10 2006

Memoari video aktiviste

Joanne Richardson

Prevela Aida Loncarevic

Napustila sam Bukurešt kad mi je bilo 9 godina. Moji roditelji su bili politički emigranti. Dobili smo politički azil u Austriji i kasnije smo se odselili u New York. Rasla sam u siromaštvu ali sam bila privilegirana u tom smislu da sam se školovala u nekim od najboljih škola u Americi, u socialnim fabrikama za proizvodnju marksističkih intelektualaca. I onda nisam dovršila doktorat, napustila sam SAD i vratila se u Rumuniju da postanem video aktivista. Veliki broj godina sam bila navikla na iste kriterije i ista pravila kao većina zapadnjačkih medijskih aktivista. Ali su mi uvijek izgledali čudno, kao da ih vidim izvan njihovog okvira i kao da ih čujem na stranom jeziku koji samo djelimično razumijem.

Šta danas znači video aktivizam? Počevši od brojnih demonstracija protiv WTO (Svjetska trgovinska organizacija) do malih protesta protiv Sky TV u Rimu moguće je vidjeti jednak broj ljudi sa video kamerama i ljudi koji protestuju. Oni dospiju tamo gdje televizijske kamere ne mogu i tako dobavljaju vijesti uživo o događajima koji su zapostavljeni ili pogrešno protumačeni i koji dokumentuju nepravilnosti policije ili predstavljaju izazov neutralnosti masovnih medija. Noviji video aktivizam ima korijene u alternativnim medijskim pokretima 60-ih i 70-ih godina. Iako medijska opozicija sa alternativnim sadržajem postoji već od devetnaestog vijeka,

privilegirala je intelektualce kao stručnjake i održavala strukturalnu hijerarhiju znanja. To što je bilo drugačije kod mnogih društvenih pokreta u 60-im i 70-im godinama, bila je želja potaknuti društvene promjene ne kroz alternativne ideje nego kroz proces same produkcije, tako da se gledalac pretvori u producenta i da se eliminiše razlika između stručnjaka koji stvaraju kulturu i njenih pasivnih potrošača.

U vrijeme 60-ih godina dokumentarni film je po prvi put postao refleksivan i nesiguran u sebe, sumnjao je u svoj medijacijski pogled u pokušaju da predstavi stvarnost. Američka metoda direktnog kina (direct cinema) je pokušala postići vjerniji opis, neku vrstu čiste prozirnosti, tako da očuva ulogu filmaša, kao osobe koja vodi, ali da oduzme njegovu subjektivnu perspektivu i stil koliko je to moguće. Za razliku od američkog oblika, francuski cinema verite umetnuo je kameru i režisera direktno u platno i privukao pažnju na neminovnost medijacije i složene prirode svakog opisa. Radikalniji eksperimenti su pokušavali potpuno uništiti opis tako da su davali običnim ljudima u ruke alat, pomoću kojeg bi stvorili vlastiti odraz. Logičan rezultat odbacivanja medijacije bilo je iščezavanje umjetnika dokumentarnog filma i umjetnosti kao takve. Bolje prikazivanje realnosti je na kraju značilo demokratizaciju produkcije slika, tako da budu na dohvat svakome- i mobilnost videa kao medija je to olakšala. 1968. godine su Bonny Klein i Dorothy Henaut upotrijebile novi Sony Porta-Pak za film Kanadskog Državnog filmskog odbora „Izazov za promjene“ (“Challenge for Change“). Sarađivali su sa ljudima iz različitih regija širom države, uključujući i slame u Montrealu, s namjerom da proizvedu svoje vlastite video zajednice. Sve od tada, najambiciozniji cilj video aktivizma je uključenje ljudi, koji nisu stručnjaci, u proces produkcije. Promjene oblika ili stila bile su predstavljene kao manje važne i manje radikalne. Ova ideja je ta koja danas još uvijek vodi

video aktivizam - drugačija je jedino proliferacija aktivističkog videa, koji omogućuju jeftina oprema i internet.

