Čemu odvodi rastezanje jezika, onog slika, onog riječi? U smrti mrtvi će živjeti. Obećanje zagrobnog života analogno je dijalektici stvaranja i razaranja, drugim riječima idealna je slika učinaka spolnosti i smrti. Ne samo da postupci prikazivanja popredmećivanje upražnjavaju kao osnovni princip novovijekovne proizvodnje znanja nego se nadolazeći u bitak poništavaju. Taj je rascjep, sastavan za postajanje, prisutan u svakoj materijalnosti, u svakom mediju. Prisutan je fizički gdje svjetlost poništava površinu na koju će ostvariti snimak, digitalno gdje se slika rasipa kako bi se prevela u elektronski signal te semiotički gdje će kroz rupu u jeziku proviriti pogled tih slika. Kroz negativitet slike realiziraju svoj alegorijski i transformacijskih potencijal da budu više i drugo, sa i od. Tako oživljene, neovisno sudjeluju u izgradnji i uništavanju svjetova istrebljujući i koteći sebe, poništavajući i stvarajući sve što zahvate. Slike naših drugih tijela završavaju naše živote, razaraju naše okoliše. Riječ koju poričemo životinjama jezik je koji se hrani njihovim mesom, oblači u njihovu kožu i čini ih radnom snagom u svom suštinskom tjelesnom obliku.

*You never look at me
from the place from which
I see you.* ²³

Mnogo je postupaka kojima tijela postaju predmeti, predmeti nalik slikama. Bez ulaska u povijest i značenja samih praksi taksidermije, razložiti ću neka opažanja za koja vjerujem da su u direktnom odnosu s pokretnim slikama koje stvaram. Taksidermija je nekropolitička tehnologija kojom se pokušava očuvati izgled tijela pretvarajući ga u ne-smrtni objekt. S obzirom na prirodu samog procesa prepariranja tijela koje ostaje ustaljeno, taksidermist mora izvršiti inscenaciju jednog neprekidnog prizora u kojem će tijelo prikazati živim. Uprizorenje u tom slučaju možemo usporediti s filmskom slikom (*frameom*), gdje korištenjem kemijskih sredstava za sprečavanje propadanja tkiva, taksidermist zaustavlja vrijeme intervenirajući u životni ciklus tijela. Tada preparirano tijelo dobiva svoju svrhu, posljednju priliku da zasja: ono, suprotno žrtvama Meduze, Vezuva ili života nakon topljenja permafrosta, naizgled može sudjelovati u stvaranju „reprezentativne“ slike, postati izvedbenim primjerkom svoje vrste i dočarati gledatelju svoj najiskonskiji karakter. Preparirane će ptice raširiti svoja krila, medvjed stati na stražnje noge, tigar pokazati zube, a vjeverica objeručke prihvatiti lješnjak. Djelujući poput digitalne inačice taksidermije, 3D skeniranje postalo je nova tehnologija istine obećavajući sve što su dokumentarne prikazivačke prakse dosad obećavale i pritom zamijenilo reprezentaciju replikacijom.²⁴ U replikaciji je odraz prikaza životinje kao predmeta iz unaprijed pripremljene stvarnosti i izvođača, pri čemu ona reciklira uvijek iznova tjelesno i živuće. U slučaju u kojem je gledište 3D objekta i dalje singularno, ne možemo govoriti o sasvim trodimenzionalnom, već o 2.5D objektu, o 2.5D kalupu, čiji negativ je optički prostor koji zauzimaju pikseli u slici.

24

Hito Steyerl, (2017.)
Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War, Verso

**prošli su dani
dani
jutra
nakon noći koje su prespavale
obično bi slično počela
svaka od njih
puna sebe
puna.. hm
kao da su ta jutra bila
a) pažljivo izrađena glinena zdjela ne manja od
natprosječno velike ulične mačke
b) dva srebrna novčića naslagana na vrhu
grimiznog plišanog jastuka
Jednog ću dana nadam se biti star i reći:
"Da smo bar to imali kad sam ja bio mlad"
i da bi to baš bilo
stvari koje se događaju (vlastitim tempom)
većina stvari
većinu vremena
na primjer
otišla je u kupaonicu
sporo jezivo svjetlo sjalo je kao pod vodom
vrata su se zatvorila
sljedećeg dana
u gotovo isto vrijeme
kao prethodnog dana
vrata kupaonice opet su se otvorila
zatvorila
i otvorila opet
Tamo je stajao mladić koji se pretvorio u malu
jabuku
Nemoguće je kako svijet funkcionira
Pomislila je
Okretala je mladića u rukama i divila se
njegovom sjaju
pjegicama
sveopćem stavu
i...
zdravom entuzijazmu
I kaže mu:
Pas je bio vuk
Jer kada zavija i pjeva**

