

UMJETNOST PERFORMANSA I NEOLIBERALNA LOGIKA

OD BOEMSKE KULTURE DO BURŽUJSKIH BOEMA KROZ 50 GODINA U 25 PITANJA

Razgovor s Penny Arcade vodila Petra Belc

Penny Arcade (pravim imenom Susana Ventura) američka je redateljica, izvođačica i dramska spisateljica koja je s radom započela krajem 1960-ih, a na njujorškoj je izvedbenoj sceni kontinuirano prisutna zadnjih 30-ak godina. U Zagrebu je Penny gostovala krajem travnja u sklopu Queer Zagreb Sezone 2013, gdje je u Pogonu Jedinstvo izvela svoju kulturnu predstavu *Bitch! Dyke! Fag hag! Whore!*. Okružena erotskim plesačima i energičnom Ms. Arcade, publika je bila izložena gotovo trosatnoj burlesknoj satiri koja izravno zahvaća one najbitnije – i najdelikatnije – životne koncepte: političku korektnost, seksualni identitet, rasnu i rodnu diskriminaciju, ekonomsku politiku i pitanje (auto)cenzure. Iako napisana početkom 1990-ih *B!D!F!W!* još i danas nosi u sebi relativno svježiu i pronicljivu kritičku oštricu, no Penny će, svjesna "datuma proizvodnje" svog materijala, ipak naglasiti: "Ako je sve ovo o čemu govorim *passé*, kako to da znam šest mladića mladih od 25 godina koji su se u zadnjih godinu dana zarazili HIV-om pri svom prvom seksualnom iskustvu?" Dugovječna karijera ovlastila je Arcade za poziciju svojevrsne kroničarke njujorške (Lower East Side) umjetničke scene, koja je u paketu s njenim nekonformističkim karakterom i vrlo izravnim stavovima – sama će reći da je nesocijalizirana i otvoreno kaže što misli, pa se u skladu s tim i njena nedavno objavljena knjiga zove *Bad Reputation* – čini i vrlo upućenom kritičarkom društva. Penny Arcade u tom je smislu bila idealna sugovornica za razgo-

vor o proteklih nekoliko desetljeća američke nezavisne umjetničke scene, dijagnozi trenutnog stanja performansa i pitanju njegove budućnosti. Njeni su uvidi britki i "stavoviti" poput njenih predstava, i iako je riječ o intervjuu u papirnoj formi, ne treba ispustiti iz vida da se izvedba odavno ne zaustavlja na rubu pozornice.

Svoju ste karijeru započeli u kazališnoj trupi Johna Vaccara *Play-House of the Ridiculous*, teatru koji je uključivao elemente *queera* i *campa*, i utjecao na njujoršku scenu 1970-ih godina. Dio je materijala koji izvodite autobiografski, postoje elementi burleske, bavite se identitetima i politički angažiranim teatrom. Biste li željeli nekako sami odrediti svoj rad?

Od 1968. do danas sudjelovala sam u toliko strujanja i pokreta, da je moj rad kombinacija različitih elemenata i formi kojima sam i sama doprinjela. Na moj su rad, primjerice, jako utjecali fotografija, film i novinarstvo, mnogo više nego kazalište. U 1980-ima ste naime mogli uzeti sve te različite forme i medije i uključiti ih u svoj rad, ljudi danas uglavnom kopiraju i ništa više nije individualno. Ovo što trenutno radim je čisti teatar, čista izvedba. Moj rad nije akademski, nije anti-akademski, već je neakademski. Uostalom, prvo dolazi rad, a potom se oko njega formira teorija. Mogu reći da radim feministički politički angažirani teatar, zato što vjerujem da odlazimo u kazalište kako bismo iskusili ono što nismo u mogućnosti ili stanju iskusiti u stvarnom životu.



Još su se umjetnici secesije u Beču, Zürichu, a pogotovo Istočnoj Europi u 1870-ima i 1880-ima pobunili protiv institucija koje su određivale što će biti umjetnost a što ne, i tko jest a tko nije umjetnik. Danas, sto godina kasnije, institucije ponovno imaju potpunu kontrolu.



Bitch! Dyke! Fag hag! Whore!, Arcola Theatre, The London Borough of Hackney, lipanj 2012., Andrea Pelone, Andrea Carrucciu, Leslie Deere

Photo by Theodoros Polyviou



Bitch! Dyke! Fag hag! Whore!, Arcola Theatre, The London Borough of Hackney, lipanj 2012., Gemma Sanchez, Leslie Deere, Gede Foster, Penny Arcade

Photo by Theodoros Polyviou

Krajem 1960-ih surađivali ste s Andyjem Warholom, glumili u njegovom filmu *Women in Revolt* (1972) i bili *Warhol Star*. Kako je to utjecalo na vaš rad i karijeru, i je li Warhol imao utjecaja na izvedbenu scenu uopće? Također, često u intervjuima spominjete Taylora Meada i Johna Giorna kao umjetnike koji su vas na neki način oblikovali. Možete li mi ispričati nešto više o tome?

Prije svega – Andy Warhol nije imao nikakvog utjecaja na izvedbene umjetnosti. Kasnih 1960-ih postojale su dvije scene u New Yorku, Warhol je bio jedna, a Vaccaro druga, pri čemu je Warhol iskoristio ljude iz Vaccarovog teatra uglavnom za svoje filmove. Da, bila sam Warholova zvijezda, a to je podrazumijevalo sudjelovanje u njegovim poslovnim potezima poput iznajmljivanja zvijezda (*super-*

star) – morali smo ići u domove vrlo bogatih ljudi i biti vrlo zanimljivi na zabavama. Pravi utjecaj Warhola vidi se u današnjim *reality* televizijskim formatima. Warholova poznata rečenica: “U budućnosti svatko će imati svojih petnaest minuta slave,” zapravo je iskrivljena, izvorno je rekao da će u budućnosti svatko biti na televiziji petnaest minuta. Naravno, novinari su to krivo interpretirali budući da je, ako ste 1969. bili na televiziji, to značilo da ste slavni. Njemu se ta interpretacija jako sviđela pa ju je i sam počeo koristiti, no to nije ono što je izvorno rekao. Mislim da ljudi ne razumiju jednu stvar oko Warhola: uspio je uvjeriti umjetnički svijet da je slikar, dok je u stvarnosti bio umjetnički direktor. Obično ćete čuti da je bio ilustrator, ali on nije bio samo ilustrator. Izrađivao je čitave kampanje za različite klijente kao umjetnički direktor i to je bio

njegov veliki dar, zagledati se u društvo i preuzeti njegov imaginarij. Pravo je Warholovo naslijeđe činjenica da u umjetničkom svijetu danas gotovo više uopće nema umjetnosti, ali zato u oglašivačkoj industriji ima izuzetno puno umjetnosti. Uglavnom, Warholov jedini utjecaj na mene bio je taj da sam otišla.

Kako ste se na to odlučili?