Video aktivizam ponekad se kritikuje da se ponavlja, da je stilistički konvencionalan i da proizvodi bezbrojne slike demonstracija, koje izgledaju jednake i koje se stapaju jedna u drugu. Potraga za trenutnim, neposredovanim „dokumentom“ često znači da se ignorišu pitanja o obliku, stilu, tehnici montaže, kritičnoj analizi i publici. Drugi ekstrem spektra, karakterističan za video aktivistu koji je postao umjetnik, je povratak ka okrutnoj tradiciji filmskog autora koji zadržava i ograničava svoje teme unutar preformulisanih teorija. Kad je Ursula Biemann predstavila neke snimke iz videa u procesu nastanka o konstrukciji naftnog cjevovoda u Kaspijskom regionu, priznala je da joj je smetala činjenica da su seljaci, koji žive uz putanju cjevovoda, sretni jer primaju novac za svoju zemlju i da nisu ni pomislili na otpor. Realnost se nije potpuno slagala sa pričom, koju je Biemann htjela da ispriča. Ovo nije izoliran primjer- mnogo umjetnika aktivista dozvoljava da njihov vlastiti glas (ili možda njihove ideje koje su posudili od popularnih teoretičara) nadjača slike. Dok se prvi oblik video aktivizma, koji pokušava dozvoliti da brutalne činjenice govore za sebe, ponekad može ponavljati, biti stilistički nemoćan i postati plijen naivnosti čiste transparentnosti, koja karakteriše direktno kino; drugi pak ponekad ponovo inscenira najgore aspekte militantnosti, koje nam je istorija ostavila u baštinu.

Grupa situcionista i postsituacionista OJTR (Organisation des Jeunes Travailleurs Revolutionnaires) je nekad kritikovala militante jer su podredili svoje subjektivne želje i kreativnu energiju napornom radu, kojeg obilježavaju rutina i repeticija- štampanju i distribuisanju letaka, ljepljenju plakata, pripremama na demonstracije, prisustvovanju sastancima, uključivanju u beskonačne diskusije o protokolu organizacije. Ali u svojoj ocjeni

nisu analizirali militaristički izvor militantnosti i njene posljedice. Prvi militanti su bili Božji vojnici, koji su branili krščansku vjeru u srednjem vijeku. Upravljani nekompromitiranom vizijom totalitarnosti bili su spremni na sve, da pobijede u ratu pravednosti. Revolucionarni militanti su jezivo slični svojim starijim rođacima: ista beskompromisnost, ista želja da osvoje i preobrate, kao i duh poniznosti. Ali militanti ne potiskuju svoje želje jer su mazohisti, kako je tvrdila OJTR. Oni podređuju svoje izravne potrebe silnoj strasti (glavni razlog) zbog čega se odriču svih ostalih stvari. Vjeruju da su usred rata, u specifičnom stanju, koje zahtijeva neobično ponašanje i momentalne žrtve. Militanti se ne bore u svoje ime; oni postave svoj život u službu socijalnih kategorija za koje vjeruju da su najviše ugnjetavane (ili tačnije u službu vlastitih ideja za potrebe tlačenih). Ovaj indirektni avangardizam privilegira intelektualce i pravu teoriju, posebno kada se čini da joj realnost protivriječi. Uprkos razumijevanju loše svijesti militantnosti, situacionisti su je na kraju reciklirali: tvrdili su da je proletarijat u maju 1968 stvarno želio revoluciju, ali je „dokazao da nije sposoban da istinski govori u svoje ime“, jer mu je nedostajala „dosljedna i organizovana teorija“- drugim riječima, trebali su organizaciju Situationist International da im objasni šta su u stvari željeli, a nisu znali to izraziti.

