

Ovde i drugde

reasamblaž pejzaža velikih razmera

Ezge Čelikaslan

Ovaj prizor navodi vas da lutate oko putanja naše želje. Naša želja je jedan asamblaž.¹ Ovde i drugde, žudeli smo da progovorimo u njegovo ime.

Pejzaži velikih razmera, skup tokova, zamena, putanja leta, siromašnih slika, trgova, senki, skokova u vremenskom sledu. Tu se pomalja jedna kartografija deteritorijalizovanih tokova u koje se može uroniti sa bilo koje njene tačke. Ne postoji nijedna forma slike ili žanr na koji se fokusiramo, dok postoje brojne forme koje su prelazne. A te su forme definitivno posredne, to jest, slobodne od svih formi. Uglavnom ćete se sretati sa autonomijom slika i zamršenošću njihovih skupova, a ne sa statičnim i fiktivnim formama slika. Usredsređujući se na transmedijalne prakse, ova izložba predstavlja slike građanske neposlušnosti i društvenih pokreta, onlajn arhivske prakse, metodologije pronađenih video zapisa i umetnička istraživanja utemeljena na slikama i tekstovima. Izložba se bavi stvaranjem kontrarnarativa u odnosu na sliku političkog pejzaža u Turskoj, budući da živimo u uslovima intenzivne društveno-prostorne transformacije podstaknute naopakim državnim politikama delovanja, projektima urbane transformacije, teritorijalnim politikama vezanim za državne granice, prinudnim migracijama i lokalnim urbanim pokretima u Turskoj. Svi ti slučajevi ukazuju na etiku naše želje da živimo zajedno „ovde i drugde“. Izložba uključuje kako umetnike iz dijaspore tako i one koji žive u Turskoj, iz različitih oblasti umetničke prakse, što metaforički označava volju i vizuelnu taktiku zahteva za kretanjem, ostajanjem i otporom.

Ovu izložbu koncipirala sam kao kolektivni proces alternativnih zamisli. U kvazi-vertovskoj imaginarnoj fabrici, kolektivi funkcionišu poput mašina tipa perpetuum mobile. Mašine koje neprestano stvaraju siromašne slike. Izložba otelotvoruje vrednovanje „siromašnih slika“, koje je Hito Štejerl opisala kao utvaru od slike, putujuću sliku, lumpenproletera u klasnom društvu pojavnosti.² Svojevremeno je Ulus Baker tvrdio da je najistaknutije svojstvo videa to da se on može koristiti na krajnje lični način i beležiti svaki trenutak svakodnevnog života. Ali, šta da radimo sa svim tim zapisima? Po njegovom viđenju, video je čekao da se pojave „kolektivne slike“, „nekakav modus ekspanzije ili difuzije posredstvom slika koji stalno omogućava nove doprinose i zajedničko

1 Žil Delez, *Od A to Z*, 1996.

2 Hito Štejerl, *U odbranu siromašne slike*, 2009.

korišćenje“. On za to koristi termin „demokratizacija slika“, koji je svojevremeno veoma snažno zagovarao Dziga Vertov tokom ranog perioda razvoja filma. Njegov krajnji cilj bio je da preobrazi stvaranje slika u predmet komunikacije, tačnije rečeno, u predmet ili instrument kolektivne komunikacije tokom stvaranja sovjeta.³

Već duže vreme, internet nudi instrumente kolektiviteta za alternativne medijske prostore. Upravo baze podataka otvorenih izvora udovoljavaju želji za dobijanjem bilo kakve informacije koja slobodno cirkuliše. Ova želja ne obazire se na pravila koja se tiču intelektualne svojine, već je usmerena ka neinstitucionalnim prostorima gde je deljenje informacija dobrodošlo; to je želja da se dobije pristup određenom tekstu, slici ili filmu bez zapetljavanja u tržišne odnose. Upadljivo je porastao interes za baze podataka otvorenih izvora koje su stvorene na osnovu licenci za zajedničku kreativnu svojinu, budući da one mogu izbeći mehanizme cenzure i nadzora. Osim toga, one predstavljaju zajedničke digitalne prostore za kolektivne produkcije koje odstupaju od generičkog institucionalnog prikupljanja podataka, metoda arhiviranja koji u pravilu služe kolonizovanim, nadziranim i disciplinovanim društvima. Kao što pokazuje ova izložba, ‘bak.ma’, kao onlajn medijska arhiva otvorenih izvora koja sadrži informacije o političkim pokretima nastalim kolektivnim impulsima, pretežno sadrži videograme koji su bili pohranjeni u skrivenim delovima kompjutera od strane video aktivista. Kao alternativni medijum, ova arhiva ima za cilj da čuva i razmenjuje snimke političkih borbi koje su napravili aktivisti koji učestvuju u delovanju političkih pokreta. U procesu formiranja ove arhive, kolektivni članovi imali su za cilj da raspravljaju o taktici kontra-arhiviranja, prikupljanju vizuelnih informacija, videogramima o građanskoj neposlušnosti i mogućoj montaži revolucije u metaforičkom smislu. Prakse kontra-arhiviranja otkrivaju skrivene vidove prakse neposlušnosti, a takođe mogu doprineti osnaživanju taktike montaže aploudovanih i procurelih slika kojima se iznova stvara kontra-sećanje na političku neposlušnost.