U jednom sam trenutku shvatila da sam ja ta koja je zapravo *pop tart*. Bila sam na listi kao sljedeća velika stvar, htjeli su da potpišem ugovor za ploču, krenem u Hollywood, upoznavala sam sve bogatije ljude i to je bilo izuzetno dosadno. Tada se dogodio trenutak u kojem sam morala odabrati hoću li u Londonu raditi Warholovu predstavu *Pork*, ili ću s Vaccarom otići u Amsterdam. Odlučila

sam se za Vaccara i nisam se vratila u New York narednih deset godina. U to vrijeme bila sam vrlo bliska s Patti Smith, koja je bila pet godina starija od mene i potpuno opsjednuta Rimbaudom. Obje smo bile radnička klasa, a to je bilo i doba velike mizoginije i prijezira prema umjetnicima. Patti je imala taj beskompromisni stav prema probijanju, i pred sobom sam vidjela nekog poput starije sestre koja je sve podredila uspjehu koji sam ja već imala. Na neki način to je za mene bila velika potvrda. Kada sam joj pisala da ostajem u Amsterdamu, odgovorila mi je: “Između 20-e i 23-e i sama sam to željela iskusiti, ali sada imam 24 i krećem prema tome da si stvorim ime. Što da ti kažem, ostani na tuđim ulicama ako želiš. Ti i ja smo iste, ali na suprotnim stranama; moja me ljutnja stavlja na ulaze, a tebe tvoja u pećine.” Danas, četrdeset godina

kasnije, kada ponovno čitam to pismo shvaćam da sam ja ta koja je "izvela Rimbauda". Kada sam se vratila 1981. počela sam stvarati vlastite radove, no New York ne nagrađuje ljude koji odlaze. Radila sam doista dobre stvari u to vrijeme, ali nisam mogla dobiti ni upola toliko publiciteta kao kada sam imala devetnaest i nisam baš pretjerano radila. U tom trenu shvatila sam da sam u devetnaestoj bila poznata jer sam imala devetnaest – New York je grad koji jednostavno voli potencijal. No u svakom slučaju, Patti je imala veliki utjecaj na moj život, ali ne i na moj rad. S druge strane Taylor Mead¹ kojeg sam otkrila na ulici u sedamnaestoj fascinirao me svojom jedinstvenom energijom. On je bio jedan od doista velikih komičara, ujedno i jedan od izumitelja umjetnosti performansa. Budući da je u doba 1960-ih sav sjajan performans bio na ulici, sve važne ljude i velike umjetnike poput Jacka Smitha, Harryja Smitha upozнала sam upravo kao obične ljude, na ulici. Nije bilo neke razdjelnice između njihova života i njihove umjetnosti...

... što danas vrlo često i nije slučaj?

Točno! Ljudi me često pitaju je li sadržaj mojih izvedbi istinit. Naravno, sve je istina, nema govora o fikciji. Johna Giorna sam vidjela u osamnaestoj, on je bio prvi koji je izvodio pjesme u okviru performansa, poput Anne Waldman koja je imala veliki utjecaj na Patti Smith. Patti me odvela da vidim Waldman, gdje sam vidjela Giorna kako izvodi i poželjela, ne da budem poput njega, nego da budem on. Giorno također dolazi iz radničke klase podrijetlom s juga Italije i, iako to tada nisam znala, osjetila sam neku intrinzičnu povezanost s njegovim točkama gledišta, njegovom izvedbom. No sve do početka 1990-ih nisam imala hrabrosti razgovarati s njim. Tada sam napravila dobrotvornu zabavu u korist njegove dobrotvorne organizacije AIDS Treatment Project i moja ga je izvedba potpuno oduševila. Kada smo se par mjeseci kasnije ponovno sreli rekao mi je da, kada ga ljudi pitaju tko mu je najdraži pjesnik, odgovara kako ne voli pjesnike već samo Penny Arcade. Činjenica da se Giornu sviđao moj rad bila mi je značajnija nego da sam završila na naslovnici New York Timesa. To je bilo moje postignuće, moja potvrda. Što se tiče same monološke forme, na mene je vrlo utjecao američki dramski umjetnik Eric Bogosian, koji je često izvodio likove, ali bez radnje.

Više ne postoji poštovanje prema naslijeđu, živimo u kulturi koja je opsjednuta potencijalom i odbacuje postignuća.

Autorica ste lika Margo Howard-Howard, njujorške *drag queen* koja je čak objavila i memoare s predgovorom Quentina Crispa. Budući da je krajem 1970-ih postojao svojevrsan trend izvedbene umjetnosti lika odnosno karaktera, bilo u vidu *transformancea* ili istraživanja sepstva kroz potpuno fiktivne likove, Margo me podsjeća na *persone* poput *Claudie* (1973) autorica Marthe Wilson i Jackie Apple, ili balerine *Eleanore Antinove* autorice Eleanor Antin, čak i *Roberte Breitmora* (1975) autorice Lynn Hershman. Na koji ste način vi oblikovali Margo, i što ste kroz nju istraživali?

Ovo o čemu govorite nema veze s mojim radom. Prije svega, ja dolazim iz eksperimentalnog teatra, a kada pogledate umjetnost performansa, to su radovi koji dolaze iz galerija. Dakle, Eric Bogosian je u to vrijeme radio monologe, a mene je jako zanimala priča pojedinca (naime, Jack Smith se uvijek žalio na suvremeni performans koji nema priču, već je morate sami izmisliti). Stoga sam ja izvodila odnosno zastupala stvarne ljude i njihove priče, a monologe sam temeljila na njihovim riječima. Te je ljude društvo ušutkivalo i marginaliziralo kao izopćenike, kao Druge, a ja sam im davala glas. Margo Howard-Howard sam počela izvoditi 1983. i iako neki pokušavaju reći da se radi o fiktivnom liku, Margo je zapravo stvarna osoba. Sav moj rad u 1980-ima bio je utemeljen na stvarnim osobama koje sam poznavala. Još u vrijeme kada sam trebala raditi Warholov *Pork* izrazila sam želju da svoj lik napravim po uzoru na Warholovu zvijezdu Andreu "Whips" Feldman, ali ta je ideja jako uzrujala ljude oko mene. Rekli su da imaju dovoljno problema s njom u stražnjoj sobi Max's Kansas Cityja svake noći, i nije im bilo jasno zašto želim tu ludu ženu staviti na pozornicu. No ja sam Whips doživjela kao vrlo teatralnu osobu, a Warhol je bio jedini koji je mislilo da je to stvarno dobra ideja. Tada sam kao mlada osoba željela izvoditi uloge tih izuzetno originalnih ljudi koje sam vidjela u stvarnom svijetu. Godine 1983. radila sam predstavu s Jackie Curtis koja je upravo otpustila

No dok je dozvoljeno kritizirati crkvu, vladu i društvo, ne smijete kritizirati umjetnički svijet ili umjetničku politiku. Umjetnički je svijet vrlo elitističan, i mrzi i prezire intelektualca iz radničke klase.

osobu zaduženu za manje uloge pa sam uz svoju veliku trebala raditi i neke manje uloge. Margo je bila nevjerojatno teatralna *drag queen*, Jackieina najbolja prijateljica i učiteljica glume, tako da smo stalno bili s njom. Kada sam jednom prilikom na pozornici izvodila jednu od tih manjih uloga, napravila sam je u maniri Margo; budući da sam vrlo precizna oponašateljica svi su se potpuno oduševili, uključujući Margo. U to vrijeme još sam uvijek bila umjetnica eksperimentalnog teatra, no igrom slučaja napisala sam i par manjih uloga 1982. godine. Naime, Hibiscus iz *The Cockettes* napisao je ulogu za Warholovu superzvijezdu koja je bila dosta loša pa sam u šali za vrijeme probe izvodila Andreu "Whips", što mu se jako sviđelo i na kraju me pozvao da napišem ulogu. Tako sam prvi put potpisana kao autorica. Kasnije, 1985. godine, kustosica Chris Krauss pozvala me da u pjesničkom prostoru u St. Marks' Church in-the-Bowery napravim večer vlastitih radova. Čula je da pišem manje uloge za druge i dala mi potpuno otvorene ruke. To je bila moja prva cjelovečernja izvedba u kojoj sam izvela sve likove koje sam oduvijek željela izvoditi. Usto sam imala i bend, radilo se o rock'n'roll performansu i vrlo fizičkom teatru. U to vrijeme, tijekom 1980-ih kada se moj rad sastojao od likova temeljenih na ljudima koje sam poznavala, radila sam vrlo fizički teatar. Bavila sam se naravno i pitanjem roda, jer sam bila žena koja izvodi muškarca koji izvodi ženu. Izvodila sam naravno i muške likove, i to je bio velik dio mog rada tih godina.