Postoje mnogi aspekti militantnosti, zbog kojih sam se uvijek usjećala neugodno- njen avangardizam, konfrontacijsko držanje, prikazivanje revolucije kao teatar političkog mačizma. Kad sam se vratila u Rumuniju, vidjela sam opšte nepovjerenje do nasilničke politike kao priliku da ostavim iza sebe tu pogrešnu tradiciju i počnem ispočetka. Nekad sam puna entuzijazma pisala o novoj paradigmi grupne saradnje, koja se razvila u ranim 90-im godinama u Istočnoj Evropi- svjesna alternativa manifestu koji izdaje beskompromisne proklamacije koje su označile, ne samo nasilnost

ljevice, nego i istoriju avangarde. Ali, pokazalo se da je moj optimizam bio pretjeran. Nakon 17 godina, skepticizam o militantnosti pretvorio se u potpunu denuncijaciju lijeve politike i izliku za pasivnu rezignaciju. To se desilo djelimično zbog dezinformacionih kampanja do 1989, koje su osigurale da se „lijevo“ razumije samo kao „de facto“ sila komunističnog aparata. Ali, na njega je takođe uticala nova mistifikacija o „postkomunizmu“ od strane onih koji su došli na vlast. Na površini je postkomunizam djelovao kao neutralni, geografski opis, koji se odnosio na države, koje su nekad bile komunističke. A ispod površine postkomunizam je bio preopterećen neprovjerenim predrasudama i vrijednosnim sudovima. Pretpostavka se očitovala da je komunizmu kraj i da je dokazano da je slijepa ulica; naučena lekcija iz ove istorijske tragedije je da su svi oblici državne kontrole totalitarni i da je jedini način da se postigne demokratija oslobađanje tržišta od svih prisila. Ovaj fatalizam je postao nužna premisa, koja opravdava neoliberalnu politiku liberalizacije cijena, državne deregulacije i privatizacije. Osim političke i ekonomske dimenzije, postkomunizam je skrivao i prešutnu pretpostavku o mentalnim bolestima i zdravlju, koje su najočitije u dostojnoj metafori „šok terapije“ s namjerom da izliječi homo socialisticusa od te bolesti. Internalizirajući ovaj diskurs patologije, intelektualci su žigosali svoju bijednu istoriju i čekali dan da Rumunija konačno postane „normalna“ kao ostatak svijeta. Činjenica koja je bila skrivena iza jezika postkomunizma i normalizacije bila je prepostavka da su svi defekti tranzicije samo posljedice preostatka komunističke prošlosti i nedostatka pravog kapitalističkog tržišta, a ne njegovih ekscesa.

Masovni mediji su uveličavali ovu zabunu, tako da su odbacili svaku kritiku kapitalizma kao nostalgije za komunističkom diktaturom. Cristian Campeanu je u članku, koji je nedavno izašao u „Romania Libera“, izjavio da su antiglobalizacijski pokreti, pokreti za zaštitu

okoline i pokreti sindikata, simptomi patološke želje za povratkom komunizmu i „odbijanje“ demokratskih principa „otvorenog društva“.[1]

Dorina Nastase iz CRGS, jedna od glavnih organizatora događaja u Bukureštu, koji se nazvao „Socijalni forum Rumunije“, odgovorila je na kritike članova Indymedia Romania, koji su tvrdili da je njen forum birokratska, elitistička afera, kojoj nedostaje otvorenosti i transparentnosti, tako da je kritike označila kao „staljinističke“.[2]

Problem postkomunizma nije činjenica da odbija komunističku prošlost, nego da to radi površno i oportunistički i da njegov konačni cilj nije da osuđuje istoriju komunističkih režima nego da omalovaži svaku novu ideju, koja priziva zajedničko, kolektivno, javno pa i sam aktivizam. Ova zabrana upotrebe određenih riječi zbog njihove ozloglašene komunističke prošlosti, je odbijanje mišljenja. Aktivizam se izbjegava jer se prije 1989 odnosio na aktivnosti članova stranke koji šire propagandu u fabrikama i na javnim mjestima. Ali ovo je izobličeno razumijevanje. U najradikalnijem smislu (ako pogledamo korijen riječi) aktivizam je spoznaja da se svijet može promijeniti jedino u smijeru vlastitih nada i težnji, kada čovjek djeluje da izazove njegovu transformaciju, a ne da čeka da neko drugi to uradi umjesto njega. Kada je aktivizam izopćen, kada se više ne može cijeniti, onda je to implicitna legitimacija njegove suprotnosti. Pasivnost postaje njegova odgovarajuća realnost svakodnevice.

