

Amintirile unei video-activiste

Joanne Richardson

Am plecat din București la vârsta de nouă ani. Părinții mei erau refugiați pe motive politice. Am primit azil politic în Austria, iar mai târziu ne-am mutat la New York. Am avut parte de o copilărie precară, dar privilegiată, în sensul că am învățat la unele dintre cele mai bune școli din America, aceste fabrici sociale ce produc intelectuali marxiști. Apoi am renunțat să-mi mai dau doctoratul, am plecat din SUA și am venit în România să mă fac video-activistă. Vreme de mulți ani, am respectat aceleași canoane și reguli de etichetă ca majoritatea activiștilor media occidentali. Însă acestea mi s-au părut mereu ciudate, ca și cum le vedeam în afara contextului lor și le auzeam rostite într-o limbă străină pe care o înțelegeam doar în parte.

Video-activismul își are rădăcinile în mișcările media alternative ale anilor 1960 și 1970. Deși presa de opoziție cu un conținut alternativ a apărut încă din secolul al XIX-lea, aceasta privilegia poziția intelectualilor și menținea ierarhia structurale ale cunoașterii. Mișcările sociale ale anilor 1960 și 1970 s-au evidențiat prin dorința de a provoca schimbări sociale nu prin intermediul ideilor alternative, ci prin însuși procesul de producție, transformându-i pe spectatori în producători și abolind distanța dintre specialiștii care creează cultura și consumatorii pasivi ai acesteia. Încă de pe vremea aceea, țelul cel mai ambițios al video-activiștilor era să îi includă pe non-experti în procesul de producție. Modificările de formă sau stil au fost lăsate pe planul al doilea, fiind considerate mai puțin importante și mai puțin radicale. Aceeași idee călăuzește și video-activismul de astăzi – diferența fiind proliferarea materialelor video-activiste grație echipamentelor ieftine și Internetului.

Video-activismul a fost uneori criticat pentru faptul că este repetitiv, convențional din punct de vedere stilistic și pentru că produce nenumărate imagini ale unor demonstrații care arată toate la fel și care se contopesc una cu alta. Căutarea instantaneității, a „documentului” nemediat duce adesea la ignorarea unor aspecte precum forma, stilul, tehnicile de montaj sau publicul. La celălalt capăt al spectrului, care este mai caracteristic artistului video transformat în activist, s-a înregistrat o revenire la tradiția constrângătoare a clasicului *auteur* care își încorsetează subiectele în teorii pre-formulate. Când a prezentat câteva fragmente dintr-un material video nefinalizat despre construirea unei conducte de petrol în regiunea Mării Caspice, Ursula Biemann a mărturisit că i s-a părut „enervant” faptul că țăranii care locuiau de-a lungul porțiunii pe unde avea să treacă acea conductă fuseseră fericiți să primească bani în schimbul pământului lor și nu aveau nici o intenție să opună rezistență. Realitatea nu se prea potrivea cu povestea pe care dorea ea să o spună. Acesta nu este un exemplu izolat – mulți artiști activiști își lasă propria voce (sau mai bine spus ideile împrumutate de la teoreticienii la modă) să acopere imaginile. În vreme ce prima formă de video-activism riscă să cadă pradă naivității transparenței pure ce caracteriza cinematograful direct, cea de-a doua întruchipează adesea cele mai rele aspecte pe care militantismul le-a lăsat moștenire de-a lungul istoriei.

Situaționiștii îi criticau cândva pe militanți pentru faptul că își lasă dorințele subiective și energiile creative să se subordoneze unei corvezi marcate de rutină și repetabilitate – lipirea de afișe, pregătirea pentru demonstrații, participarea la întruniri, angajarea în discuții nesfârșite despre protocoale de organizare. Însă ei au omis să analizeze un fapt foarte important, și anume originea militaristă a militantismului și consecințele acesteia. Militanții își subordonează necesitățile imediate unei pasiuni copleșitoare (unei cauze supreme), de dragul căreia toate celelalte lucruri sunt sacrificate. Ei consideră că se află în toiul unui război, o stare de excepție care cere o comportare extraordinară și sacrificii. Militanții nu militează pentru ei înșiși; ei își pun viețile în slujba acelei categorii sociale pe care o consideră cea mai asuprită (sau, mai precis, în slujba propriilor idei despre nevoile celor asupriți). Acest avangardism indirect îi privilegiază pe intelectuali și teoria corectă, mai ales atunci când realitatea pare să o contrazică.