Kada se pred nama nađu “tijela slika”²⁵ tijela, u tom uslojavanju stvara se nova koža, još jedna druga koža, mesnata površina, mimikrijska spona iz koje se nastavlja obnavljanje bića u reprodukciji.²⁶ U tom presvlačenju koža, prikaz “naočigled ulazi u igru sa svojim učincima spolnosti i smrti”.²⁸ Slika se raspada na sebe samu, na ekran i svoju sličnost, kožu koju nudi drugom.²⁷ Negativitet je ionako već u prirodi, ne postoji više opreka priroda/kultura (prirodakultura: *natureculture*), samo rascjep koji je konstituira.

U predavanju *Animating the Inanimate: Death and Stillness in the Moving Image* Laura Mulvey izlaže tezu o dvojnoj narativnosti u tradicionalnom filmu: o narativnosti scene snimljene u jednom kadru i o narativnosti što se gledatelju/ici nameće kombiniranjem kadrova/scena (siže u odnosu na filmsku fabulu).²⁹ Mulvey spominje kako se ove dvije razine narativnosti usklađuju s dvjema razinama mobilnosti specifičnih za film – s pokretljivošću prikazanih filmskih subjekata koju omogućava sekvenca fotografija te s oživljavanjem ne-živih frameova – filmskih sličica. Odatle zasigurno dolazi i udvostručavajuća jezična indicija s animiranim odnosno oživljenim filmom koji bi se od klasičnog filma formalno mogao razlikovati na razini medijskog tretmana, postupka i prikazivačke tehnike. Kategorija oživljenih slika širi pokretljivost. Kako su uvijek u relaciji, i “pomične” i “nepomične” slike uvijek su u pokretu: u optičkim kablovima s ribama ispod površine oceana, s kretanjima žudnje i tržišta. Isto tako, Mulvey ističe pokretljivost, a možemo reći i rastezljivost prostorno-vremenskih fragmenata omogućenu sekvencama kadrova. Iako Mulvey govori prvenstveno o klasičnim narativnim filmovima, pronalazim obrise svojih filmskih interesa u područjima

25
‘What emerges is not the image of a body, but the body of an image that itself presents information on a thin surface or differentiation, shaped by different natural, technological or political forces.’
Ibid.

26
Iako potencijalno odjekuje transspolno, ne mogu ovo slijediti dalje.

27
Moj prijevod i kurziv Jacques Lacan, (1976.) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Éditions du Seuil

29
Laura Mulvey - *Animating the Inanimate: Death and Stillness in the Moving*
<https://youtu.be/Ke7meDvuc5o>
[16.4.2018.]

kojih se dotiče. Primjerice, specifičnost filmskog prostora i shodna mu rastezljivost, tj. prohodnost, bitan je element mog promišljanja i razrađivanja scena, tj. u odsutstvu boljeg termina, prostornoga re/kreiranja fabule koje poseže za česticama pokretnih slika koje će se sklopiti u cjelinu i utaložiti u svijesti gledatelj/a/ica. Film osjećam kao cjelovit, istovremeno i rascjepkan prostor koji ima utopijsko



svojstvo provlačenja drugih prostora izvan sebe kroz sebe. Tim međuodnosima stvara se mjesto u kojem osjećamo „toplinu daleke potencijalnosti“.³⁰ Može biti apstrahirani prostor za kontemplaciju, ali, konkretnije, montažom se prostori filma mapiraju i vežu jedni na druge unutar i van sebe. Tako Svačićev trg u Zagrebu postaje scenografija ljudsko-ne-ljudskom susretu. Jedna prostorija u Vrbniku može montažom i vizualnim efektima biti dovedena u takav odnos sa zoološkim vrtom u Maksimiru da se gledatelj/ici/u čini kao da se dva udaljena prostora nadovezuju jedan na drugoga. Kako i kome zapravo film može ustupiti prostor za maštanje pravednih svijetova sa i od, tj. više i drug/ačij/ih? Koja je priroda filmskog maštanja? Svjetlo koje emitira filmska projekcija dotiče i izmjenjuje krajolik. Blista na lišću, šumi u vlatima trave. Zamućuje granice tijela u vremenu i drugom mjestu.