Zajedno sa nekolicinom prijatelja sam pokrenula D Media[3] u Kluju 2003. godine. Pokušali smo kreirati kontekst za medijski aktivizam, koji ne postoji i da proširimo praksu samoorganizacije. Na početku smo organizovali konferencije i radionice da predstavimo još nepoznate ideje kao napr. „do-it-yourself media“ (mediji „uradi sam“), radio na internetu, free/open source

software i copyleft, a od 2004. godine smo se gotovo potpuno okrenuli video produkciji. Biti poznat kao grupa video aktivista u Rumuniji je rijetka pojava. Video aktivizam je stvarno značio početi od nule. Za razliku od ostalih komunističkih država, Rumunija nije imala alternativnu ljevicu, nikakvu protukulturu ni tradiciju eksperimentalnog filma ili videa.

Festivali eksperimentalnog filma, kao oni u 60-im godinama u Jugoslaviji ili pokreti kao Češki novi val ili državni studio kao mađarski Bela Balazs, koji je producirao političke provokativne eksperimentalne filmove u 70-im i 80-im godinama, bili su nepojmljivi u kontekstu Rumunije. Jedina eksperimentalna, kvaziaktivistička produkcija je bila potpuno tajna, kao film Iona Grigorescua o fiktivnom razgovoru sa Ceausescuom, kojeg je sakrio od straha da ga ne otkriju. Slični su filmovi grupe Kinema Ikon, koje nisu javno prikazivali do 1989. Poslije 1989 nije došlo do rascvata eksperimentalnog filma ili videa. Zbog troškova zabrane i nedostatka tradicije, je bila produkcija filma i videa ograničena na školu teatra i filma ili na nekoliko odsjeka sa groznim profesorima i arhaičnom tehnologijom. Ni danas stvari nisu mnogo drugačije: većini ljudi još uvijek nije dostupna video produkcija, osim nekoliko umjetnika. I među umjetnicima, video ostaje jedan najmanje popularnih oblika izražavanja.

Prvi video projekat D Medie bio je Real Fictions (Stvarne fikcije, 2004-2005), serija od 4 eksperimentalna dokumentarna filma u saradnji sa lokalnim volonterima od 15 do 20 godina iz Kluja. Neposredna pozadina projekta je opšta apatija mladih ljudi prema učestvovanju u politici i nedostatak iskustva u samoorganizaciji, što ih je često vodilo do toga da prihvate činjenicu da nemaju moći da promijene stvari i upere pogled na uticajnog vođu koji obećava da će ih spasiti. PRM, stranci krajnje desnice, je dobro u ovoj situaciji; članovi skupštine i kandidat za predsjednika imaju vrlo jake

ksenofobične sklonosti i na zadnjim izborima su dobili više od 30 posto glasova. Veliki broj pristalica krajnje desnice bili su mladi do 25 godina. Dva videa, na kojim sam radila kao saradnica, Folklore i Paint Romanian, direktno su se bavila porastom nacionalizma i krajnje desnice u Rumuniji; od političke stranke kao što je PRM do malih neofašističkih grupa kao Noua Dreapta, koje se bore za krajnje rješenje problema Roma i ponovnu kriminalizaciju homoseksualnosti. Folklore, duži i više dokumentarni film, počinje sa svakodnevicom u Kluju, razotkriva strahove i frustracije koji su dovele do toga da većina lokalne populacije na izborima za gradonačelnika triput zaredom glasa za Gheorgha Funara, ekstremnog nacionalistu i člana PRM. U nastavku video prelazi sadašnjost i otkriva istoriju nacionalizma, od Željezne garde do Ceausescuovog režima te do njegovog neprekidnog prisustva u današnjoj kulturi mainstreama. Paint Romanian je ritmična montaža uz muziku, sastavljen je od stotina mirnih fotografija predmeta i monumenata trobojnice, koji odražavaju nacionalne opsesije Kluja u vrijeme Funarovog mandata. Behind the Scene predstavlja poglede mladih umjetnika na njihovu borbu za život, neadekvatnost institucija koje promiču savremenu umjetnost u Rumuniji i važnost prostora, kojeg vode umjetnici sami. Četvrti video, Open, koji je bio snimljen u vrijeme Transhackmeetinga u Hrvatskoj 2004. godine, predstavlja političke i ekonomske implikacije pokreta Free/Open Source Software movement.[4]