Sunt multe aspecte ale militantismului cu care nu m-am împăcat niciodată – avangardismul său, atitudinea conflictuală, asumarea revoluției ca teatru al machismului politic. Când am revenit în România, am perceput neîncrederea cu privire la politica militantă drept o șansă de a lăsa în urmă tradiția sa viciată și de a o lua de la zero. Scriam cândva cu entuziasm despre o nouă paradigmă a colaborării de grup care apăruse la începutul anilor '90 în Europa de Est – o alternativă conștientă la declarațiile și proclamațiile intransigente care au marcat nu doar militantismul de stânga, ci și istoria avangardei. S-a dovedit însă că optimismul meu era exagerat. După șaptesprezece ani, scepticismul la adresa militantismului s-a transformat într-o denunțare categorică a politicii de stânga și într-o scuză pentru resemnarea pasivă. Orice critică adusă capitalismului este respinsă drept nostalgie după dictatura comunistă. În ceea ce privește postcomunismul, problema nu este că acesta respinge trecutul comunist, ci că o face în mod superficial și oportunist și că scopul său ultim nu este să emită judecăți despre istoria regimurilor comuniste, ci să discrediteze orice idei noi care invocă noțiunea de comun, de colectiv, de public, sau chiar activismul însuși. Când activismul este scos în afara legii, când nu mai poate fi nici măcar contemplat, are loc o legitimare implicită a opusului său. Pasivitatea devine realitatea cotidiană corespondentă.

Împreună cu câțiva prieteni, am inițiat în 2003, la Cluj, D Media (<http://www.dmedia.ro>). Intenția noastră era de a crea un context pentru activismul media, inexistent până atunci, și să facem ca practica auto-organizării să devină mai contagioasă. Primul proiect video al D Media a fost *Real Fictions (Ficțiuni adevărate)*, o serie de documentare experimentale realizate în colaborare cu voluntari din Cluj, cu vârste cuprinse între cincisprezece și douăzeci de ani. Fundalul imediat al proiectului *Real Fictions* a fost apatia generală a tinerilor față de implicarea politică și lipsa de experiență în privința auto-organizării, care îi determină adesea să se resemneze cu faptul că nu au nici o putere de a schimba lucrurile și să-și îndrepte privirile către un lider puternic care le promite să-i salveze. PRM, partidul de extremă dreaptă, s-a descurcat de minune în acest context, având membri în parlament și un candidat la președinție cu simpatii xenofobe foarte puternice care a obținut mai bine de 30 % din voturi la alegerile din 2000. O mare parte dintre susținătorii săi au mai puțin de 25 de ani. Cele două materiale la care am colaborat, *Folklore (Folclor)* și *Paint Romanian (Vopsește românește)*, au abordat în mod direct dezvoltarea naționalismului și extremei drepte în România, de la partidele politice gen PRM până la micile grupuri neofasciste precum Noua Dreaptă, care militează pentru o soluție finală în chestiunea țigănilor și pentru reintroducerea homosexualității pe lista infracțiunilor. *Folklore*, cea mai lungă dintre lucrări, pornește de la realitatea cotidiană a orașului Cluj, dezvăluind temerile și frustrările care i-au determinat pe cei mai mulți locuitori să îl aleagă primar al orașului, trei mandate la rând, pe Gheorghe Funar, naționalist extremist și membru PRM. *Paint Romanian* este un montaj ritmic pe un fundal muzical, alcătuit din sute de instantanee ale obiectelor tricolore ce reflectă obsesiile naționaliste ale Clujului în timpul mandatului de primar al lui Funar. *Behind the Scene (În spatele scenei)* prezintă felul în care artiștii tineri privesc strădania lor de a-și câștiga existența, deficiențele instituțiilor care promovează arta contemporană în România și importanța spațiilor administrate de artiști. Cel de-al patrulea video, *Open*, care a fost filmat în Croația, în 2004, pe durata desfășurării Transhackmeeting, prezintă implicațiile politice și economice ale mișcării Free/Open Source Software.

