

Hito Steyerl

Artikulacija protesta

[09_2002]

Svaka artikulacije je montaža različitih elemenata - glasova, slika, boja, strasti ili dogmi - unutar jednog određenog trajanja u vremenu i jednog određenog širenja 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? Što on artikulira i što artikulira njega? Artikulacija protesta ima dvije razine: s jedne strane ona upućuje na dovođenje protesta do jezika, na vokalizaciju, verbalizaciju ili slikovnu vizualizaciju političkog protesta. Na drugoj strani, međutim, ta pojmovna kombinacija označuje također raščlanjenje odnosno internu organizaciju protestnog pokreta. Riječ je dakle o dvije različite vrste ulančavanja različitih elemenata: jednom na razini simbola, a drugi puta na razini političkih snaga. Na obje razine razvija se dinamika želje i uskraćivanja, privlačenja i odbijanja, suprotstavljanja i spajanja različitih elemenata. U odnosu na protest pitanje o artikulaciji znači 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 ulančavanja odnosno povezivanja različitih interesnih grupa, nevladinih organizacija, stranaka, kriminalnih bandi, individua ili grupa. U tom raščlanjenju artikuliraju se razni savezi, koalicije, frakcije, svađe ili pak ravnodušnost. I na političkoj razini postoji dakle neki oblik montaže, 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 montaža organizirana? Koga ona organizira s kim, posredstvom koga i na koji način?

I što to znači 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? Što 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 ulančavanja? Ovim razmišljanjima o artikulaciji protesta evociram jedno sasvim određeno teorijsko polje, naime teoriju montaže, odnosno filmske montaže. I to također zato što se refleksija o odnosu umjetnosti i politike uglavnom odvija na polju političke teorije, dok se umjetnost često javlja tek kao njezin ornament. Što se međutim događa kada, obrnuto, refleksiju o umjetničkom načinu proizvodnje, naime teoriju montaže, 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 želim raspraviti na temelju dvaju filmskih odlomaka - i polazeći od oblika njihove artikulacija tematizirati naposljetku njihovo implicitno, odnosno eksplicitno političko mišljenje. Filmove pritom uspoređujem s jednog sasvim specifičnog stajališta: 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 montaža estetičkih oblika i političkih zahtjeva, želim razjasniti političke implikacije različitih oblika montaže.

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 „Međunarodne 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 kontraproaktivnih ulančavanja emancipacije, u općenitom smislu. Oba ta filma kao takva zapravo nisu usporediva - prvi je žurno proizvedeni upotrebnik dokument koji funkcionira u registru protuinformacije. *Ici et ailleurs*, naprotiv, prikazuje jedan dug ali i mučan 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 Međunarodne 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 Međunarodne trgovinske organizacije. U brojnim kraćim statementima do riječi su došli 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 reportaže 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 dojmljivo. Čitav 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 načelu ništa drugačije od organizacije nekog komercijalnog televizijskog kanala. Vidimo kako u studio pristižu slike brojnih videokamera, kako se one pregledavaju, kako se iz njih odabiru upotrebljive scene, kako se ti isječci pristiglog materijala u daljnjem 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 rečeno, u definiciji autora: lanca protuinformacije koje se, zbog njihova odmaka od informacija koje proizvode komercijalni mediji -kritizirani zbog svoje jednostranosti - određuju u odnosu na njih negativno. Riječ je dakle o zrcalnoj replici konvencionalne proizvodnje informacija i reprezentacija sa svim njezinim hijerarhijama, o jednoj, do u najsitnijem detalju vjernoj kopiji načina proizvodnje komercijalnih medija - samo s naizgled drugom svrhom.

Ta druga svrha opisuje se uz pomoć brojnih metafora: *get the word across, get the message across, getting the truth out, getting images out* (prenijeti riječ, prenijeti informaciju, izvući istinu, izvući slike). To što 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 nešto što treba

¹ *Showdown in Seattle*, „Deep Dish Television“. USA 1999., 150 min.

biti saslušano. On je zamišljen kao jedinstvo razlika, dakle različitih političkih grupa i kao takav odjekuje unutar rezonantnog tijela filmskog prostora-vremena čija se homogenost nikada ne dovodi u pitanje.