Projekat Real Fictions pokušao je eliminisati razlike između stručnjaka i potrošača medija, uključujući lokalne tinejdžere u proces stvaranja videa. Unatoč našim namjerama da radimo sa volonterima kao jednakopravnim partnerima, nastavili su da gledaju na nas kao na stručnjake odgovorne za važne odluke. Mnogo njih je htjelo putovati i naučiti nove vještine, a da se potpuno ne uključe u

cijeli proces, da ne idu na mnogo sastanaka i da ne provedu previše vremena na istraživački rad ili sate montaže.

Pa zašto onda nije uspjela ideja o samoorganizaciji? Težimo ka idealizaciji samoorganizacije kao znaku slobode, kao sposobnosti primjenjivanja prava i neograničene mogućnosti. Ali, u stvarnosti ta sloboda nije samo radost otkrivanja vlastite latentne kreativnosti, već je i teret odgovornosti i naporan posao. Također, težimo ka idealizaciji otvorenih struktura kao univerzalnom lijeku, kao da bi svi socijalni i ekonomski problemi jednostavno nestali, kada bi svi dobili mogućnost sarađivati i komunicirati bez ograničenja- perfektna liberalna demokratska utopija. Ali, otvorenost ne mora značiti sistemsku promjenu ili čak kulturu, u kojoj svako misli za sebe; javni forumi i javne stranice su postali plodno tlo za rasiste da mogu reciklirati sve predrasude i neuroze koje su naslijedili od svojih kultura. Afirmacija otvorenosti može dobiti isto značenje kao tiranija, jedino ako istovremeno ne upućuje na to kako ideologija funkcioniše tako da „svojom putanjom“ nameće standardizovane ideje i preveniše kritičnu misao- i čijim interesima ta ideologija služi. U društvu, koje je pretežno patrijarhalno, homofobično i rasistično, otvorenost i „slobodno izražavanje“ mogu jednostavno značiti nametanje glasa većine isključivanju prava manjina. „Rizomatični“ načini komunikacije niso nužno napredni. Najnovije proliferacije samoorganizovanih, „do-it-yourself“ medija stvaraju neofašističke grupe, koje imaju svoj spin-off Indymedie(Altermedia mrežu), svoje fanzine, internetne radio stanice i blogove.

Fokusiranjem isključivo na proces produkcije, projekat Real Fictions je premalo pažnje posvetio završenim radovima i njihovom širenju. Kada pogledamo unatrag, čini se da je uticaj na svakodnevicu naših volontera bio veoma malen, u poređenju sa uticajem koji su video radovi mogli imati, da smo ih planirali za širu publiku. Ovaj zaključak je pod uticajem specifičnosti situacije u

Rumuniji. Neki prijatelji aktivisti iz Italije, su me jednom pitali o socijalnim pokretima u Rumuniji. Morala sam priznati da u stvari i ne postoje, barem ne na onaj način na koji oni misle. „Civilno društvo“ postoji, i postoji oko hiljadu nevladinih organizacija, koje dobivaju strane sponzore za takozvani humanitarni rad ili za promovisanje evropske intergracije. Ali, što se tiče narodnih grupa u samoorganizaciji, koje djeluju bez legalnog sistema ili strukture institucije i posebno onih koje kritikuju i rumunski nacionalizam i „tranziciju“ prema globalnom kapitalizmu, mogu se nabrojati na prste jedne ruke. U Italiji neki pokreti, kao Telestreet or Indymedia Italy, imaju veliku mrežu potpore socijalnih centara i hiljade učesnika. Pokušaju promovisanja duha, koji bi imao samoinicijativu, u Rumuniji sa malim brojem volontera u ovom trenutku nedostaje ovaj već postojeći kontekst. A stvarni problem je očito drugdje: u hegemoničnom diskursu, potisnuta pitanja nikada ne dopiru do svijesti javnosti. Čini se da ima više smisla provocirati mainstream publiku da posumnja u način na koji vidi svoj svijet, nego snimati video radove za malu umjetničku publiku ili nekolicinu underground klubova.