Real Fictions a încercat să elimine diferența dintre experții și consumatorii de media prin implicarea adolescenților în procesul realizării video. Însă în ciuda intenției noastre de a la acorda voluntarilor statutul de parteneri egali, aceștia au continuat să ne considere pe noi experții însărcinați cu luarea deciziilor importante. Mulți dintre ei voiau să călătorească și să învețe câte ceva, însă fără să se implice îndeaproape în totalitatea procesului, fără să participe la multe întâlniri, fără să petreacă prea mult timp făcând muncă de cercetare și fără să lucreze multe ore la montaj. Ne întrebăm de ce nu a „prins” oare ideea de auto-organizare? Avem tendința să idealizăm auto-organizarea ca pe un simbol al libertății, ca pe o capacitate de a ne exercita drepturile și posibilitățile nelimitate. În realitate însă, această libertate nu înseamnă doar bucuria de a ne descoperi creativitatea latentă, ci și povara responsabilității și muncii asidue.

Deoarece s-a concentrat exclusiv asupra procesului de producție, proiectul *Real Fictions* a acordat prea puțină atenție lucrărilor finalizate și difuzării lor. Privind retrospectiv, impactul asupra vieții de zi cu zi a voluntarilor noștri pare să fi fost foarte redus în comparație cu impactul pe care l-ar fi putut avea filmele video dacă ar fi fost avute în vedere segmente de audiență mai largi. Această concluzie este tributară specificității situației din România. Câțiva prieteni activiști din Italia m-au întrebat la un moment dat despre mișcările sociale din România, și am fost nevoită să le mărturisesc că acestea de fapt nu există, cel puțin nu în forma la care se gândeau ei. În Italia, mișcări precum Telestreet sau Indymedia Italy au o vastă rețea de sprijin alcătuită din centre sociale și sute de mii de oameni. Încercarea de a promova un etos de tip *do-it-yourself* în România cu câte o mână de voluntari este lipsită de acest context preexistent. Iar problema reală pare a se afla în altă parte: într-un discurs hegemonic, aspectele reprimite nu ajung niciodată în conștiința publică. Decât să faci filme video pentru un grup restrâns de artiști sau pentru două-trei cluburi subterane, pare a avea mai mult sens să provoci publicul tradițional să-și pună întrebări despre felul în care își percepe propria lume.

Al doilea proiect video realizat de noi, *Made in Italy* (2005-2006), a fost o colaborare cu Candida TV (<http://candida.thing.net>), un colectiv activist de la Roma. Filmele video se axează pe de-localizarea companiilor italiene în România și pe migrația forței de muncă românești spre Italia. La ora actuală există în România 16 000 de companii italiene, iar unele orașe, precum Arad sau Timișoara, au fost literalmente transformate în Mici Italii. Realitatea investițiilor străine s-a dovedit foarte diferită de angajamentul inițial: regulile de muncă nu au fost respectate, condițiile de lucru sunt proaste, sindicatele lipsesc, iar multe companii s-au mutat spre Moldova când salariile au început să crească, lăsându-i pe lucrători fără un loc de muncă de la o zi la alta. Mulți oameni au preferat să muncească în străinătate decât să concureze pentru slujbe plătite cu 70 de euro pe lună la firmele italiene din România. Italia a devenit principala destinație a emigranților români, cu o cifră estimată la două milioane de muncitori, cei mai mulți clandestini. Ni s-a părut important să evidențiem această legătură, deoarece discursul public din România, lipsit de o perspectivă critică, a ridicat în slăvi investițiile străine ca pe un panaceu ce avea să salveze națiunea. Acest lucru este și mai adevărat acum, într-o perioadă de apogeu a euforiei privind UE.