Često se identificirate kao pjesnikinja i zabavljačica. Poezija je početkom 2000-ih bila vrlo popularna zahvaljujući *Def Poetry Jamu*, no kakav je njen status kao izvedbene forme danas?

Lirska je poezija zbilja uništena tim pokretom *slam* poezije. S jedne strane on je poeziju ponovno popularizirao i izmjestio s margine u središte, ali ju je istovremeno i



Bitch! Dyke! Fag! Whore!, Arcola Theatre, The London Borough of Hackney, lipanj 2012., Andrea Pelone, Andrea Carrucci, Gemma Sanchez, Penny Arcade, Sasha Allen

Photo by Theoboulis Polyvou



Photo by Theoboulis Polyvou

zaglupio. No čini mi se da trenutno zbilja postoji jedan napredan i uspješan poetski trenutak i da ljudi stvaraju različite oblike poezije. Također, čini mi se da je u poeziji mnogo više angažiranosti, političnosti i političkog preispitivanja nego što je to u performansu. Osobno mi je poetski jezik izuzetno bitan, kako pri pisanju tako i u samoj govornoj riječi.

U jednom intervjuu rekli ste da je performans u to vrijeme bio posebno otvoren za žene zbog toga što u njemu nije bilo novaca. Kakva je situacija danas? Postoji li neka zasebna feminističko-aktivistička umjetnička izvedbena scena, odnosno smatrate li da u ovim vremenima uopće postoji potreba za naglašeno feminističkim performansom?

U New Yorku su oduvijek postojale snažne žene koje su radile feminističke stvari. Recimo, 1960-ih su djelovale žene poput Rochelle Owens, Julie Bovasso i Judith Maline, koja je radila feminističke radove još od 1941, kako u New Yorku, tako i svugdje po svijetu. Što se feminističke perspektive tiče, živimo u svijetu navodnog post-feminizma, no još uvijek nismo realizirale ciljeve izvornog feminizma. Kako dakle možemo govoriti o post-feminizmu? Ono što osobno smatram doista problematičnim danas jest sljedeće: još su se umjetnici secesije u Beču, Zürichu, a pogotovo Istočnoj Europi u 1870-ima i 1880-ima pobunili protiv institucija koje su određivale što će biti umjetnost a što ne, i tko jest a tko nije umjetnik. Danas, sto godina kasnije, institucije ponovno imaju potpunu kontrolu.

Na koji su način institucionalizacija i akademizacija odnosno profesionalizacija izvedbenih umjetnosti utjecale na vizuru performansa u New Yorku?

Prije svega, sada se radi o tržištu. Kada sam 1981. započela s performansom bila sam umjetnica eksperimentalnog teatra koja je postala umjetnica performansa zbog toga što je ta forma bila vrlo otvorena. Mogla sam napraviti sve što sam htjela. U to vrijeme scenom su vladale žene i manjine, dakle crnci, latini i queer populacija zato jer, kao što je već spomenuto, nije bilo novaca – mi smo bili izvan tržišta. U roku desetak godina ljudi su već imali doktorate iz izvedbenih umjetnosti. Dakle radi se o jednom kvantnom skoku, a tvorcima odnosno osnivačima forme danas se ne dozvoljava da stvaraju vlastiti rad. Ja

sam jedna od rijetkih koja je uspjela održati kontinuiranu karijeru tijekom 45 godina. Danas, naime, više ne postoji poštovanje prema naslijeđu, živimo u kulturi koja je opsjednuta potencijalom i odbacuje postignuća. U posljednjih 25 godina ovog kapitalističko-konzumerističkog preuzimanja i profesionalizacije umjetnosti – pazite, umjetnost nije zanimanje, umjetnost je zvanje – vrlo je malo onih koji su s radom započeli u 22-oj, a da danas još uvijek rade. Uglavnom su do svojih četrdesetih već gotovi. Zašto? Zato jer su u tome samo radi novaca. Mislim da je čitava kultura, a ne samo umjetnost, duboko pogođena tržišnom logikom, i ako pogledate kome dozvoljavaju da bude u muzejima, kakvim umjetnicima performansa, vidjet ćete da se uvijek radi o radu koji nema nikakvog sadržaja.

Kada govorite o pokretačima i tvorcima forme, mogli bismo svakako kao jednu od istaknutijih ličnosti spomenuti Jacka Smitha, kojega i nazivaju "kumom performansa" (Laurie Anderson). No čini mi se da je Smith ostao pomalo nepoznat u sveučilišnim kanonima...?

Jack Smith bio je izuzetno snažan kritičar umjetničke politike. No dok je dozvoljeno kritizirati crkvu, vladu i društvo, ne smijete kritizirati umjetnički svijet ili umjetničku politiku. Umjetnički je svijet vrlo elitističan. Smatram da moj rad također nosi vrlo snažnu kritiku te umjetničke politike i snažnu kritiku klasnog rada. No ja sam radnička klasa, a umjetnički svijet mrzi i prezire intelektualca iz radničke klase. S jedne strane danas postoji izuzetna mržnja spram individualiteta, no radi se naravno i o načinu na koji se danas podučava umjetnost. U 1960-ima umjetnici su bili vrlo poduzetni. Andy Warhol, John Vaccaro, Jack Smith, H.M. "Harry" Koutoukas, svi s kojima sam radila dolazili su uglavnom iz radničke klase. Oni su bili možda jedni od prvih koji su išli na sveučilišta umjesto na rad u tvornicu. Bili su prva generacija privilegirana da stvara umjetnost, zato jer je vrijeme dozvoljavalo dokolicu. Mislim da je danas podučavanje umjetnosti posebice jezivo jer te uče idejama drugih umjetnika, a one se ne mogu podučavati. Kada vidim mlade izvođače danas, vrlo lako mogu reći koga kopiraju. Već dvadeset godina mi određeni zagovaratelji umjetnosti na primjedbu da je rad vrlo derivativan odgovaraju – "ne, ne, ne, Penny, radi se o



Photo by Theodorakis Polyviou

Penny Arcade

komentararu na tvoj rad, o komentararu na rad Karen Finley, o komentararu na rad Carolee Schneemann". Ne. Nakon pedeset godina možemo govoriti o komentiranju, dvadeset godina kasnije – radi se o kopiranju. Ono što se izgubilo je razvojni luk. Jack Smith je rekao da, ukoliko želiš biti veliki umjetnik, moraš prihvatiti da ćeš dvadeset godina biti loš. A danas u ovoj konzumerističkoj kulturi ljudi nemaju vremena, niti ih uče da postoji razvojni luk. Uče ih da se radi o potrošnji. Da će, ako plate četiri godine umjetničke škole, iz nje izaći kao umjetnici. No ideja da bilo tko može imati svoje mišljenje odnosno točku gledišta u dvadesetpetoj je manjak poštovanja prema razvoju umjetnika. Čak je i postolar nakon dvadeset godina bitno bolji u tome što radi, nego kada je započeo.

S obzirom na utjecaj koji se pripisuje Vaccaru i Smithu, dok se vas naziva legendarnom izvedbenom umjetnicom, bilo mi je zanimljivo kako, primjerice, RoseLee Goldberg u svojoj knjizi *Performans: od futurizma do danas* ništa od toga uopće ne spominje...

Ono što se izgubilo razvojni je luk. Jack Smith je rekao je da, ukoliko želiš biti veliki umjetnik, moraš prihvatiti da ćeš dvadeset godina biti loš. A u ovoj konzumerističkoj kulturi ljudi nemaju vremena, niti ih uče da postoji razvojni luk. Uče ih da se radi o potrošnji. Da će, ukoliko plate četiri godine umjetničke škole, iz nje izaći kao umjetnici.