Naš drugi video projekat, Made in Italy (2005-2006), bio je saradnja sa Candida TV5[5] aktivističkim kolektivom iz Rima. Video se fokusira na delokalizaciju talijanskih preduzeća u Rumuniju i migraciju rumunskih radnika u Italiju. Trenutno postoji 16.000 talijanskih preduzeća u Rumuniji i neki su se gradovi kao napr. Arad i Temišvar doslovno pretvorili u malu Italiju. Realnost strane investicije vrlo je različita od početnog obećanja: pravila rada nisu se poštovala, uvjeti rada su bili loši, sindikata nije bilo i mnoga preduzeća su se selila na istok, kad su se plate povećavale, i tako je mnogo ljudi preko noći ostalo bez posla. Mnogi ljudi su otišli u inostranstvo umjesto da se bore za poslove, za koje su talijanske firme u Rumuniji plaćale 70 eura na mjesec.

Italija je postala vodeća destinacija za rumunske migrante, ocijenili su da je u Italiji 2 milijona radnika, većinom tajno. Činilo nam se važno podvući ovu vezu, jer je javni diskurs u Rumuniji nekritično slavio strane investicije kao panaceu, koja će spasiti narod. Ovo je još više tačno sada, usred EU euforije i slijedeći uspon neoliberalne vlade u 2005. godini. Nova vlada je učinila sve što je bilo moguće da promoviše delokalizaciju stranih preduzeća u Rumuniju, tako da je uvela jedinstvenu poresku stopu od 16%, što je pretvorilo državu u finansijski raj za korporacije i uvođenjem reforme zakona o radnoj snazi(zakona o radu), koja ukida ugovore o kolektivnom radu (kolektivne ugovore o radu) i određuje ugovore za određeno vrijeme, produžava sate rada i olakšava otpuštanje radnika.[6]

Video radovi u kompilaciji Made in Italy predstavljaju protu priču dominantnoj priči, ali to nije priča, koju priča ujedinjeni glas. Dokumentarni filmovi obično teže ka stvaranju osjećaja autentičnosti i cjeline, koje vode gledaoca da se identificira sa njihovom porukom. Stil montaže je jedan od glavnim elemenata, koji stvaraju osjećaj cjeline (i vode do identifikacije) ili ga razbijaju. Montaža asocijacije je dodatak- dodaje skladne slike i zvukove s namjerom da stvori homogenu sliku. Dijalektička montaža, po definiciji Eisensteina, ide preko običnog dodatka, tako da predstavlja sukob kontradikcija. Ali, dijalektička montaža ima i svoje granice, to su granice dijalektike same: kreće se između idealiziranih suprotnih parova (kao buržoazija i proletariat u Štrajku) i konačni ishod je predvidiv. Uređenje zvuka i slika može također biti nepovezano, a da ne bude dijalektično–predstavljanjem raznolikosti umjesto predstavljanja svijeta punog crno-bijelih suprotnosti. Video radovi snimljeni u Italiji predstavljaju protivne perspektive vlasnika talijanskih preduzeća, predstavnika talijanskih kulturnih institucija, radnika, taksista, umjetnika, studenata, voditelja sindikata i rumunskih migranata u Italiji. I različiti autori

iz D Medie i Candide TV, koji su sastavili priče takođe imaju različita gledanja, stilove snimanja i ideje o montaži- sve to je onemogućilo samo jedno stajalište. Posljedica toga je da se priča otkriva kroz disjunkcije i postaje komplikovanija kako se nastavlja. Višestruke riječi nisu dio ujedinjenog kosmosa, nego se sukobljavaju. Publika mora sastaviti fragmente i sama oblikovati zaključke.