Mi se međutim moramo zapitati ne samo kako taj glas biva artikuliran i organiziran, nego, također, što taj glas naroda uopće treba da znači. 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 većeg dijela filma - u formi *talking heads*-a. Posredstvom formalno istog postava njihove se pozicije standariziraju i time čine usporedivima. Na razini standariziranog konvencionalnog jezika formi različiti stavovi preobražavaju se na taj način u lanac formalnih ekvivalencija u kojem se politički zahtjevi zbrajaju jedan s drugim na isti način na koji se u medijskom proizvodnom lancu slike i tonovi u konvencionalnim lancima montaže također nižu 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 računice izlazi „glas naroda“ - bez obzira na činjenicu da različiti zahtjevi u jednom dijelu međusobno politički proturječe, kao što je slučaj na primjer s borcima za zaštitu prirode i sindikalistima, različitim manjinama, feminističkim grupama, itd., i uopće nije jasno kako se ti zahtjevi mogu onda dovesti u međusobnu vezu. To što stoji na mjestu tog izostalog posredovanja je naprotiv puki filmski i politički zbroj - postavki, stavova i pozicija - i estetička forma ulančavanja koja principe njihove organizacije bez razmišljanja preuzima od protivnika.²

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

Ici et Ailleurs

Redatelj, ili bolje, montažeri filma *Ici et Ailleurs*³ Godard i Mieville, odnose se radikalno kritički prema pojmovima popularnoga. Njihov se film sastoji iz samokritike jednog filmskog fragmenta koji su sami proizveli. Kolektiv „Dziga Vertov“ (Godard/Morin) je tisuću devetsto sedamdesete po narudžbi Palestinske oslobodilačke organizacije (PLO) snimio film o toj organizaciji i njezinoj borbi. Propagandni film, prepun heroiziranja i samozadovoljnog veličanja palestinskog naroda i njegove borbe zvao se „Do pobjede“ i nikada nije bio dovršen. Sastojao se iz više dijelova koji su nosili naslove kao što su: „oružana borba“, „politički rad“, „narodna volja“, „rat, produžen do konačne pobjede“. Prikazana je borbena obuka, scene tjelesne vježbe i vježbe gađanja, kao i scene agitacije za Palestinsku oslobodilačku organizaciju (PLO), formalno u jednom gotovo postupno neosvijestjenom lancu ekvivalencija u kojem je svaka slika, kao što će se kasnije ispostaviti, na silu natisnuta u okvir antiimperijalističke fantazije. Četiri godine kasnije Godard i Mieville još jednom su detaljno analizirali snimljeni materijal. Utvrdili su da dijelovi izjava pripadnika Palestinske oslobodilačke organizacije nikada nisu bili prevedeni odnosno da su otpočetak bili namješteni. Kritički su reflektirali inscenaciju i neprikrivene laži materijala - prije svega međutim svoje vlastito sudjelovanje u tome, posebice u vezi s načinom na koji su organizirali slike i tonove. Na temelju te samorefleksije postavili su sljedeća pitanja: Na koji način je ta, poput mantre neumorno ponavljana, formula o „glasu naroda“ funkcionirala kao populistička buka kojom se uklanjaju proturječja? Koje slike su tim postupkom prisilno dovedene u vezu? Koji ton je povezan uz koju sliku? Što to znači kada se uz bilo koju sliku montira internacionala, na primjer na način na koji se mast namazuje na kruh? Koje su to političke i estetske predodžbe pod izgovorom „glasa naroda“ zbrojene jedna s drugom? I zašto taj račun na koncu uopće ne funkcionira? U generalnom smislu Godard/Mieville došli su do sljedećeg zaključka: znak zbrajanja u montaži, ono „i“ s kojim su montirali jednu sliku do druge, nije nimalo nevin, a pogotovo ne neproblematičan.