O da, 'ko ju jebe. Zbog uspjeha moje predstave *BID!FIW!* željela me imati u svojoj novoj velikoj knjizi, jednoj od onih kakve se obično drže na stoliću za kavu, ali odbila sam je jer u toj svojoj prvoj knjizi nema ni Jacka Smitha. Odgovorila mi je da ga je htjela uključiti, ali je već bio mrtav, pa sam je morala podsjetiti da je knjigu pisala 1979, a Jack je umro 1989. godine. Uglavnom, rekla sam joj da ću biti u njenoj knjizi jedino, ako u nju stavi i Jacka Smitha, i upozorila je pritom da nitko ne zna kako je performans koji se temelji na tekstu nastao zahvaljujući Johnu Vaccaru. Htjela sam joj dogovoriti intervju s njim i nije ga napravila. Vaccaro je nažalost danas potpuno opskuran u tom tekstu, zato što nije bio *campy*. Ono što ljudi danas ne razumiju oko *campa* jest da ta riječ kada se izvorno počela koristiti sredinom šezdesetih nije označavala tu *frou-frou* stvar. Veliki Harry Koutoukas rekao mi je da riječ *camp* dolazi od francuske riječi se *camper*, pokazati svoj tabor, stati čvrsto ispred nečega. U doba kraljeva, primjerice, nije se moglo obračati izravno kralju, stoga bi osobe na dvoru stale kraj onih čije su mišljenje dijelile kako bi pokazale kojem taboru pripadaju. Eto što je denotirala riječ *camp*.

Susan Sontag je dakle doista samostalno kodificirala *camp* kao estetsku kategoriju...

Jack Smith je apsolutno mrzio *Notes on Camp* Susan Sontag. Doduše, Sontag je također bila jedna od onih osoba u bjelokosnoj kuli. Nije konzultirala Jacka Smitha. Bila je protiv interpretacije, osim naravno svoje interpretacije.



Photo by Theodorica Polyhcu

Većina sveučilišnih profesora danas je ujedno i dio tržišta. Oni ovdje nisu u službi umjetnosti, umjetnika, povijesti umjetnosti ili nastavljanja povijesti umjetnosti. Naprosto nastoje pronaći svoje vlastito mjesto u nadi da bi se jednom kada umjetnik umre mogli teorijski nastaviti na njegov rad.

Jeste li iz tog razloga pokrenuli projekt *Lower East Side Biography*, svojevrsan arhiv biografija istaknutih umjetnika Lower East Sidea i oralni arhiv njegove povijesti? Postoji li uopće i dalje ta umjetnička scena i njen *underground*?

Da, taj sam projekt pokrenula s namjerom da ubrizgam međugeneracijski glas, zbog toga što živimo u izuzetno diskriminacijskom vremenu što se tiče godina. Ni u jednom drugom povijesnom periodu na umjetničkoj sceni nisu svi bili istih godina ovako kao što je to danas. U tom projektu intervjuiramo izuzetne individualce poput Jonasa Mekasa, Betty Dodson, Brucea Bendersona, Taylora

Meada... Željela sam publici pružiti iskustvo uvida u takve osobnosti jer oni imaju izuzetan utjecaj na nas, stvaraju našu vlastitu individualnost. Ne morate kopirati drugu osobu, već joj dozvoliti da vas ona potakne i iz vas izvuče ono što i sami posjedujete. To je prekrasno iskustvo. Što se *undergrounda* tiče, on je netaknut. On ne može biti narušen. *Underground* je mjesto gdje se presijecaju *bohemia* i *demimonde*, kriminalni svijet. Dakle naravno da uvijek postoji *underground*, a ako ne postoji funkcionalna kriminalna klasa na umjetničkoj sceni – onda imate sveučilišta. No dok su sveučilišta legitiman i opravdan odraz umjetničkog svijeta, ona sama nikada ne mogu biti umjetnički svijet. To je također dio problema. U 1960-ima, 1970-ima i 1980-ima to je bilo vrlo odvojeno. Ono što je bilo alternativno, bilo je netaknuto. Također, postojala je ta nasljedna loza, mladi i stari umjetnici zajedno. Danas ljudi vole govoriti o tržištu i gentrifikaciji, no ne razumiju da uz gentrifikaciju zgrada i četvrti postoji i gentrifikacija ideja. Preuzimaju ideje bez njihove srži i sve je pojednostavljeno. Također, govorimo o sceni gdje su trećina ljudi umjetnici, a dvije trećine ljudi koji žive umjetničkim živo-

tom. Oni nikada neće napraviti sliku, film, neće se baviti kazalištem, neće napisati knjigu ili pjesmu, ali su predani i posvećeni životu umjetnosti jer im je umjetnost vrlo bitna na dnevnoj razini. Mnogo je teže živjeti umjetnički život, nego doista biti umjetnik, a vrlo malo umjetnika danas živi umjetnost jer je sve toliko pod utjecajem tržišta.

Ne čini li vam se da je to možda jedna devetnaestostoljetna ideja umjetnika? Mislite li da nije moguće živjeti "neumjetnički" i pritom stvarati umjetnost?

Mislim da ljudi trebaju živjeti život kakav žele, ali dok umjetnost može biti proizvod, proizvod nikada ne može biti umjetnost. I upravo u tome je problem – zbog te logike tržišta ljudi se očajnički trude napraviti proizvod od svog rada, umjesto da su uronjeni u proces. Gledajte, bila sam vrlo protiv proizvoda tijekom 1980-ih, 1990-ih i 2000-ih, no u međuvremenu sam napravila mnogo radova i sada sam u stanju proizvoditi proizvode. Umrem li sutra, bit ću nevjerojatno poznata jer sam napravila toliko radova u kojima sam njegovala svoj jedinstveni glas i posvetila se rigoroznim istraživanjima. No da ponovim – svijet mrzi autsajdere. Vole ih tek kad umru. A pogotovo sveučilištarci, jer im se ne da ulaziti u interakciju s umjetnicima. Zato kažem da je većina znanstvenika poput sitnih dilera koji plaćaju samo za vlastitu zalihu, što znači – većina profesora su danas ujedno i dio tržišta. Oni ovdje nisu u službi umjetnosti, umjetnika, povijesti umjetnosti ili nastavljanja povijesti umjetnosti. Naprosto nastoje pronaći svoje vlastito mjesto u nadi da bi se jednom kada umjetnik umre mogli teorijski nastaviti na njegov rad.

Percipiraju li ovo danas izvedbeni umjetnici kao neko problematično mjesto? Tematiziraju li takve stvari u svojim radovima?

Ne, ljudi su očajni. Vlada nevjerojatno veliki očaj zbog dobne diskriminacije i vrlo slabe potpore u umjetnosti. U Americi gotovo više i nema umjetničke potpore, sav se novac danas slijeva u potrebe nadolazećih umjetnika. Ovaj koncept umjetnika u usponu je jedna vrlo pokvarena ideja -- kroz povijest postojali su mladi umjetnici koji su postajali stari umjetnici i nije bilo potrebe za klasom umjetnika u usponu. Umjetnik koji je stariji od 45 godina danas ne može doći do novca, zbog toga što taj koncept ne dolazi iz umjetničkog svijeta već sa sveučilišta. Svi

