

Artikulacija protesta

Hito Steyerl

Prijevod: Boris Buden

Svaka artikulacija je montaza različitih elemenata - glasova, slika, boja, strasti ili dogmi - unutar jednog određenog trajanja u vremenu i jednog određenog sirenja u prostoru. O tome ovisi značenje artikuliranih momenata. Oni naime imaju smisla samo unutar te artikulacije i ovisno o njezinoj poziciji. Primijenimo to na pitanje značenja i organizacije političkog protesta. Kako se dakle artikulira taj protest? Sto on artikulira i sto artikulira njega? Artikulacija protesta ima dvije razine: s jedne strane ona upućuje na dovodjenje protesta do jezika, na vokalizaciju, verbalizaciju ili slikovnu vizualizaciju političkog protesta. Na drugoj strani, međutim, ta pojmovna kombinacija označuje također rasclanjenje odnosno internu organizaciju protestnog pokreta. Rijec je dakle o dvije različite vrste ulancavanja različitih elemenata: jednom na razini simbola, a drugi puta na razini političkih snaga. Na obje razine razvija se dinamika zelje i uskracivanja, privlacenja i odbijanja, suprotstavljanja i spajanja različitih elemenata. U odnosu na protest pitanje o artikulaciji znaci dakle organizaciju njegova izraza - ali također i izraz njegove organizacije.

Naravno, protestni pokreti se artikuliraju na mnogim razinama: s jedne strane na razini njihovih programa, zahtjeva, obveza koje sami sebi postavljaju, prioriteta i slijepih mrlja. Nadalje, protestni se pokreti međusobno artikuliraju i kao ulancavanja odnosno povezivanja različitih interesnih grupa, nevladinih organizacija, stranaka, kriminalnih bandi, individua ili grupa. U tom rasclanjenju artikuliraju se razni savezi, koalicije, frakcije, svadje ili pak ravnodusnost. I na političkoj razini postoji dakle neki oblik montaze, kombinatorika interesa, organizirana u gramatici političkoga koja samu sebe stalno iznova pronalazi. Na toj razini artikulacija označuje oblik interne organizacije protestnih pokreta. U skladu s kojim pravilima je međutim ta montaza organizirana? Koga ona organizira s kim, posredstvom koga i na koji način?

I sto to znaci za različite oblike artikuliranja kritike globalizacije - kako na razini organizacije njihovih izraza tako i na razini izraza njihove organizacije? Kako se prikazuju globalne sveze? Kako se međusobno posreduju različiti protestni pokreti? Postavljaju li se oni jedan do drugoga, dakle zbrajaju li se jednostavno jedan s drugim, ili se na neki drugi način dovode u međusobni odnos? Sto je slika nekog protestnog pokreta? Jesu li to zbrojene glave glasnogovornica i glasnogovornika pojedinih grupa? Jesu li to slike sukoba i demonstracija? Jesu li to novi oblici prikaza? Je li to refleksija oblika nekog protestnog pokreta? Ili pronalazak novih odnosa između pojedinih elemenata političkog ulancavanja? Ovim razmišljanjima o artikulaciji protesta evociram jedno sasvim određeno teorijsko polje, naime teoriju montaze, odnosno filmske montaze. I to također zato sto se refleksija o odnosu umjetnosti i politike uglavnom odvija na polju političke teorije, dok se umjetnost cesto javlja tek kao njezin ornament. Sto se međutim događa kada, obrnuto, refleksiju o umjetničkom načinu proizvodnje, naime teoriju montaze, prenesemo na polje politike? Kako se dakle montira političko polje i kakva se politička značenja mogu izvesti iz tog oblika artikulacije?

Proizvodni lanci

Ovo gore postavljeno pitanje zelim raspraviti na temelju dvaju filmskih odlomaka - i polazeci od oblika njihove artikulacija tematizirati naposljetku njihovo implicitno, odnosno eksplicitno političko misljenje. Filmove pritom uspoređujem s jednog sasvim specifičnog stajalista: oba sadrže jednu sekvencu u kojoj se tematiziraju uvjeti njihove vlastite artikulacije. U tim sekvencama predstavljaju se proizvodni lanci, odnosno samo odvijanje

proizvodnje tih filmova. Na temelju tog samorefleksivnog tematiziranja načina proizvodnje političkih značenja, proizvodnje lanaca i montaza estetičkih oblika i političkih zahtjeva, želim razjasniti političke implikacije različitih oblika montaze.