U poređenju sa prošlim projektom, Made in Italy se stvarno činio kao saradnja jednakopravnih partnera. To je takođe značilo realno da je proces bio često težak, jer je bilo mnogo neslaganja o idejama i stilovima i morali smo doći do konsenzusa. Ali, na kraju je najzanimljiviji dio svakog stvarnog procesa saradnje da se učesnici trasformiraju; svi se odričemo malog dijela vlastitog dogmatizma kad vidimo stvari iz druge perspektive, naučimo nešto o vlastitim granicama, predrasudama, vidimo svoje ideje kako se oplemenjuju kroz proces dijaloga i možemo bolje uraditi posao nego svako od nas individualno.

Uzimajući najviše načelo video aktivizma uključujući stalne gledaoce, težimo ka potpunom fokusiranju više na proces produkcije umjesto na sam rad. Važnost predstavljanja perspektiva i glasova, koji su obično nečujni, ne smije biti omalovaženo. Ali se u aktivističkom videu često izgubi estetska dimezija. U aktivističkim krugovima niko ne govori o umjetničkomu djelu ili estetici, jer su ove vrste diskusija ozloglašene kao elitističke. Riječ „umjetnost“ je postala sramota u svakom smislu, osim smisla Situacionista- kao oslobađanje kreativnih energija koje svako posjeduje, ali koje su bile potisnute zbog rutine i dosade svakodnevice. Umjetnost je to, ali i nešto drugo. To je čin komunikacije, i za razliku od drugih oblika komunikacije (politički manifest, filozofski esej ili vijesti) to što umjetnost saopštava jesu odlike i afekti, koji nadmašuju konceptualne šeme. Umjetnost ima snagu provocirati ne

argumentima, nedvosmislenim informacijama ili propagandom pokretanja, nego nečim što još uvijek ne znamo definisati. Potiče ljude da misle i osjećaju drugačije, da postavljaju pitanja umjesto da prihvataju već spremne, uobičajene odgovore.

Dok je bio član grupe Dziga Vertov, Godarg je snimio neke vrlo arogantne filmove o maoističkoj propagandi. Pravdu, film o usponu 1968. godine u Pragu, progoni trop ideološke ispravnosti: rekli su nam da studenti, koji su objesili crnu zastavu „ne misle ispravno“ i da autor filma Vera Chytilova „ne govori ispravno“. Ideja iza filmova Dzige Vertova, je da su slike uvijek pogrešne, te ih treba negirati i kritikovati pomoću „ispravnog zvuka“. Zadnji projekat grupe Dzige Vertova bio je nedovršeni film Until Victory (Do pobjede), snimljen 1970. godine. u vrijeme kada se Palestinian Liberation Organization (Palestinska oslobodilačka organizacija) pripremala na revoluciju. Nakon raspada grupe, Godard je sarađivao sa Anne-Marie Mieville upotrebljavajući materijal snimljen za film, da bi napravio novi film- Here and Elsewhere (Ovdje i drugdje). Problem kod filma Until Victory bio je previše naglašen zvuk, kao što kaže glas najavljivača; „bio je tako glasan da je skoro zaglušio glas za koji je htio da sastavi sliku“. Film ne ispituje samo Until Victory, nego i militantsku filmsku produkciju u cjelini.

Here and Elsewhere je film, koji je sastavljen od pitanja. Bili smo u Palestini prije nekoliko godina, kaže Godard. S namjerom da napravimo film o dolazećoj revoluciji. Ali ko smo to mi, ovdje? Zašto smo otišli tamo, drugdje? I zašto se ovdje i drugdje nikada u stvari ne sretnu? Glas najavljivača priznaje: „U Francuskoj ne znaš šta da napraviš sa filmom... suprotnosti eksplodiraju, uključujući i tebe.“ Here and Elsewhere je razmišljanje o tome kako je revolucionarna militantnost postavljena kao politički teatar: njeni propagandni gestovi i govori, njeno prikrivanje razdvajanja s namjerom da se ponovo prezentira jedan glas onih, koji su

ujedinjeni u borbi. Film također preispituje saučesništvo aktivističkih filmskih autora koji organizuju zvuk i slike na određen način da bi predstavili „ispravnu“ političku liniju te da bi kočili kritičnu misao. U vremenu u kojem je preovladavala politika poruka (izjave, službena saopštenja, objave ratova), Here and Elsewhere traži politiku pitanja.