izvedbeni prostori koji su u 1980-ima bili dio takozvanih *Not-For-Profit* organizacija počeli su u svoje programe uključivati koncept nadolazećih umjetnika, jer je bilo očito da se sav novac usmjerava u pravcu umjetnosti i umjetničke izobrazbe. Roditelji koji plaćaju 250 tisuća dolara za četiri godine školovanja – govorimo samo o novcu za studij, ne i životne troškove – morali su od institucija dobiti nekakvu garanciju da će novac koji ulažu u svoju djecu – a koji je dostatan i za obrazovanje odvjetnika, pravnika ili liječnika – morati na neki način povratiti. Dakle mora postojati i jedna početna uzlazna točka za njihove klince. Posljedica tog koncepta nadolazećih umjetnika je čitav niz stipendija, rezidencija i festivala koji su namijenjeni isključivo mladima od četrdeset i onima koji su netom izašli s umjetničkih fakulteta. Institucije im daju taj, kako ga ja zovem, novac za uštkivanje, kako ne bi previše pričali. Naime, svijet je oduvijek ovisio o idealizmu mladih, koji su ga promatrali i glasno sricali što s njim nije u redu. Radi se dakle i o jednom velikom ekonomskom zaokretu. Kada sam se u 1980-ima vratila u New York, plaćala sam da bih gledala izvođače, od Mabou Mines preko Richarda Foremana do Wooster Group, da vidim što se radi. Danas će mladi ljudi otići pogledati jednog ili dvoje ljudi čije karijere žele emulirati, zbog toga što su netom izašli sa sveučilišta i dobivaju potpore, već proizvode vlastite radove. Razbijen je dakle taj ekonomski krug u kojem umjetnici razvijaju vlastiti rad dok su publika drugim umjetnicima, da bi kasnije taj rad počeli prikazivati i sami stjecati vlastitu publiku.

Dakle ne možemo očekivati da ćemo danas vidjeti neke bitno društveno ili politički angažirane umjetnike kao što su bili recimo ASCO kolektiv ili Guillermo Gómez-Peña?

Gledajte, zahvaljujući profesionalizaciji umjetnosti umjetnik je danas poput plaćenog ubojice. Proizvodi službenu umjetnost koja je posvećena od strane umjetničkog obrazovnog sustava, muzeja i galerija, i moglo bi se reći da "tiska obveznice". To je investicijska umjetnost. Netko poput Guillerma je bio autsajder koji je doista mogao kritizirati društvo, ali danas se ljudi toga uglavnom boje jer ih prozovu problematičnima i sve je manje moguće stvarati takvu umjetnost. Iako, danas postoji ideja aktivističke umjetnosti – kada se nazovete aktivističkim umjetnikom

kao da ste sami sebe proglasili svecem. No aktivist je netko koga zajednica tako definira nakon njegovog četrdesetogodišnjeg rada. Usto, mladi umjetnici danas smatraju da imaju pravo na novac potpore. Ja sam svoju umjetnost stvarala bez obzira na novac. U svojoj karijeri dobila sam svega dvije potpore, a nedavno sam na natječaj prijavila veliki projekt na kojem bih zaposlila 25 umjetnika,

Možda se ovdje osjećate kao da ste zakinuti, na društvenoj margini ili izmješteni od centra zbivanja, no u realnosti ovdje postoji mnogo više toga nego u ostatku svijeta koji je u potpunosti komodificiran.

i zatražila pedeset tisuća dolara – odbili su me. Umjesto toga novac je dodijeljen mlađima od četrdeset za radove s teorijskom podlogom. Nedavno je u New Yorku održan događaj pod nazivom Brooklyn Commune, koji istražuje ekonomiju kulturalne proizvodnje u SAD-u. Uz vrlo zanimljivo predavanje koje je održao Randy Martin, pročelnik odsjeka za umjetnost i javnu politiku na Tisch School of the Arts, održao se i javni razgovor između četrdesetogodišnje umjetnice Cynthije Hopkins (koja od svoje tridesete sustavno dobiva potpore) i jedne porezne savjetnice.² Umjetnica je predstavila svoj zadnji prijedlog za dobivanje potpore u iznosu od dvjesto tisuća dolara, jer, kako sama kaže, već deset godina samostalno proizvodi, na rubu je financijskog kraha i bez ove potpore više neće moći stvarati. I nitko nije pomislio da je čitava priča čudna. Inače, ranije spomenuti *Not-for-Profit* sistem je vrlo korumpiran i licemjerman program. Tko tu nije za profit? Umjetnici. Iznos moje mirovine bit će 280 dolara, zato jer mi niti jedno od mjesta na kojima sam izvodila od svoje sedamnaeste nije dalo niti jedan jedini dolar u socijalno osiguranje. Ali svi oni koji su radili u uredima tih *Not-for-Profit* kazališta su imali zdravstveno, mirovinsko, 401K. Dakle morate se zbilja dobro zagledati u tu korupciju, ali ljudi okreću glavu. Jer, naravno, nitko ne želi ljuljati brod. Misle da će izvući nešto za sebe, ali nema se što izvući. No u trenu kada to napokon shvate već će biti emocionalno iscrpljeni četrdesetpetogodišnjaci, jer su čitav svoj život proveli u nastojanju da dobiju priznanje tamo gdje ga jednostavno nema.

O svemu ovome progovarate u predstavi *New York Values*, nastaloj kao reakcija na suvremenu njujoršku umjetničku scenu. Kako publika prihvaća vaše viđenje situacije?

New York Values je kritika i autopsija smrti boemske kulture, političan rad koji istražuje komodifikaciju pobune, brisanje povijesti, izumiranje umjetničke loze. Živimo u vremenu kada je mladim ljudima oduzeto pravo na razvoj – dvadesete i tridesete su najslobodnije vrijeme koje ćete imati jer vas nakon toga život zarobi, a društveni pritisak je strašan. *New York Values* je u osnovi kritika hipsterske kulture, i taj se rad ljudima ili jako sviđa, ili ih uzruja. Ako smatrate da vas moje vrijednosti podržavaju onda me volite i mislite da sam genijalna, a ako vas kritiziraju – onda me mrzite. Što da radim, nisam za svakoga. Moja je publika eklektična i misli svojom glavom. U 1980-ima, dok sam još radila improvizacije i razvijala predstavu pred publikom – svojevrsna akcija-kreacija – znala sam imati izvedbe po četiri mjeseca zaredom, ali mi je zbog političnosti i izravnosti *Not-for-Profit* umjetnički svijet u 1990-ima zatvorio svoja vrata i morala sam postati sama svoja producentica. No kada desno krilo zaustavi subvencioniranje umjetnosti, onda odjednom zovu mene, zato što su im potrebni umjetnici koji mogu prodati karte. Od svoje publike zahtijevam mnogo pažnje, ali im zauzvrat nastojim pružiti najviše što mogu. U konačnici, oni plaćaju i to je moja dužnost. Danas imam izuzetno veliku publiku gdje god da odem jer ljudi reaguju na ono što je doista dobro. Quentin Crisp mi je običavao reći "Ne brinite, gospodice Arcade, vrijeme je naklonjeno nekonformistima". U Londonu sam primjerice za *BID/FIW!* prošle godine dobila 46 stojećih ovacija, a ljudi u Engleskoj tome nisu skloni. Dakle, dokaz kvalitete je uvijek u publici.

Mislite li da postoje neke razlike između publike u razdoblju u kojem ste tek počinjali raditi i publike danas?

Mislim da smo nekoć imali divnu publiku, a danas imamo jedan zaglupljeni svijet. Moram reći da smo nakon epidemije AIDS-a i brisanja povijesti izgubili takozvano poznavateljstvo. Fran Lebowitz, poznata i vrlo duhovita američka satiričarka rekla je da je u 1980-ima postojala ta jedna nevjerojatna publika koja je čitala i pratila filmove, bila upoznata s umjetničkim trendovima, podjednako pozna-

vala *punk* muziku i balet – ako bi balerina napravila krivi pokret prstom, dvjesto tisuća ljudi odmah bi to komentiralo. Lebowitz u šali zna reći kako bi ta publika vrištala od smijeha kada bi vidjela tko su danas poznati fotografi, slikari ili izvođači. Nažalost, ta je publika umrla, a njihovo je mjesto morala preuzeti generacija koja na to jednostavno nije bila spremna.