Prvi odlomak uzet je iz filma *Showdown in Seattle*, kojeg je 1999., proizveo „Independent Media Center Seattle“, a prikazan na „Deep Dish Television“. Drugi odlomak potječe iz jednog Godard/Mieville filma iz godine 1975., pod naslovom *Ici et ailleurs*. Oba filma bave se transnacionalnim odnosno internacionalnim odnosima političke artikulacije: *Showdown in Seattle* dokumentira proteste protiv zasjedanja „Medjunarodne trgovinske organizacije“ (World Trade Organization) u Seattlu, kao i internu artikulaciju tih protesta kao heterogene kombinacije različitih interesa. Tema *Ici et ailleurs* su putevi i stranputice francuskog pokreta solidarnosti s palestinskom borbom sedamdesetih u posebnom smislu, kao i radikalna kritika poza, inscenacija i kontraproduktivnih ulancavanja emancipacije, u općenitom smislu. Oba ta filma kao takva zapravo nisu usporediva – prvi je zurno proizvedeni upotrebnii dokument koji funkcionira u registru protuinformacije. *Ici et ailleurs*, naprotiv, prikazuje jedan dug ali i mucan proces refleksije. U tom filmu u prvom planu ne stoji informacija, nego prije analiza njezine organizacije i inscenacije. Usporedbu tih dvaju filmova ne treba dakle shvatiti kao iskaz o tim filmovima kakvi oni jesu po sebi, nego prije kao pokušaj da se rasvijetli samo jedan njihov određeni aspekt, naime njihova samorefleksija o vlastitim, za svaki film specifičnim, oblicima artikulacije.

Showdown in Seattle

Film *Showdown in Seattle* je strastvena dokumentacija protestnih zbivanja koja su se odvijala povodom sastanka Medjunarodne trgovinske organizacije (WTO) 1999., u Seattlu.^[1] Zbivanja koja su pratila protest montirana su u kronološkoj formi i to prema danima. Pritom je razvoj događaja na ulici praćen iscrpnim informacijama o djelovanju Medjunarodne trgovinske organizacije. U brojnim kracim statementima do rijeci su dosli mnogobrojni glasnogovornici i glasnogovornice najrazličitijih političkih grupacija, prije svega sindikata, ali također pokreta urođenika ili pak seljačkih organizacije. Film (koji se sastoji iz pet zasebnih polusatnih dijelova) napravljen je u stilu konvencionalne reportaze i izvanredno je uzbudljiv. U skladu s tim je i predodžba filmskog prostora i vremena koja bi se, uz pomoć Benjamina, mogla opisati kao homogena i prazna, dakle organizirana posredstvom kronološkog odvijanja radnje i unutar jedinstvenih prostora.

Na kraju dvoiposatne serije filmova nalazi se jedan odlomak u kojem se gledatelji vodi na jednu turu kroz proizvodne pogone filma, dakle kroz studio koji je za potrebe snimanja tog filma napravljen u Seattlu. Ono što u tom filmskom odlomku vidimo, više je nego dojmivo. Citav film je snimljen i montiran u vremenu koje se poklapa s trajanjem protesta. Svaku večer prikazano je pola sata programa. To iziskuje jedan izuzetno veliki logistički napor, i u skladu s tim interna organizacije Indymediinog ureda ne izgleda u nacelu nista drugacije od organizacije nekog komercijalnog televizijskog kanala. Vidimo kako u studio pristizu slike brojnih videokamera, kako se one pregledavaju, kako se iz njih odabiru upotrebljive scene, kako se ti isjecci pristiglog materijala u daljenjmm koraku montiraju, itd. Pritom se nabrajaju različiti mediji na kojima i posredstvom kojih se objavljuju informacije, kao što su faks, telefon, World Wide Web, satelit, itd. Vidimo kako se obavlja posao organizacije informacija, dakle slika i tonova: postoji *video desk*, proizvodni planovi itd. Ono što se prezentira je prikaz jednog proizvodnog lanca informacija, točnije receno, u definiciji autora: lanca protuinformacije koje se, zbog njihova odmakaa od informacija koje proizvode komercijalni mediji – kritizirani zbog svoje jednostranosti – određuju u odnosu na njih negativno. Rijec je dakle o zrcalnoj replici konvencijalne proizvodnje informacija i reprezentacija sa svim njezinim hijerarhijama, o jednoj, do u najsitniji detalj vjernoj kopiji načina proizvodnje komercijalnih medija – samo s naizgled drugom svrhom.