30

José Esteban Muñoz (2009.) *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press

31
Ibid.

*'Utopia can never be prescriptive and is always destined to fail. Despite this seeming negativity, a generative politics can be potentially distilled from the aesthetics of queer failure. Within failure we can locate a kernel of potentiality.'*³¹

José Esteban Muñoz promišlja estetiku i utopijsku silu estetike koje ovdje želim staviti u odnos prema poimanju gledanja i autonomije umjetnosti kroz queer optiku, odnosno način osjećajnosti koji pruža političke temelje za referiranje kako na erotičnu tako i na kritičku metodu vrednovanja i identificiranja lijepoga. Ono što želim istaknuti su stvaralački elementi kreativnosti koji se protežu iz filmske prostornosti, propitivanja prirodnog, eksperimentalnih običaja pri-kazivanja, mapiranja i izgradnje svijetova. Vid queer optike prožet je queer žudnjom. Nalazi se u prostoru maštanja, užitka, u prostoru u kojem nam queer žudnja šapuće da je svijet ograničen društvenim odnosima kojima dominiraju otuđenje i izrabljivanje premostiv. Filmsko polazište koje bih predložio kao mjesto materijalizacije i golicanja queer žudnje bilo bi pogled. Pogled, ugrađen u svaku filmsku sliku, igra ulogu reproduktivnog elementa kroz koji se događa izmjena afekta. Što možemo dati jedno drugom? Govorim o mjestu u filmu s(a) (su-)djelovanjem afektne strukture koja omogućuje razmjenu kroz razliku. Filmska kamera postaje tehnički aparat pogleda koji pozicionira autonomiju u materijalni, semiotički i tehnički međuodnos. S druge strane, queer utopiju možemo promatrati u dijalektičkom naboju nade i razočaranja. Iako se autonomija umjetnosti gradi u pretpostavci rizika od „neuspjeha“ unutar istog djelovanja neuspjeha nalazi se osnažujuća potencijalnost koja proizlazi iz neuklapanja u heteronomne strukture:

iz dinamike stalno pokretne petlje pozicioniranja za opstanak kroz i u razlici. U filmu s vremenom ili s filmom u vremenu nudim prostor u kojem možemo postaviti stvari u odnose i "metaforički naglasiti vid"³² pre- i potraživajući to osjetilo kako bi pronašl/e/i put preko iz sada i ovdje u onda i tamo. Potreban nam je izmijenjen razmjer, drugo mjerilo važnosti.

**Negdje u ovom vrtu
postoji velik broj bića
manjih od mene
što pužu po meni
na meni, i oko mene
u prošlom i u budućem meni
preplavljujući me
ruke male mjere**

*The camera introduces "unconscious optics" into the field of vision, rendering the image a "second nature", a reality that has been penetrated by a technology of desire.*³³

Govor o filmskom prikazu i drugim prikazima u okviru suživota ljudskih i ne-ljudskih životinja navodi na (ponovno) propitivanje samih aparata gledanja. Iako kod mnogih životinjskih vrsta gledanje kao višeznačni čin vrlo vjerojatno ne igra ni približno sličnu ulogu kao u ljudskoj sadašnjici, upravo su različitosti i razlozi iza onoga kako i zašto druge vrste vide, tj. gledaju, ti koji bi mogli pružiti alternativne uvide u gledateljsko stanje i stvaranje. Oči kičmenjaka u stručnoj literaturi nazivaju se i očima kamerama koje je, poput filmskih kamera stvaranih na njihovu sliku, moguće podijeliti na leće, prilagodljive zjenice (blendu) i fotoosjetljive prijamne slojeve u mrežnici.³⁴ U plitkom moru, pod zagasitim svjetlom, razvilo se gledanje poljskih miševa, pasa

32

Donna J. Haraway, (1988.) *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, Feminist Studies, Inc.