Kakvi su u tom smislu trendovi na njujorškoj umjetničkoj sceni danas? Mislite li da bi se ipak mogla javiti neka uvjetno rečeno četvrta avangarda, postoji li neko strujanje unutar umjetničke ili scene izvedbenih umjetnosti, umjetnici koji bi raskinuli s institucijama ili se pobunili protiv njih?

Mogla bi biti, ali je nema. No, samo da se razumijemo – avangarda nije stil, ona označava period u vremenu u kojemu se događaju velike promjene, a danas ljudi uglavnom samo kopiraju jedni druge. Sve je reinterpretacija, s primjerice ubačenim monologom *Čarobnjaka iz Oza*. Nazvati prije petnaestak godina neko djelo aproprijacijom bilo je uvredljivo, danas je aproprijacija postala stil. Moji osamdesetogodišnji susjedi koji su sudjelovali u slikarskoj sceni 1940-ih rekli su mi da je i minimalizam prije označavao uvredu, da bi se potom pretvorio u umjetnički smjer. Nažalost, izvedbena scena u New Yorku vrlo je akademska, vrlo usiljena i neprimodna. Većina se naprosto trudi postati zvijezdama, no umjetnost nije meritokracija u kojoj najbolji postanu poznati. Dapače, velike su šanse da ćete, ako vam je rad sjajan, biti gurnuti u stranu. Živimo u mediokritetskim vremenima, a ljudi danas obožavaju i imaju razvijen ukus za mediokritet. U šezdesetima ljudi koji su se međusobno mrzili priznali bi da je netko veliki umjetnik ukoliko je on to doista bio, bila bi sramota to ne reći. Danas imamo natjecanje u popularnosti, i ljudi vole umjetnike koji su mrvicu bolji odnosno mrvicu lošiji od njih samih. Ne vole umjetnike izuzetne snage, jer se uz njih osjećaju izuzetno umanjeno. Također, u šezdesetima kada nismo privlačili toliko pažnje, cilj je bio postići što veću jedinstvenost, što je u izvedbenim umjetnostima omogućavalo izuzetnu slobodu.

Mislim da neka strujanja danas postoje, ali naravno – sve se događa u pukotinama. Uvijek će postojati ljudi koji žive za gorku romansu umjetnosti, za istraživanje. Trenutno sam okružena mnogim mladim umjetnicima koje nastojim

mentorirati i promovirati jer jako dobro znam koliko je teško pronaći vlastiti glas, a potom se vinuti iznad toga i razviti se u cjelovitog umjetnika. Morate poštivati vlastiti razvoj, ako ga ne poštuju – gotovi ste. Naravno, ako nešto želite reći – morate nešto i proživjeti/doživjeti, a ako počnete stvarati u dvadeset, to će ići malo teže. Čini mi se da u ovom materijalističkom svijetu koji pokreće konzumerizam zapravo nije ostalo previše slobode i vremena. No tko zna, možda negdje u nekoj Hrvatskoj stvara jedan genijalan umjetnik koji će promijeniti sve.

A New York?

Upravo u tome i jest problem – New York nije više kulturna već marketinška prijestolnica, i to je velika razlika. U svojim tridesetima mogla sam raditi jedan dan u mjesecu i platiti stanarinu – umjetnici ne trebaju novac, nego vrijeme. No ako živite u tako neprimodnom, usiljenom svijetu kojim vlada tržišna logika... Ljudi me znaju optužiti da ne poštujem stvaralaštvo mladih kolega, no uopće se ne radi o godinama već o vrijednostima. Ako je cilj tvog rada isključivo dospjeti u galeriju ili muzej, za deset godina od svega toga nećeš imati ništa. Vicente i Raquel, divni mladi brazilski umjetnici koje sam ovdje upoznala spomenuli su jutros u razgovoru Svetog Tomu Akvinskog. Gdje ću ja u New Yorku upoznati umjetnika od 27 godina koji uopće zna da je Sveti Toma postojao? Govorimo o ozbiljnom zatupljanju. Istočnoeuropski umovi posjeduju tradiciju intelektualnog istraživanja i imaju svijest o jednom širem umjetničkom i intelektualnom kraljiku. Ljudima ovdje ne moram objašnjavati tko je bio Wilhelm Reich ili što je bečka secesija. U New Yorku ljudi ne znaju ništa. Kada držim predavanja na sveučilištima osjećam se kao da se nalazim pred četrnaestogodišnjacima, a ne ljudima u ranim dvadesetima. Uče ih isključivo teoriju, što je mnogo lakše nego ih doista naučiti kako da nešto rade. To je jedna vrlo začudna stvar. Možda se ovdje osjećate kao da ste zakinuti, na društvenoj margini ili izmješteni od centra zbivanja, no u realnosti ovdje postoji mnogo više toga nego u ostatku svijeta koji je u potpunosti komodificiran.

S obzirom na gentrifikaciju i promjene urbanističkog kraljika zahvaćenog tržišnom logikom, kakva je situacija s prostorima za izvođenje i kazalištima u New Yorku? Odražava li se to na izvedbene prostore, i koje biste od njih danas izdvojili kao najrelevantnije?

New Yorku definitivno prijeli epidemija zatvaranja malih kazališta, zbog rasta cijena nekretnina i zakupa poslovnih prostora. S druge strane, nikada nije postojalo više hipsterskih i umjetnika performansa koji su prepunili Brooklyn i Williamsburg. I svi se smatraju aktivistima. No kad sam napravila dobrotvornu zabavu za Judith Malinu, arhitekticu kontrakulture i živog teatra, ženu koja u svojoj 87-oj jednom rukom može smotati joint i koja je ostavila toliko utjecaja na kulturnu scenu, nitko se nije pojavio. Stvorili smo mnogo publiciteta i oko pokušaja deložacije Taylora Meada, kojeg žele izbaciti iz stana jer ga plaća 400 dolara umjesto 3000 koliko je sada za njega moguće dobiti, no nikoga jednostavno nije briga. S druge strane imate rodne i kojekakve druge teorijske aktivizme, no sva ta teorija služi samo skretanju pažnje s pravih problema koji se događaju u svijetu.

Što se tiče samih izvedbenih prostora koje smatram bitnima, izdvojila bih Theater for the New City, Off-Off Broadway kazalište uz bok La MaMi i još par drugih mjesta, a koje doista najviše pazi na kvalitetu rada i predstavlja širok spektar kazališne i umjetnosti performansa. Oni ujedno gotovo jedini prikazuju radove stranih umjetnika koje je inače u New Yorku gotovo nemoguće vidjeti, za to nema novaca. BAM-ov Next Wave festival jednom godišnje dovođa strane izvođače, ali to je uvijek istih šest do osam imena koje ćete uvijek vidjeti na svim događanjima takvog tipa u europskim glavnim gradovima, poput Roberta Wilsona i njegove predstave *Život i smrt Marine Abramović*. P.S. 122 je svojevremeno u 1980-ima bio leglo izvedbene umjetnosti, ali se mentalitet tog mjesta nažalost pretvorio u nešto poput mentaliteta *fringe* festivala. Izdvojila bih svakako i eksperimentalno kazalište Dixon Place, vrlo zanimljiv prostor u kojemu je sve antirasističko, antihomofobno, antimizogino, i mjesto je za radove u nastajanju. No i tamo su zbog novca ušli u sistem nadolazećih umjetnika...

Pri spomenu Marine Abramović, možete li mi reći kako njujorški umjetnički svijet percipira njen rad? Ona je još uvijek u znatnoj mjeri ukorijenjena u umjetnosti performansa kakva je bila dominantna 1960-ih i 1970-ih godina prošlog stoljeća...