Ta druga svrha opisuje se uz pomoc brojnih metafora: *get the word across, get the message across, getting the truth out, getting images out* (prenijeti rijec, prenijeti informaciju, izvuci istinu, izvuci slike). To sto se treba prenijeti su protuinformacije koje se opisuju kao istina. Ultimativna instancija na koju se ovaj alternativni medij pritom poziva je glas naroda, *the voice of the people* i taj je glas nesto sto treba biti saslušano. On je zamisljen kao jedinstvo razlika, dakle razlicitih politickih grupa i kao takav odjekuje unutar rezonantnog tijela filmskog prostora-vremena cija se homogenost nikada ne dovodi u pitanje.

Mi se medjutim moramo zapitati ne samo kako taj glas biva artikuliran i organiziran, nego, takodjer, sto taj glas naroda uopce treba da znaci. U *Showdown in Seattle* taj izraz se upotrebljava bez ikakva problematiziranja: kao dodatak glasovima pojedinih glasnogovornica i glasnogovornika protestnih grupa, nevladinih organizacija, sindikata itd. Njihovi zahtjevi i pozicije artikuliraju se tijekom veceg dijela filma - u formi *talking heads*-a. Posredstvom formalno istog postava njihove se pozicije standariziraju i time cine usporedivima. Na razini standariziranog konvencionalnog jezika formi razliciti stavovi preobrazavaju se na taj nacin u lanac formalnih ekvivalencija u kojem se politicki zahtjevi zbrajaju jedan s drugim na isti nacin na koji se u medijskom proizvodnom lancu slike i tonovi u konvencionalnim lancima montaze takodjer nizu jedni za drugima. Forma alternativnog medija time se ispostavlja kao potpuno analogna jeziku forme kritiziranih komercijalnih medija. Samo je sadržaj drugi, naime jedna aditivna kompilacija glasova koji uzeti zajedno proizvode: *the voice of the people*, „glas naroda“. Kada se sve te artikulacije zbroje, na koncu te racunice izlazi „glas naroda“ - bez obzira na cinjenicu da razliciti zahtjevi u jednom dijelu medjusobno politicki proturjece, kao sto je slucaj na primjer s borcima za zastitu prirode i sindikalistima, razlicitim manjinama, feministickim grupama, itd., i uopce nije jasno kako se ti zahtjevi mogu onda dovesti u medjusobnu vezu. To sto stoji na mjestu tog izostalog posredovanja je naprotiv puki filmski i politicki zbroj - postavki, stavova i pozicija - i estetsicka forma ulancavanja koja principe njihove organizacije bez razmisljanja preuzima od protivnika. [\[2\]](#)

U drugom se filmu, naprotiv, ta metoda pukog zbrajanja zahtjeva, koji uzeti zajedno predstavljaju „glas naroda“, odlucno kritizira i to zajedno sa samim konceptom glasa naroda.