Godard je jednom ukazao na razliku između stvaranja političkog filma (filma o politici) i stvaranja filma na politički način (politički). Političko stvaranje filma znači istraživanje, kako slike nalaze svoje značenje i kako remete pravila igre, bilo da je ta igra holivudska mistifikacija ili militantska propaganda. To znači provociranje gledalaca da postanu političke životinje, da razmišljaju o svom položaju „vis a vis“ moći, da razmatraju sumnje te da postavljaju pitanja. U poređenju s tim, većina savremenog video aktivizma u stvari je obrnuta propaganda. Dok se sadržaj razlikuje od štampe mainstreama, njegove forma i funkcija često su sačuvane. Propaganda ističe svoje stajalište kao prirodno i neizbježno, ne razmišljajući o njegovoj konstrukciji. Puno aktivističkih video radova pokazuju svoju militantnost kroz emocionalne slogane umjesto kroz argumente; video radovi su slijepi za svoje vlastite unutrašnje suprotnosti. Video rad Rebel Colors Indymedie, koji dokumentuje demonstracije protiv IMF i Svjetske banke u Pragu 2000. godine, predstavlja jednostranu perspektivu aktivista, koji su došli iz SAD, Nizozemske, Francuske, Španije i Italije, uključujući i članove postojećih komunističkih partija. Ono što nedostaje, to je razmišljanje o kontekstu Češke- mnogi lokalni stanovnici izjavili su da su vidjeli pokušaj insceniranja revolucije od strane stranaca, koji su uzeli slogane iz ideologije za koju su Česi sami smatrali da je zastarjela. Pošto je sukob ovih različitih perspektiva odsutan, video daje utisak da je toliko dogmatičan koliko i masovni medij, iako je sadržaj obratan.

Video aktivizam se rodio iz saznanja da masovne medije nadzire moćna elita i da, iako tvrde da služe demokratskom interesu informisanja javnosti, njihovi se pravi interesi, izvori finansijske potpore, hijerarhijsko vodstvo i procesi odluka, skrivaju iza zatvorenih vrata. Važno je suprotstaviti se ovim praksama tako da se uključe perspektive i svakidašnje želje običnih ljudi i grupa sa margine i da procesi produkcije budu, koliko je moguće demokratski, nehijerarhijski i transparentni. Ali, nije dovoljno eliminisati razlike između proizvodnje i potrošnje, te stručnjaka i gledaoca. Takođe, neophodno se upitati, kako su slike i zvuk organizovani da proizvedu smisao. Na kraju video aktivizam znači političko stvaranje videa- odbijanje snabdijevanja plitkošću, već spremnim odgovorima ili „ispravnim“ političkim linijama. Video aktivizam znači stvaranje videa u obliku pitanja.

Ranija verzija teksta bila je objavljena u ArtMargins (http://www.artmargins.com/) i u Art and Democracy, izdavačka kuća Peer (London, 2006), i u Vector> Arta si Cultura in Context, nr 3 (Iasi, 2007). Skraćen tekst preveden je na njemački, španjolski i rumunski jezik, a original se može naći na http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/richardsontext3.html.
http://www.humourworks.org/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=85

---

[1] http://romania.indymedia.org/ro/2005/05/829.shtml

[2] http://romania.indymedia.org/ro/2005/07/921.shtml

[3] http://www.dmedia.ro

[4] Za download- http://www.dmedia.ro/04video-e.htm

[5] http://candida.thing.net

[6] Za download- http://www.ngvision.org/mediabase/680, http://www.estudiolivre.org/el-gallery_view.php?arquivoId=3439&