Naravno, zato se i nalazi u muzeju (MoMA). Nisam željela ići na njenu izvedbu *Umjetnik je prisutan* ali su me prijatelji

telji nagovorili. Prvo što vas dočeka je policija koja vas upozori kako morate sjediti – ruke smijete imati u krilu ili spuštene sa strane. Ne smijete govoriti i razdvaja vas ogroman stol, naime Abramović je bila jako zabrinuta zbog nasilja. Sjedila sam tamo i gledala je, i imala sam osjećaj da sjedim sa psom kojega je udario automobil. Oko joj je trzalo lijevo-desno i isisala mi je ogromne količine energije. Nakon što sam ustala prišlo mi je pet-šest ljudi koji su željeli znati tko sam, jer su mi rekli da se energija potpuno promijenila kad sam ja tamo sjela. "Penny Arcade, pa ti si sušta suprotnost Marini!", odgovorili su. Da, jer je moj rad o osjećajima, a njen o tupilu. Jer kad skačete gore-dolje sat vremena i još uvijek ste u istoj poziciji, onda postoji problem. No, također, Abramović je svoj rad oduvijek radila za umjetnički svijet, za kustosku klasu. A sada imamo i Tildu Swinton koja spava u staklenoj kutiji. Mislim, stvarno. To je isti proces koji je zahvatio i Broadway, gdje morate imati televizijsku ili filmsku zvijezdu da biste prodali ulaznice. Žele nešto prazno što ništa ne znači, što se ničemu ne suprotstavlja. A u kakvim groznim vremenima živimo! Rad koji se zove *Možda - Možda - ŠTO?* Tilda u staklenoj kutiji. U nekima je vremenima umjetnik poput revolucionara, u nekima je običan čovjek. A u nekima je umjetnik fašistički kolaboracionist. Zato recimo jako volim Banksyja koji je prijeko potrebna kritika umjetničkog svijeta, što je poput ostatka kraljevskog dvora. Moramo ih se riješiti.

Rekli ste da promovirate mlade umjetnike čije radove smatrate vrlo dobrima. Biste li mogli izdvojiti par onih čiji rad smatrate vrijednim isticanja?

Postoji jedan vrlo zanimljiv, beskompromisan mladi umjetnik Raul De Nieves iz Michoacána u Mexicu, jako se divim onome što radi. Umjetnici koje bih svakako izdvojila su La John Joseph iz Londona, Joseph Kekler i Nick Hallett iz New Yorka, ljudi koji puno pažnje posvećuju kvaliteti, standardu razvoja vlastitog umjetničkog instrumentarija i vlastite ličnosti. Radovi nisu pretjerano politični u smislu da se radi o pozivu na oružje, uglavnom je u pitanju osobna politika. No moram reći da postoji i mnogo nevjerojatnih izvođačica iz moje generacije, koje su ostale potpuno marginalizirane. Bina Sharif recimo, jedna od prvih solo izvođačica, velika pjesnikinja, umjetnica nevjerojatne snage. Gledala sam je 1981. i ostala potpuno fascinirana.



Penny Arcade i Taylor Mead

Photo by Theodoros Polyviou

Napisala je mnoštvo tekstova za predstave i vrlo je suvremena – ima nevjerojatnu sposobnost da, ako se nešto dogodi u utorak, ona u srijedu već ima izvedbu na tu temu. No ona je tamne puti, žena, muslimanka, a New York je židovski grad i svatko tko je musliman odmah ga se smatra fundamentalistom. Nema veze što Bina puši, pije i nosi mini-suknje, i što bi je vjerojatno ubili u njenoj zemlji.

U svakom slučaju, ljudi koji danas pomiču granice forme su recimo netko poput muzičara Holcomba Wallera (38), s Yale Art Schoola; on je video-umjetnik i umjetnik performansa i doista spaja razne forme, ima dobre ideje. Također Tony Rizzy (45) koji je neko vrijeme bio glavni baletan za Williama Forsythea, američkog koreografa koji radi s frankfurtskim baletnim ansablom. Bill je doista mnogo svojih radova napravio s Tonyjem. Tony je, barem koliko je meni poznato, prva osoba koja u svojim radovima koristi ples na filmu na takav način, a u svojim izvedbama spaja film, ples, i fotografiju. Nedavno je napravio rad koji je nazvao *An Attempt to Fail At Groundbreaking Art With Pina Arcade Smith* gdje spaja svoje velike uzore, Pinu

Nažalost, izvedbena scena u New Yorku vrlo je akademska, vrlo usiljena i neprirodna. Većina se naprosto trudi postati zvijezdama, no umjetnost nije meritokracija u kojoj najbolji postanu poznati.

Bausch i mene, i glumi nas obje istovremeno na pozornici.³ Stvarno ludo. Zatim recimo M. Lamar (35), operno školovan pjevač koji je studirao i kiparstvo na Yaleu, čini mi se da je trenutčno jako usredotočen na glazbu i film u svom radu. Ali on je tek na početku, i vjerujem će imati što pokazati. Ako želite vidjeti radove ljudi koji su sada između 25-e i 35-e, pogledajte što će raditi kada budu imali 45 ili 55 godina. To je razvojni luk o kojem govorim. Dominick Balletta, generalni direktor kazališta P.S. 122 u 1990-ima, rekao mi je da mu se Eric Bogosian koji je u to vrijeme bio u upravnom odboru požalio da je ljubomoran na mene, zato jer već godinu dana igram na Off-Broadwayu. No Eric je imao šest Off-Broadway predstava.

Živimo u izuzetno diskriminacijskom vremenu što se tiče godina. Ni u jednom drugom povijesnom periodu na umjetničkoj sceni nisu svi bili istih godina ovako kao što je to danas.

Objašnjenje? Rekao je da je uvijek imao producente i morao je raditi kompromise, dok ja nisam radila nikakve kompromise, ali sam i dalje izvodila. To mi je bilo nevjerovatno čudno, poznat, bogat, a ljubomoran na mene? Stvarno? Međutim taj isti Eric Bogosian je istovremeno rekao da trebaju neke radikalne 21-godišnjake u P.S. 122, na što mu je Dominick odgovorio: "A što da radim s ljudima koji su bili radikalni 21-godišnjaci prije deset godina?" To je taj problem. Ako nemaš vremena da razvijaš vlastiti rad, nećeš ga nikada ni razviti. Devet od deset ljudi ispod četrdeset godina koji trenutno izvode to više neće raditi za deset godina. Zato što pokušavaju proizvesti proizvod za umjetničko tržište koje je u suštini fantazmatičko. Usto, da bi bio na tom tržištu, koje je izuzetno klasno utemeljeno, moraš poznavati ljude. Penny Arcade aksiom broj šest: Da bi bio uspješan, dvanaest ljudi mora biti u stanju na tebi zaraditi jedan dolar. Ni jedan kustos, bolje rečeno biznismen, ne želi razgovarati s umjetnikom o njegovu radu. Sve što oni žele je razgovarati s drugim biznismenom o umjetniku.

Prilično velik odmak od boemske kulture iz 1960-ih...

Da, jer je sve komodificirano. Doista jest postojao period kada su te stvari bile odvojene. Postojao je taj površinski komercijalni svijet i postojali su alternativni svjetovi. Naprosto, vrijednosti su bile drugačije. Vrijednosti boemstva bile su drugačije. Kada me ljudi intervjuiraju u kontekstu boemske kulture obično žele razgovarati o siromaštvu, no ona nema apsolutno nikakve veze sa siromaštvom. Oduvijek je bilo vrlo bogatih boema, poput Gertrude Stein, naprimjer. Kada govorimo o boemskoj kulturi ne govorimo o novcu već o jednom specifičnom sustavu vrijednosti. Sada u Americi postoji taj koncept buržuskog boema, čak je nedavno objavljena i knjiga *Bourgeois Bohemians in Paradise* koja je postala bestseller, o hipsterima naravno. No koliko je to smiješno? Ne možeš biti

buržuski boem jednako kao što ne možeš biti ateistički katolik. To su potpuno odvojeni vrijednosni sustavi. Ali živimo u vremenima potpunog uništenja jezika, okruženi ljudima koji se nisu u stanju jasno artikulirati.