33

Catherine Russell, (1999.) *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press Durham and London

34

Olga F. Lazareva, Toru Shimizu, Edward A. Wasserman, (2012.) *How Animals See the World: Comparative Behaviour, Biology, and Evolution of Vision*, Oxford University Press

lutalica, zlatnih ribica, kornjača čančara, ptica pjevica, prugastih hijena, mrkih medvjeda pa i autora ovog teksta. Drugim riječima, kako gledamo način je gledanja koji smo naslijedil/i/e od primitivnih (jednostavnih) beščeljusnih riba i koji, kao obrazac s ponekim odstupanjem, dijelimo s nizom drugih koj/i/e su (ne)živjel/i/e i (ne)žive u Zemljinoj biosferi. Zbog toga što nijedan vizualni sustav nije u stanju procesuirati sve mu dostupne informacije istovremeno (razmjer mogućnosti vida od UV do IC svjetla), organizmi razvijaju strategije za učinkovito probiranje kroz podatke relevantne njihovim momentalnim zadaćama, kao primjer može poslužiti milimetarski precizno ciljanje i istodobno uranjanje u vodu pri velikim brzinama nekih ptica lovica. U slučaju primata govori se o evolucijskim prilagodbama vida koje pomažu razlikovati zrelo voće od nezreloga. Što znači (vizualno) znanje, kako i kroz što se organizira i kako ga mi organiziramo? Kako se određuje korisno (svrhovito) znanje, kada se razlikuje od beskorisnog, gdje se to odnosi na umjetničku produkciju i kako doprinosi ili odmaže autonomiji suvremene umjetnosti? Ono što se predstavlja kao znanje o životinjskim vrstama i njihovim navikama dolazi iz ljudskog principa gledanja i promatranja životinja, koje uvijek uvijek upisuje značenja u njih i antropomorfizira ih uspoređujući "njih" s "nama". Ta klopka imenovanja ili te(r)oriziranja Drugih spram vlastite slike uspostavlja se kao već zadana praksa neodvojiva u svom ne-ljudskom popredmećenju od izgradnje spolne, tj. rasne razlike/opreke gotovo uvijek u svrsi ispoljavanja dominantnih oblika moći gdje imenovanje za sobom povlači i najavljivanje smrti.



Species, like all the old and important words, is equally promiscuous, but in the visual register rather than the gustatory. The Latin specere is at the root of things here, with its tones of “to look” and “to behold.” In logic, species refers to a mental impression or idea, strengthening the notion that thinking and seeing are clones.³⁵

35

Donna J. Haraway,
(2003.) *The
Companion
Species Manifesto:
Dogs, People,
and Significant
Otherness*, Prickly
Paradigm Press
Chicago

Rasterećujuće je s kojom lakoćom i preciznošću nam Donna Haraway izlaže promiskuitetnost riječi *species*, u hrvatskom prijevodu vrsta. S njom je možemo čitati kao bludnu u polju jezika, jednu od “starih i važnih riječi” koje su simptomatske za podbacivanje jezika. One koja se slobodno miješa u dodjeljivanju značenja, naizgled čvrstu u svom autoritetu. Možemo je čitati u lascivnom smislu i putem nagona za gledanjem iz kojeg raste. A što bi se u kategoriji vrste gledalo nego mogućnost međusobne reprodukcije jedinki kao diskvalificirajući preduvjet te odrednice? Uzimam da se spolne razlike uvijek već raslojavaju u pozadini.

Pri završetku scene vrta, na samom rubu tog ne-mjesta, pojavljuje se figura dva lava. Riječ je zapravo o jednom (a ne dva) kompjuterski generirana objekta, o skulpturi modeliranoj prema fotografiji Nicole Cambré. *Voice-over* gledatelju/ici sugerira da je ono što mu/joj se prikazuje slika o kojoj želi da misli. Njezine misli provodi kroz sada statični kadar prema mislima o zajedništvu, o odsutstvu istog, o isprepletenom životu unutar i van filma i, napokon, o ne više intimnoj sceni, toj privremenoj strukturi.

U mom pogledu smještena je žudnja (nemogućnost ili slijepa pjega) za drugim pogledom koja mi, upisujući me u sliku, omogućuje da gledam.

Ondje je raslojavanje totalizirajućeg pogleda, zov za sudjelovanjem u sceni. Za gledanje sebe kako gledam. Za gledanje u svijetu gledanja, u drugoj građi i specifičnoj osjećajnosti.