Filmele video din compilația *Made in Italy* introduc o contra-narațiune care o însoțește pe cea principală, însă nu este vorba de o narațiune spusă de o voce unitară. Filmele prezintă punctele de vedere discordante ale patronilor companiilor italiene, reprezentanților instituțiilor culturale italiene, ale muncitorilor, șoferilor de taxi, artiștilor, studenților, liderilor sindicali și emigranților români din Italia. Iar între diverșii „autori” de la D Media și Candida TV care au pus laolaltă narațiunile există de asemenea diferențe în ceea ce privește perspectivele, stilurile de filmare și opiniile legate de montaj – iar toate acestea împreună au făcut ca un punct de vedere unic să fie imposibil. Drept urmare, narațiunea se derulează prin disjunții și devine tot mai complicată pe măsură ce înaintează. Nu există un univers unificat, ci o coliziune între mai multe lumi. Publicul trebuie să pună fragmentele laolaltă și să tragă propriile concluzii.

În comparație cu proiectul precedent, *Made in Italy* a creat într-adevăr senzația unei colaborări între egali. Aceasta a însemnat că, privit cu realism, procesul s-a dovedit adesea dificil, de vreme ce existau multe dezacorduri în legătură cu ideile și stilurile, dar trebuia totuși să se ajungă la un consens. Însă în ultimă instanță, cel mai interesant aspect al oricărui proces de colaborare real este faptul că cei implicați se regăsesc transformați; renunțăm toți la o parte din dogmatismul propriu pe măsură ce ajungem să vedem lucrurile din perspectiva celorlalți, învățăm toți câte ceva despre propriile prejudecăți, vedem cum ideile noastre se șlefuiesc prin procesul dialogului și devenim capabili să facem o treabă mai bună decât am fi făcut lucrând fiecare pe cont propriu.

Decizia de a adopta ca principiu de bază al video-activismului includerea spectatorilor obișnuiți în realizarea materialelor tinde să se axeze în întregime pe procesul de producție, și nu pe lucrarea propriu-zisă. Importanța prezentării perspectivelor și vocilor care nu se fac de obicei auzite nu trebuie desconsiderată. Însă în domeniul video-activismului dimensiunea estetică se pierde adesea. În cercurile activiste nimeni nu vorbește despre opera

de artă sau despre estetică, de vreme ce acest tip de discuții este respins ca elitist. Cuvântul „artă” a devenit penibil în toate ipostazele cu excepția celei situaționiste – care privește arta ca pe o eliberare a energiilor creatoare cu care fiecare om este înzestrat, dar care au fost reprimite de rutina și plictisul vieții cotidiene. Arta înseamnă acest lucru, dar mai înseamnă și altceva. Este un act de comunicare, și spre deosebire de celelalte forme de comunicare (declarația politică, eseu filozofic sau emisiunea de știri), ea comunică anumite calități și afecte ce depășesc schemele conceptuale. Arta are puterea de a provoca – nu prin intermediul argumentației, al informației lipsite de ambiguitate sau al propagandei agitatoare, ci prin ceva ce rămâne încă greu de definit. Ea îi incită pe oameni să gândească și să simtă altfel, să pună întrebări mai curând decât să accepte răspunsuri gata făcute.

În perioada în care era membru al grupului Dziga Vertov, Godard a făcut câteva filme extrem de arogante de propagandă maoistă. În *Pravda*, film despre revolta de la Praga din 1968, bânuie tropul corectitudinii ideologice: ni se spune că studenții care au arborat drapelul negru „nu gândesc corect” și că realizatoarea de filme Vera Chytilova „nu vorbește corect”. Ideea din spatele filmelor făcute de Dziga Vertov este că imaginile sunt întotdeauna false și trebuie negate și criticate prin intermediul unui „sunet corect”. Ultimul proiect al grupului Dziga Vertov a fost filmul rămas neterminat *Until Victory (Până la victorie)*, filmat în 1970 în timp ce Organizația de Eliberare a Palestinei se pregătea pentru o revoluție. După desființarea grupului Dziga-Vertov, Godard a colaborat cu Anne-Marie Mieville, folosind materialele filmate pentru *Until Victory* la realizarea unei noi lucrări, *Here and Elsewhere (Aici și altundeva)*. Așa cum ni se arată în comentariul filmului, *Until Victory* avea o problemă, și anume că sunetul era prea puternic, „atât de tare încât aproape acoperea vocea pe care voia să o extragă din imagine”. Filmul pune în discuție nu numai *Until Victory*, ci realizarea de filme militante în general. *Here & Elsewhere* este un film compus din întrebări. „Am mers în Palestina acum câțiva ani”, povestește Godard. „Să facem un film despre revoluția ce urma să aibă loc. Dar cine suntem acești noi, de aici? De ce ne-am dus acolo, altundeva? Și de ce aici și altundeva nu se întâlnesc niciodată cu adevărat?” Vocea din fundalul filmului mărturisește: „Întors în Franța, nu știi cum să înțelegi filmul... contradicțiile explodează, inclusiv în ceea ce te privește.” *Here and Elsewhere* este o meditație asupra modului în care militantismul revoluționar este pus în scenă ca teatru politic: gesturile și discursurile sale propagandistice, mascarea disjunțiilor pentru a re-prezenta o singură voce a celor uniți în luptă. Este pusă de asemenea în discuție complicitatea realizatorilor de film activiști, care aranjează sunetul și imaginile într-un anumit fel cu scopul de a prezenta linia politică „corectă” și de a inhiba gândirea critică. Într-o epocă dominată de o politică a mesajului, *Here & Elsewhere* este în căutarea unei politici a întrebării.