Ici et Ailleurs

Redatelj, ili bolje, montazeri filma *Ici et Ailleurs* [\[3\]](#) Godard i Mieville, odnose se radikalno kriticki prema pojmovima popularnoga. Njihov se film sastoji iz samokritike jednog filmskog fragmenta koji su sami proizveli. Kolektiv „Dziga Vertov“ (Godard/Morin) je tisucu devetsto sedamdesete po narudzbi Palestinske oslobodilacke organizacije (PLO) snimio film o toj organizaciji i njezinoj borbi. Propagandni film, prepun heroiziranja i samozadovoljnog velicanja palestinskog naroda i njegove borbe zvao se „Do pobjede“ i nikada nije bio dovršen. Sastojao se iz vise dijelova koji su nosili naslove kao sto su: „oruzana borba“, „politicki rad“, „narodna volja“, „rat, proizveden do konacne pobjede“. Prikazana je borbena obuka, scene tjelesne vježbe i vježbe gadjanja, kao i scene agitacije za Palestinsku oslobodilacku organizaciju (PLO), formalno u jednom gotovo postupno neosvijestjenom lancu ekvivalencija u kojem je svaka slika, kao sto ce se kasnije ispostaviti, na silu natisnuta u okvir antiimperijalisticke fantazije. Cetiri godine kasnije Godard i Mieville jos jednom su podrobno analizirali snimljeni materijal. Utvrdili su da dijelovi izjava pripadnika Palestinske oslobodilacke organizacije nikada nisu bili prevedeni odnosno da su otpocetka bili namjesteni. Kriticki su reflektirali inscenaciju i neprikrivene lazi materijala - prije svega medjutim svoje vlastito sudjelovanje u tome, posebice u vezi s nacinom na koji su organizirali slike i tonove. Na temelju te samorefleksije postavili su sljedeca pitanja: Na koji nacin je ta, poput mantrane neumorno ponavljana, formula o „glasu naroda“ funkcionirala kao populisticka buka kojom se uklanjaju proturjecja? Koje slike su tim postupkom prisilno dovedene u vezu? Koji ton je povezan uz koju sliku? Sto to znaci kada se uz bilo koju sliku montira internacionala, na primjer na nacin na koji se mast namazuje na kruh? Koje su to politicke i estetske predodzbe pod izgovorom „glasa naroda“ zbrojene jedna s drugom? I zasto taj racun na koncu uopce ne funkcionira? U generalnom smislu Godard/Mieville dosli su do

sljedeceg zakljucka: znak zbrajanja u montazi, ono „i“ s kojim su montirali jednu sliku do druge, nije nimalo nevin, a pogotovo ne neproblematican.

Film *Ici et Ailleurs* je danas zastrasujuce aktualan, ali ne u smislu da nam nudi mogucnost da zauzimemo neku poziciju u bliskoistocnom konfliktu, nego, naprotiv, u tome da on problematizira pojmove i sablone u kojima se konflikti, kao i akti solidarnosti, svode na binarne opozicije izdajstva i lojalnosti, odnosno reduciraju na neproblematicna zbrajanja i pseudokauzalnosti. Sto naime, ako model zbrajanja ne funkcioniра? Ili ako obvezatno „i“ uopce ne predstavlja nikakvo zbrajanje, nego oduzimanje, dijeljenje odnosno uopce ne oznacuje nikakav odnos? Sto naime ako spomenuto „i“ u tom „Ovdje i drugdje“ u ovoj Francuskoj i Palestini ne prikazuje nikakvo zbrajanje, nego oduzimanje? [4] Sto to naime znaci kada se dva politicka pokreta ne samo uzajamno ne povezuju, nego kada se medjusobno onemogucuju, potiskuju, kada proturjece jedan drugomu, ili se pak uzajamno iskljucuju? Sto ako umjesto „i“ moramo staviti „ili“, odnosno „jer“ ili „umjesto“? I sto onda jos znaci jedna floskula kao sto je „volja naroda“?

Preneseno na politicku razinu, pitanje tako glasi: sto je temelj na kojem uopce mozemo povlaciti politicke usporedbe izmedju razlicitih pozicija, odnosno etablirati ekvivalentnosti ili cak alijanse? Sto je uopce ucinjeno usporedivim? Sto se dodaje, sto se montazom spaja i koje razlike i suprotnosti se niveliraju u korist etabliranja lanca ekvivalencija? Sto ako se taj „i“ politicke montaze funkcionalizira i to u korist populisticke mobilizacije? I sto znaci to pitanje za danasnju artikulaciju protesta, kada se na antiglobalistickim demonstracijama nacionalisti, protekcionisti, antisemiti, teoreticari zavjere, nacisti, religiozni fanatici i reakcionari bez problema ukljucuju u lanac ekvivalencija? Vrijedi li ovdje jednostavno nacelo naproblematičnog zbrajanja, slijepi „i“ koji polazi od toga da na racun treba dodavati sve nove i nove, kolikogod po sebi razlicite, interese sve dok jednom iz konacnog obracuna ne izađe narod?