² Ovdje ne bismo trebali implicirati, da postoji neki film koji bi mogao preuzeti rad tog posredovanja. Jedan film bi mogao međutim 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.

Film *Ici et Ailleurs* je danas zastrašujuće aktualan, ali ne u smislu da nam nudi mogućnost da zauzimemo neku poziciju u bliskoistočnom konfliktu, nego, naprotiv, u tome da on problematizira pojmove i šablone u kojima se konflikti, kao i akti solidarnosti, svode na binarne opozicije izdajstva i lojalnosti, odnosno reduciraju na neproblematična zbrajanja i pseudokauzalnosti. Što naime, ako model zbrajanja ne funkcionira? Ili ako obvezatno „i“ uopće ne predstavlja nikakvo zbrajanje, nego oduzimanje, dijeljenje odnosno uopće ne označuje nikakav odnos? Što naime ako spomenuto „i“ u tom „Ovdje i drugdje“ u ovoj Francuskoj i Palestini ne prikazuje nikakvo zbrajanje, nego oduzimanje?⁴ Što to naime znači kada se dva politička pokreta ne samo uzajamno ne povezuju, nego kada se međusobno onemogućuju, potiskuju, kada proturječe jedan drugomu, ili se pak uzajamno isključuju? Što ako umjesto „i“ moramo staviti „ili“, odnosno „jer“ ili „umjesto“? I što onda još znači jedna floskula kao što je „volja naroda“?

Preneseno na političku razinu, pitanje tako glasi: što je temelj na kojem uopće možemo povlačiti političke usporedbe između različitih pozicija, odnosno etablirati ekvivalentnosti ili čak alijanse? Što je uopće učinjeno usporedivim? Što se dodaje, što se montažom spaja i koje razlike i suprotnosti se niveliraju u korist etabliranja lanca ekvivalencija? Što ako se taj „i“ političke montaže funkcionalizira i to u korist populističke mobilizacije? I što znači to pitanje za današnju artikulaciju protesta, kada se na antiglobalističkim demonstracijama nacionalisti, protekcionisti, antisemiti, teoretičari zavjere, nacisti, religiozni fanatici i reacionari bez problema uključuju u lanac ekvivalencija? Vrijedi li ovdje jednostavno načelo naproblematičnog zbrajanja, slijepi „i“ koji polazi od toga da na račun treba dodavati sve nove i nove, kolikogod po sebi različite, interese sve dok jednom iz konačnog obračuna ne izađe narod?

Godard i Mieville ne usmjeravaju međutim svoju kritiku samo na razinu političke artikulacije, dakle na izraz interne organizacije, nego također i na organizaciju njezina izraza. Ona stoji u bliskom odnosu s internom organizacijom, dakle s razinom političke artikulacije. U načinu na koji se organiziraju slike i tonovi, u načinu na koji se oni montiraju i nižu, leži bitni sastojak te problematike. Jedna fordistička artikulacije, organizirana na načelima masovne kulture slijepo će reproducirati šablone svoje vladavine, tako glasi njihova teza; stoga se ona mora prekriti i problematizirati. Otuda se i Godard/Mieville također bave proizvodnim lancem slika i tonova, ali u usporedbi s indymedia odabiru sasvim drugu scenu - oni prikazuju grupu ljudi sa slikama u rukama koji prolaze ispred kamere kao na tekućoj vrpici, ali tako da pritom jedan drugoga izguravaju. Niz ljudi koji nose pred sobom slike „borbe“ mehanički 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 što 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 žarište pozornosti. Ovdje se otvoreno izlaže načelo njihova ulančavanja. Ono što se u montaži ukazuje kao često 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 razmišlja o uvjetima reprezentaciji u mediju filma uopće. Montaža nastaje unutar jednog industrijskog sistema slika i tonova, čije je ulančavanje unaprijed organizirano - kao što je načelo proizvodne sekvence u *Showdown in Seattle* obilježeno preuzimanjem konvencionalnih shema proizvodnje.