Godard făcea cândva o distincție între a face un film politic (un film despre politică) și a face un film în mod politic. A face film în mod politic înseamnă a cerceta felul în care imaginile își capătă înțelesul și a submina regulile jocului, indiferent dacă jocul este mistificare hollywoodiană sau propagandă militantă. Înseamnă a provoca privitorii să devină ființe politice, să mediteze la propria lor poziție față de putere, să aibă îndoieli și să pună întrebări. Prin contrast, o mare parte a video-activismului contemporan este de fapt propagandă inversată. În vreme ce conținutul este diferit de cel al presei tradiționale, forma și funcția acesteia sunt adesea menținute. Propaganda își prezintă poziția ca firească și inevitabilă, fără să reflecteze asupra modului în care este construită. Multe materiale video activiste își etalează militantismul mai curând prin sloganuri emoționale decât prin argumentație și rămân oarbe cu privire la propriile contradicții interne. Filmul video *Rebel Colors* realizat de Indymedia, care documentează manifestațiile de la Praga din 2002 împotriva FMI și Băncii Mondiale, prezintă perspectivele unilaterale ale activiștilor veniți din America, Marea Britanie, Olanda, Franța, Spania și Italia, inclusiv ale membrilor partidelor comuniste de astăzi. Ceea ce lipsește cu desăvârșire este imaginea contextului ceh – mulți locuitori au denunțat evenimentele respective ca fiind o încercare de înscenare a unei revoluții de către străini, care au invocat sloganuri aparținând unei ideologii pe care cehii înșiși o consideră retrogradă. Deoarece lipsește conflictul dintre perspective, proiectul se dovedește a fi la fel de dogmatic ca și mass-media, chiar dacă există o inversare a conținutului.

Video-activismul s-a născut din recunoașterea faptului că mass-media este controlată de elite puternice și că, chiar dacă pretinde că slujește interesul democratic al publicului de a fi informat, interesele sale reale, sursele sale de sprijin financiar, conducerea sa ierarhizată și procesele de luare a deciziilor rămân toate ascunse în spatele ușilor închise. Este foarte important să se contracareze aceste practici prin luarea în considerare a perspectivelor și dorințelor oamenilor obișnuiți și ale grupurilor marginalizate și prin asigurarea unui proces de producție cât mai democratic, mai non-ierarhic și mai transparent posibil. Însă nu este suficientă eliminarea distincțiilor dintre producție și consum și dintre specialiști și spectatori. Este de asemenea necesar să punem sub semnul întrebării modul în care imaginile și sunetul sunt organizate pentru a produce semnificația. În ultimă instanță, video-activismul înseamnă a face proiecte video în mod politic – refuzând să furnizeze banalități, răspunsuri gata făcute sau o linie politică „corectă”. Înseamnă a face materiale video sub formă de întrebări.

Traducere de Irina Scurtu, pentru revista Vector nr. 3, Iași, 2007. Versiunea originală în limba engleză se găsește la http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/richardsoncontext3.html.