Gledajući dugometražni narativni film, uvjereni smo da će nam radnja od njegovog početka do objavne špice, korak po korak, kadar po kadar, razložiti čitavu sliku, cjeloviti svijet u tom jedinstvenom zvukovlju i četverokutu svjetla. Obećanje ukupnog/totalizirajućeg prikaza, taj bih pogled volio razložiti. Božji pogled koji se proteže dalje od Boga: u epistemičkom uređaju, u aparatu prirodnih znanosti, u psećoj rodovnici, u psihijatrijskoj dijagnozi, u 3D preslici muzejskog izložka, i tako dalje. Dakle, znamo da slike svijeta sačinjavaju poglede na svijet, svjetonazore koji se u konačnici upisuju u tijelo i materijaliziraju u njemu. Iako nisu istovjetni, slika i svijet pojmovi su koji se međusobno obuhvaćaju. Potrebno je tek prisjetiti se kako su znanosti poput biologije, etnografije ili medicine doživjele svoj boom korištenjem fotografije: svijet oblikovan istraživačkom objektivnošću i znanstvenom točnošću.³⁶ Petljajući se u živost bića i slika, fotografija kao tehnologija istine dodatno legitimizira znanstvenu metodologiju koja se, slično imenovanju gdje se gledanje i mišljenje poistovjećuje, upliće u biće nazivajući ga drugim i pokazajući nam gdje i u što da gledamo. Bilo da je riječ o prikupljanju podataka ili uzoraka o biljkama, narodima ili patologijama objektivna znanost čini upravo to: objektivizira, tj. popredmećuje subjekte svog istraživanja kako bi proizvela sliku koja će nam ustupiti (totalizirajući - božji) pogled na svijet. Riječ je o kolonijalnim ideologijama i interesima kapitala. Stoga, kad kažem proizvodnja slika mislim proizvodnja znanja i obrnuto. Što vidimo onda kada pogledamo prema izvoru industrije slika? Stvarnost nam je nerazumljiva/nerazlučiva bez poznavanja i pounutrivanja filmske industrije, fotografije, 3D modeliranja, animacije i drugih vrsta pokretnih ili nepokretnih slika.³⁷ Slika čiji su alati postali sredstva stvaranja svijeta.

36

Očituje se u seriji fotografija koje prate Eugen Steinachov niz eksperimenata feminiziranja na zamorcima ili Félix Nadarova serija fotografija mlade interspolne osobe za koju je indikativna prisutnost ruke vjerojatno znanstvenika, koja pružajući se izvan kadra povlači pa zatim širi snimljeno genitalno tkivo.

37

'Reality itself is post-produced and scripted, affect rendered as after-effect.' Hito Steyerl, (2017.) *Duty Free* Art: Art in the Age of Planetary Civil War, Verso

Spona ljudskog sa slikama, spolnosti, znanjem.

Ako se prisjetimo nemogućnosti artikulacije seksualnosti/spolnosti onda ćemo također uočiti slijepu pjegu spolnosti i njenu neprikazivost. Koja je slika spolnosti? Rupa koja pokazuje da nešto nedostaje. Taj manjak bio bi ontološka negativnost koju Zupančić veže u znanje, tj. spoznaju (dobra i zla), pomažući se religijskim eufemizmima seksualnosti - znanje/spoznaja (nekoga) u biblijskom smislu. Ako se, sjećajući se Lauretis i konstituiranja spolne opreke, vrste u narativnom, a slijedeći Mulvey u identificiranju živosti u pokretnim i nepokretnim slikama, zaista možemo suočiti s odbljescima spolnosti slika. Pritom ne mislim na vid spolnosti koja je analogna gramatičkom rodu u jeziku ili na spolnost on/e/oga koj/a/i gleda koja je zrcaljena natrag u pogledu slike, već spolnost neminovnu za svu produkciju i reprodukciju, tj. poništenje i postajanje: rascjep. Slika je manjak ukopan u strukturiranje nagona. Usprkos i zajedno sa svim opasnostima imenovanja. Zašto ne nazvati to svojstvo slika ne-spolnost? Reproducibilnost slika mnogo više nalikuje na aseksualnu reprodukciju, pri čemu mislim, primjerice, na postupke analogne kloniranju, na propagiranje slika koje su određujuće za njihovu temporalnost. Među zasad najstarijim živućim bićima na planeti našli smo sibirske bakterije, jednostanične organizme koji se, kada dovoljno narastu, množe. Jedno se cijepa u dvoje, i tako u beskonačnost zadržavajući onu osnovnu staničnu strukturu.