Video aktivista definiše se kao „osoba koja koristi video kameru kao taktičko sredstvo za ostvarivanje ciljeva socijalne pravde i zaštite životne sredine“.⁴ Video aktivizam odnosi se na jedno hibridno polje gde se ukrštaju vizuelne umetnosti, politički dokumentarac, kultura amaterskog videa i društveni aktivizam.⁵ Dok je povećana upotreba jeftinih portabl video kamera od ranih šezdesetih godina prošlog veka naovamo dovela do radikalnog porasta proizvodnje alternativnih video ostvarenja, koreni

3 Ulus Baker, Razmišljanje posredstvom slika, 2007.

4 Tomas Hardling, Priručnik za video aktiviste, 2001.

5 Tina Askanius, Video aktivizam kao arhiva, komemoracija i dokazni materijal, 2012.

alternativnih video radove sežu unazad sve do ranih godina filma. Moglo bi se govoriti o periodu proizvodnje političkih slika koja je uticala na video aktivizam. Tokom ranih godina videa, umetnost, aktivistički video radovi i dokumentarac predstavljali su međusobno isprepletana polja aktivnosti.⁶ Ovaj period traje od vremena radova fotografa koji su dokumentovali politička dešavanja na sistematičan ili nasumičan način tokom poznog 19. veka, pa sve do stvaranja prvih slika proizvedenih filmskom kamerom i raznih političkih pokreta u domenu politike širom sveta.

Talas alternativnog videa koji nadahnjuje video aktivizam stigao je u Tursku prilično kasno, tek posle devedesetih godina, a doneli su ga aktivisti i teoretičari medija koji žive u Ankari. Kolektivi i inicijative kao što su VideA, Karahaber, 25+ i Vitopia bavili su se pitanjima vezanim za video, između ostalog. Članovi kolektiva Artikişler Ege Berensel i Oktaj İnđe aktivno su učestvovali u diskusijama, praksama i produkcijama toga perioda održavajući pitanja koja su se pomaljala na sceni u središtu tih diskusija; kako različite forme slika, na primer, dokumentarci, eksperimentalni video radovi i filmovi, video eseji, video arhive političkih akcija, društvenih pokreta i revolucija stvaraju osećaj za politiku? Možemo li raspravljati o političkoj imanentnosti tih slika, i da li one stvaraju političko imaginarno posredstvom asamblaža? Ransijer zastupa tezu da se metapolitika estetike može realizovati putem učešća umetnosti u politici. Krićka umetnost biće iznad tenzije koja se tu stvara. „U svome najopštijem izrazu, krićka umetnost je tip umetnosti koji sebi postavlja za cilj da stvori svest o mehanizmima dominacije kako bi posmatraća pretvorila u svesnog agensa preobražaja sveta.“ Ransijer redefiniše estetsko u političkoj orijentaciji savremene umetnosti, i tvrdi da distribucija razumnog umetnosti u politici predstavlja estetićki režim.⁷ Od pronađenih video zapisa do današnjih slika protesta na Jutjubu, radovi pominjanih umetnika imaju mnemonićeke moći, budući da kopaju po istoriji i vade skrivene delove svesti.

Imajući ovo u vidu, u okvirima ove kompleksne kartografije kontra-metodologije mogle bi biti uključene i sudelovati u vidu jedne afektivne metodologije u kontekstu političkog pamćenja. Video radovi Rojde Tugrul i Sevgi Ortać, koji imaju autoetnografske pristupe teritorijalnoj politici, pokazuju kao se društvena transformacija u ruralnim i urbanim oblastima sprovodi putem invazivnih strategija moći. Video instalacija Tugrulove pod naslovom *Sîxûr (Bodljikavo prase)* prati ostatke, duhove i sećanja na raseljavanje kurdskih sela u Turskoj, čije je stanovništvo bilo prisilno evakuisano. Više od milion Kurda raseljeno je tokom rata koji je vođen devedesetih godina. Kurdima koji su bili izloženi prinudnim migracijama nije bilo dozvoljeno da se vrata na svoje posede tokom više godina; njihove su

6 Dierdri Bojl, *Od portapaka do kamkordera: Kratka istorija gerilske televizije*, 1992.

7 Źak Ransijer, *Politika estetike*, 2004.

kuće spaljivane, njihovi rođaci postali su žrtve torture i nerešenih slučajeva ubistava. Država nije učinila gotovo ništa da udovolji osnovnim potrebama žrtava kao što su hrana i stambeni smeštaj. Rad *Sîxûr* pokazuje nam kako se sećanja prepliću u vremenu, kako sadašnjost ponavlja prošlost. U ovom kontekstu, taj rad korespondira sa video performansima Bariša Sejitvana u kojima se iznose na videlo skrivene geografije iz minornih orbita nasilja. Sejitvan interpretira daleku i blisku prošlost nasuprot distorziji današnje politike sećanja u Turskoj. U vremenskom rasponu od genocida nad Jermenima počinjenog 1915. godine do skorašnjeg uništavanja kurdskih gradova koje je započelo 2015. godine, on naročito obraća pažnju na nedavno uništenje istorijskog okruga „Sur“ u Diyarbakiru. U međuvremenu, na zapadu zemlje je širenje urbanih prostora dovelo do toga da ih građani mapiraju. Video rad Ortačeve *Kuća sa pogledom* prepliće fotografske i pokretne slike sa narativom lične prirode i naopakim politikama urbane transformacije u Istanbulu. Ovaj video dnevnik posmatra javni prostor iz svoga ugla koji se polako sužava.

Locirane na tačkama preseka videografskih slika, opipljive forme ilustracija Bilge Emiroglu predstavljaju materijalnost reproduktivnih formi slika i omogućavaju im da uspostave korelaciju među ostalim radovima podsećajući nas da se sve može kopirati, deliti i distribuirati. Ipak, *Sudski proces povodom masakra u okrugu Lidže* pokazuje da je nemoguće tražiti savest i pravdu u sudnici.

Međutim, u svakom smislu, poetska istina postaje vidljiva, a time i neizbežna...