Godard i Mieville ne usmjeravaju medjutim svoju kritiku samo na razinu politicke artikulacije, dakle na izraz interne organizacije, nego takodjer i na organizaciju njezina izraza. Ona stoji u bliskom odnosu s internom organizacijom, dakle s razinom politicke artikulacije. U *nacinu na koji se organiziraju slike i tonovi*, u nacinu na koji se oni montiraju i nizu, lezi bitni sastojak te problematike. Jedna fordisticke artikulacije, organizirana na nacelima masovne kulture slijepo ce reproducirati sablone svoje vladavine, tako glasi njihova teza; stoga se ona mora prekriziti i problematizirati. Otuda se i Godard/Mieville takodjer bave proizvodnim lancem slika i tonova, ali u usproedbi s indymedia odabiru sasvim drugu scenu - oni prikazuju grupu ljudi sa slikama u rukama koji prolaze ispred kamere kao na tekucoj vrpci, ali tako da pritom jedan drugoga izguravaju. Niz ljudi koji nose pred sobom slike „borbe“ mehanicki se povezuju u lanac, po logici tekuće vrpce, odnosno po logici mehanike kamere.

Godard/Mieville prevode ovdje vremenski poredak filmskih slika u prostorni poredak. Ono sto pritom postaje vidljivo, su lanci slika koje se ne odvijaju jedna za drugom, nego bivaju istodobno pokazivane. Oni postavljaju slike jednu pored druge i guraju njihove okvire u zariste pozornosti. Ovdje se otvoreno izlaze nacelo njihova ulancavanja. Ono sto se u montazi ukazuje kao cesto nevidljivo zbrajanje, ovdje se problematizira i dovodi u odnos s logikom strojne proizvodnje. Posredstvom te refleksije proizvodnog lanca slika i tonova u toj sekvenci se razmislja o uvjetima reprezentaciji u mediju filma uopce. Montaza nastaje unutar jednog industrijskog sistema slika i tonova, cije je ulancavanje unaprijed organizirano - kao sto je nacelo proizvodne sekvence u *Showdown in Seattle* obiljezeno preuzimanjem konvencionalnih shema proizvodnje.

Godard/Mieville, naprotiv, pitaju: Kako vise te slike o lancu, kako su ulancane, sto organizira tu artikulaciju i koja se politicka znacenja time generiraju? Pred ocima imamo jednu eksperimentalnu situaciju ulancavanja u kojoj su slike relacijski organizirane. Na jedan potpuno divlji nacin medjusobno se mijesaju slike i tonovi iz nacisticke Njemacke, Palestine, Latinske Amerike, Vijetnama i drugih mjesta - cemu se dodaje niz narodnih pjesama, odnosno pjesama koje slave narod i to kako iz lijevih tako i desnih politickih izvora. Kao prvo, i to je evidentno, stjece se dojam da slike, naravno, poprimaju svoje znacenje ovisno o njihovom ulancenju. Ono

drugo je medjutim daleko važnije, naime to da nastaju nemoguća ulancavanja: slike koncentracijskog logora i *venceremos* pjesme, Hitlerov glas i slika My Lai, ponovo Hitlerov glas i slika Golde Meir, My Lai i Lenjin. Postaje jasno da temelj tog glasa naroda koji čujemo u njegovim različitim artikulacijama i na čijoj razini se odvija eksperiment prikaza, bas nije temelj na kojem se stvaraju ekvivalencije, nego, naprotiv, proizvode ona radikalna politicka proturjecja koja glas naroda pokušava prikriti. On stvara oštre diskrepancije unutar - kako bi Adorno rekao - nijeme prisile identitetskog odnosa. On uzrokuje suprotstavljanja umjesto izjednačavanja i s onu stranu suprotstavljanja čak čisto zaprepaštenje - sve moguće, samo ne nikakvo neproblematično zbrajanje politickih stremljenja. Jer, ono što taj populisticki lanac ekvivalencija u toj točki u bitnome razotkriva jest zapravo praznina oko koje je on strukturiran, praznina inkluzivistickog „i“ koje s onu stranu svih politickih kriterija slijepo zbraja sve na što naidje.