Godard/Mieville, naprotiv, pitaju: Kako vise te slike o lancu, kako su ulančane, što organizira tu artikulaciju i koja se politička značenja time generiraju? Pred očima imamo jednu eksperimentalnu situaciju ulančavanja u kojoj su slike relacijski organizirane. Na jedan potpuno divlji način međusobno se miješaju slike i tonovi iz nacističke Njemačke, Palestine, Latinske Amerike, Vijetnama i drugih mjesta - čemu se dodaje niz narodnih pjesama, odnosno pjesama koje slave narod i to kako iz lijevih tako i desnih političkih izvora. Kao prvo, i to je evidentno, stječe se dojam da slike, naravno, poprimaju svoje značenje ovisno o njihovom ulančanju. Ono drugo je međutim daleko važnije, naime to da nastaju nemoguća ulančavanja: slike koncentracijskog logora i *venceremos* pjesme, Hitlerov glas i slika My Laia, ponovo Hitlerov glas i slika Golde Meir, My Lai i Lenjin. Postaje jasno da temelj tog glasa naroda koji

⁴ I što „Ovdje i drugdje“ znači *sada* kada u Francuskoj gore sinagoge?

čujemo u njegovim različitim artikulacijama i na čijoj razini se odvija eksperiment prikaza, baš nije temelj na kojem se stvaraju ekvivalencije, nego, naprotiv, proizvode ona radikalna politička proturječja 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 političkih stremljenja. Jer, ono što taj populistički lanac ekvivalencija u toj točki u bitnome razotkriva jest zapravo praznina oko koje je on strukturiran, praznina inkluzivističkog „i“ koje s onu stranu svih političkih kriterija slijepo zbraja sve na što naiđe.

U sažetku možemo reći da načelo glasa naroda u spomenuta dva filma preuzima sasvim drugačiju ulogu. U filmu o Seattleu glas naroda je doduše organizaciono načelo, ono načelo 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 pokrova. On organizira lanac ekvivalencija ne dopuštajući lomove, i prikriva činenicu da njegov politički cilj ne nadilazi neupitnu predodžbu inkluzivnosti. Glas naroda time istodobno predstavlja organizaciono načelo kako ulančavanja tako i isključivanja. Što je to međutim što on isključuje? U zaoštrenom slučaju mogli bismo odgovor formulirati u smislu tvrdnje da prazni topos glasa naroda općenito prikriva samo jedno prazno mjesto, naime prazno mjesto pitanja o političkim 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 politički cilj? U odnosu na što je organizirano to političko ulančavanje? 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 idologije uz pomoć slika i tonova? Ne znači li konvencionalna forma jedno mimetičko prilagođavanje odnosima čiju bi kritiku tek trebalo obaviti? A populistička 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?

Što dakle čini neki pokret opozicijskim pokretom? To pitanje je tim važnije što se mnogi pokreti koji sebe nazivaju protestnim pokretima mogu u najmanju ruku označiti kao reakcionarni, ako ne i izravno fašistički odnosno kao takvi koji bez ikakva problema uključuju takve reakcionarne, odnosno fašističke 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 ulančavaju se bez ikakve refleksije u pokret slijepa inkluzije. U tim figurama razvija se jedna neviđena dinamika i to s jednim jedinim ciljem - da sve ostavi po starom.

Koji pokret političke montaže, dakle, uopće proizvodi neku opozicijsku artikulaciju - namjesto jednog pukog zbrajanja elemenata u korist reprodukcije postojećega? Ili, da postavimo pitanje drugačije: koja se to montaža može predočiti između dvije slike, odnosno dva elementa, montaža 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 političkoga uopće treba da bude stvorena, pitanje je artikulacije o kojoj govorimo.

Zahvaljujem se Peteru Grabheru / kinoki za naputak na filmove.

Prijevod: Boris Buden