Pri spomenu boemske kulture, i budući da imate vid u tu scenu, moram vas pitati nešto što me osobno jako zanima – u kojoj mjeri boemska kultura koju je na svojim fotografijama zabilježila Nan Goldin odgovara stvarnosti? Mislite li da je to neka komercijalizirana verzija boemskog imaginarija?

Ne. Morate razumjeti sljedeće: ljudi koji su 1970-ih došli u New York imali su samo jedan doista veliki problem – nisu radili s Andyjem Warholom. Svi su se oni dakle trudili stvoriti ono što su mislili da je bila Warholova scena. Mislili su da je *The Factory* bila svojevrsna strani saveznik kojemu se treba priključiti. *The Factory* je mit. Postojala je *The Factory* između 1962. i 1964., u tom nekom smislu mjesta na koje se izlazili i po čitave noći druži s raznim ljudima koji tamo dolaze. Ali nakon toga je bilo gotovo. Pretvorilo se u biznis, svakako već do vremena kad sam ja počela raditi s Warholom. Postojala su naime tri Warholova razdoblja. Izvorno razdoblje u kojem je sve bilo isprepletano (umjetnost, eksperimentalni film, i sl.), a Andy je bio izrazito sklon voajerizmu u svakom pogledu i imao je oko sebe te razne ljude. Zatim razdoblje u kojem je okupio Vivu, Taylora Meada, Ultra Violet, Susan Bottomly, Gerarda Malangu, Mary Woronov i druge. Zatim je nastupilo razdoblje nakon što je upucan 1968. godine, kada sam ja došla raditi s njim. U to je vrijeme, zato što je bio dijete '30-ih, čvrsto vjerovao da će se obogatiti ukoliko bude radio filmove. Zato je oko sebe želio okupiti sve te ljude koji su bili drugačiji, ali ne i ludi. Tada je počeo uzimati ljude iz *Play-House of the Ridiculous*, jer smo bili dio ansambla, isprepleo nas je s ljudima koji su izgledali tako kako su izgledali, i postao poznat po tome što je radio filmove u kojima se ništa nije događalo. No u njima se ništa nije događalo zato jer bi, iako je Warhol želio da se nešto događa, naprosto upalio kameru i nakon nekog vremena ostao bez filma. To je sve bila jedna velika igra ega. U stvarnosti se radilo o eksperimentu koji naprosto nije nigdje završio. Potom je u 1970-ima počeo snimati filmove s poznatim glumcima iz 1950-ih poput Sylvie Miles kojima se divio, jer je oduvijek gajio veliko divljenje prema

poznatima i bogatima. Uglavnom svi ti ljudi koji su došli u New York 1970-ih nastojali su rekreirati ono što su oni mislili da je bila svojevrsna vorholovska scena. Nan Goldin, ako pomno pogledate njene radove, zapravo prilično kopira vizualni prostor na potezu između Larryja Clarka i Warhola. Trebala sam biti s njom na jednom panelu na temu transgresivne umjetnosti negdje oko 1999. godine, kada me nazvala u panici i rekla da ne želi doći zato što će tamo biti Larry Clarke koji je mrzi jer je ukrala njegove vizuale. U tom trenu nije mi bilo potpuno jasno na što misli, jer njene su fotografije u boji a njegove crno-bijele, ali kada sam bolje pogledala Clarkovu seriju fotografija *Tulsa* iz 1971. godine vidjela sam da kadriira u potpunosti isto kao i on. Bi li jako naštetilo karijeri Nan Goldin da je rekla kako je vidjela njegove radove s devetnaest godina i rekla da su jako utjecali na nju? Ne bi. No nije to napravila. To je također dio ove generacijske priče sa školovanjem u umjetničkim školama, ljudi koji su se obrazovali na akademijama kako bi mogli postati poznati umjetnici. U 1980-ima je bilo gore, u 1990-ima još gore, a sada je katastrofalno.

Znam da nije vrlo zahvalno predviđati budućnost, ali možete li se zagledati u horizont i reći nam vidite li išta na obzoru? I kako to izgleda?

Jedna doista tragična stvar koja se dogodila jest da je umjetnička zajednica uništena. Doista je teško povjerovati, ali još od pravadnih vremena do recimo negdje 1993. godine postojala je umjetnička zajednica. Nije ti se radilo? Izašao si van prošetati i sreo ljude koje znaš. Heather Woodbury, Bina Sharif, Jack Smith, mogao je biti bilo tko. Razgovarali biste o tome tko što radi, razmijenili ideje i to te potakne da odeš kući i nastaviš raditi. To je bila poanta umjetničke zajednice, zato sam se i bila vratila u New York. No danas toga više nema, kao ni intergeneracijske scene. Postoji previše ljudi koji misle da imaju pravo na nešto samim time što su to poželjeli, da mogu napraviti neki bezvezan besadržajan rad i to je to. Svatko je čvrsto vezan za vrijednosti doba u kojem je stasao, a ja sam stasala u vrijeme kada si morao zaslužiti poštovanje. Danas ljudi misle da a priori imaju pravo na njega. Fran Lebowitz je rekla da danas sve mora biti očito, nema više suptilnosti ili visokoumlja, ili crpljenja iz istinske povijesti djela. Sve je kulturalno, izvedbene su umjetnosti sardonične,

sarkastične, cinične. U strahu od prave emocije, u strahu da zauzmu poziciju. Sve je samo teorija. Mutni koncepti bazirani na osobnostima. I sve je u razdoru. Formiraju se male klike koje se bave rodnim studijima, *queerom...* Kako je moguće da postoji *queer* performans koji isključuje heteroseksualce, što to znači? Ili da postoji feministički pokret koji marginalizira i ušutkuje žene koje ne govore istovjetno poput njih. Iskreno, čini mi se da živimo u mračnim vremenima nepovoljnima za umjetnost. No vjerujem u ono što se događa u pokutinama, a smatram da će se ekonomska situacija dodatno pogoršati i tada će umjetnost biti zavezana kao tableta protiv bolova da ublaži patnje. Uvijek kažem da stvaram kako bih slomila tu izolaciju koju osjećam između sebe i drugih ljudi, i da ublažim tugu. Da podržim individualitet sebe i svoje publike. Vjerujem da možemo dostići ljudskost ali za to je potreban mukotran rad.

- 1 Taylor Mead, njujorški izvođač i Warholova superzvijezda, "posljednji beat pjesnik i svetac avangarde" kako ga je Guardian nazvao, preminuo je od srčanog udara 8. svibnja u dobi od 88 godina, dvadeset dana nakon ovog razgovora. Mead je vodio dugogodišnji spor s najmodavcem koji ga je početkom proljeća deložirao uz isplatu te je Mead smrt dočekao u Coloradu umjesto u New Yorku, gradu čije je umjetničke scene bio ikona.
- 2 Video-snimku razgovora moguće je pogledati na sljedećoj poveznici: vimeo.com/6290026.
- 3 Dio navedenog performansa moguće je pogledati na sljedećoj poveznici: <http://youtu.be/qN5OUxhsuiQ>.

Popis svih izvođača koji su nastupali u sklopu izvedbe *Bitch! Dyke! Fag! Whore!* u Arcola Theatre: A Man to Pet, Sasha Allen, Emily Barnett-Salter, Robert Davidson Beach aka NineBob, Lydia Darling, Bianca Borlant, Andrea Carrucci, Richard Causer, Russell David, Leslie Deere, Eirini Devitt, Gede Foster, Andrea Pelone, Gemma Sanchez, Rhyannon Styles