U sazetku možemo reci da nacelo glasa naroda u spomenuta dva filma preuzima sasvim drugaciju ulogu. U filmu o Seattlu glas naroda je doduse organizaciono nacelo, ono nacelo koje konstituira pogled ali samo ne biva problematizirano. Glas naroda funkcionira u tome filmu kao slijepa mrlja, prazno mjesto koje, prema Lacanu, konstituira čitavo polje vidljivoga ali samo postaje vidljivo tek kao neka vrsta pokriva. On organizira lanac ekvivalencija ne dopustajući lomove, i prikriva cinenicu da njegov politicki cilj ne nadilazi neupitnu predodzbu inkluzivnosti. Glas naroda time istodobno predstavlja organizaciono nacelo kako ulancavanja tako i isključivanja. Sto je to medjutim što on isključuje? U zaostrenom slučaju mogli bismo odgovor formulirati u smislu tvrdnje da prazni topos glasa naroda općenito prikriva samo jedno prazno mjesto, naime prazno mjesto pitanja o politickim mjerilima i ciljevima koji pozivanjem na narod trebaju biti legitimirani.

Kako dakle stoji stvar s artikulacijom protestnog pokreta koji se sastavlja prema modelu onoga „i“ - kao da je inkluzija po svaku cijenu njegov mjerodavni politicki cilj? U odnosu na što je organizirano to politicko ulancavanje? Čemu zapravo? Koji ciljevi i kriteriji moraju biti formulirani - i onda kada oni možda nisu tako popularni? I ne mora li potom uslijediti jedna mnogo radikalnija kritika artikulacije ideologije uz pomoć slika i tonova? Ne znači li konvencionalna forma jedno mimeticko prilagodjavanje odnosima čiju bi kritiku tek trebalo obaviti? A populisticka forma, ne znači li ona slijepu vjeru u moć zbrajanja proizvoljnih želja? Ne bi li ponekad bilo bolje razbiti taj lanac umjesto po svaku cijenu nastojati da se sve sa svime umreži?

Zbrajanje ili potenciranje?

Sto dakle čini neki pokret opozicijskim pokretom? To pitanje je tim važnije što se mnogi pokreti koji sebe nazivaju protestnim pokretima mogu u najmanju ruku oznaciti kao reakcionarni, ako ne i izravno fasisticki odnosno kao takvi koji bez ikakva problema uključuju takve reakcionarne, odnosno fasisticke elemente. Pritom se radi o elementima u kojima se ono postojeće sve više radikalizira, u jednoj transgresiji od koje zastaje dah; postojeće koje u svojoj brazdi ostavlja za sobom rasute fragmentirane identitete kao smrvljene kosti. Bez prekida energija pokreta ide od jednog elementa do drugog - poprijeko presijecajući homogenu prazno vrijeme poput vala koji prolazi nekom gomilom. Slike, tonovi i pozicije ulancavaju se bez ikakve refleksije u pokret slijepo inkluzije. U tim figurama razvija se jedna nevidjena dinamika i to s jednim jedinim ciljem - da sve ostavi po starom.

Koji pokret politicke montaze, dakle, uopće proizvodi neku opozicijsku artikulaciju - namjesto jednog pukog zbrajanja elemenata u korist reprodukcije postojećega? Ili, da postavimo pitanje drugacije: koja se to montaza može predocičiti između dvije slike, odnosno dva elementa, montaza koja između ili po strani od ta dva elementa omogućuje da nastane nešto drugo, nešto što ne predstavlja kompromis, nego pripada nekom drugom poretku - otprilike kao kada bi netko uporno udarajući dva tupa kamena jedan o drugi izbio iskru iz tame? Da li ta iskra koju bismo mogli nazvati i iskrom politickoga uopće treba da bude stvorena, pitanje je artikulacije o kojoj govorimo.

Zahvaljujem se Peteru Grabheru / kinoki za naputak na filmove.

[1] *Showdown in Seattle*, “Deep Dish Television”. USA 1999., 150 min.

[2] Ovdje ne bismo trebali implicirati, da postoji neki film koji bi mogao preuzeti rad tog posredovanja. Jedan film bi mogao međjutim inzistirati na tome da to posredovanje ne bude zamijenjeno jednostavnim zaklinjanjem.

[3] *Ici et Ailleurs*, Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, Francuska 1975., 52 min.

[4] I sto „Ovdje i drugdje“ znaci *sada* kada u Francuskoj gore sinagoge?