

maša
štrbac

mike
parr

■ MIKE PARR se općenito smatra jednim od najdarovitijih živućih australskih umjetnika i jednim od najistaknutijih australskih umjetnika svoje generacije. Njegovo se djelo odlikuje snažno katarzičnim prisustvom koje je neposredan rezultat osobne zahtjevnosti njegovih radnih procesa. Parrova performans umjetnost često ispituje granice umjetnikova vlastitog tijela i ostavlja dubok utisak na njegovu publiku. Naveliko izlaže u Australiji i u svijetu (sudjelovao je na značajnim izložbama u Brazilu, Kubi, Francuskoj, Njemačkoj, Mađarskoj, Japanu, Koreji, Tajvanu i SAD). Uvrštavanje njegova djela na 12. bijenale u Sydneyu godine 2000. predstavlja priznanje njegova položaja kao jednog od najpoznatijih i najprovokativnijih umjetnika Australije. Sudjelovao je na izložbi *Veze - Suvremeni umjetnici iz Australije*, HDLU, Zagreb, 2001.

■ ■ Započet ću svojim utiscima s vašeg predavanja na zagrebačkoj Likovnoj akademiji. Moram priznati da ste sjajan predavač, vrlo strastven, uvjerljiv i pun nadahnuća. Stekla sam osjećaj da ste u svom predavanju namjerno stavili naglasak na pitanje što za vas znači biti umjetnik zato što ste znali da publiku čine uglavnom studenti s Likovne akademije. Međutim, vi sami niste diplomirali na umjetničkoj akademiji, već ste postali umjetnikom isključivo zahvaljujući svom radu i njegovoj recepciji kao umjetničkog djela. Zanima me taj trenutak kada umjetnik postaje umjetnikom, kada ga počnu gledati kao takvog. Možete li opisati kako se to dogodilo, korak po korak? Koji je trenutak bio odlučujući? Jeste li vi bili prvi koji ste shvatili da bi se ono što činite moglo smatrati umjetnošću ili je to bio netko drugi (kritika, kustosi)? Što mislite, tko je danas u poziciji donositi takve odluke, tko ima moć činiti to: umjetnici, kritičari, kustosi...?

Moji prvi "performans" nastupi nisu uopće bili umjetnost, pa čak niti umjetnost performansa. Prije bih mogao reći da su imali oblik neke vrste živčanog sloma, budući da su bili određena vrsta prisilne radnje. Počevši od kasnih šezdesetih, ponekad bih se prisilno porezao i ranjavao svoje tijelo. Također sam slikao i crtao i pokušavao biti "umjetnik" u izolaciji. U to vrijeme nije postojala veza između tog histeričnog, sadomazohističkog ponašanja i mogjeg ponašanja kao umjetnika, izuzev neke vrste ekspresionizma koji je, kao i

● MIKE PARR is widely regarded as one of the most gifted living Australian artists and as the most outstanding Australian artist of his generation. His work is imbued with a strongly cathartic presence - a direct result of his personally demanding working processes. His performance works have often tested the limits of the artist's own body and often have an deeply impacting affect upon his audiences. He has exhibited prodigiously both in Australia and internationally (represented in important exhibitions from Brazil through Cuba, France, Germany, Hungary, Japan, Korea, Taiwan, to the USA). His inclusion in the 12th Biennale of Sydney in 2000 recognised his position as one of Australia's most important and challenging artists. He participated at the exhibition *Connections - Contemporary Artists from Australia*, HDLU, Zagreb, 2001.

● ● I'll start with my impressions about your lecture at the Zagreb Art Academy. I must admit that you're a great lecturer, very passionate, very convincing, and very inspiring also. I got the feeling that you intentionally put accent in your lecture to what it means to you to be an artist, because you knew the audience was constituted mainly of the Art Academy students. But you yourself didn't graduate at the Art Academy, you became artist solely due to your work and the reception of it as art work. This moment of becoming an artist, of being perceived as such is interesting to me. Can you describe how this happened, step by step, what moment was decisive. Were you the first to realise that what you're doing could be perceived as art, or was it somebody else (art critics, curators)? Who do you think nowadays is in a position to make such decisions, who has the power to do it: artists, art critics, curators...?

My first "performances" weren't art at all and they weren't Performance Art either, rather they took the form of a kind of breakdown because they were a kind of compulsive acting out. Beginning in the late 1960's I sometimes cut and damaged my body compulsively. I was also painting and drawing and trying to be an "artist" in isolation. There was no connection then between this hysterical sadomasochistic behaviour and my behaviour as an artist, except a kind of Expressionism, which like



SYNONYMOUS
 IDENTICAL
 HOMOGENEOUS
 UNIFORM
 HARMONY
 ACCORD
 CONCURRENCE
 CONGRUITY
 CONSENT
 UNANIMITY
 UNISON
 FRIENDSHIP
 ESTEEM
 ADHESION
 ESTIMATION
 FRAGILE
 BENIGNANT
 CLEMENT
 PITYING
 BALMY
 COURTEOUS
 GENTLE
 SMOOTH
 BRITTLE
 FRAIL
 INFIRM
 WEAK
 POLITE
 EVEN
 GLOSSY
 PLAIN
 SLEEK
 SUPPLE
 DOWNRIGHT
 EMPTY
 INSIPID
 SPIRITLESS
 TAME
 CLEAR
 PERSPICUOUS
 UNEQUIVOCAL
 ARBITRARY
 DESPOTIC
 SUPREME
 UNCONDITIONAL
 HEAVY
 SAD
 TEDIOUS

svaki ekspresionizam u umjetnosti, bio u biti konvencionalan. Moje me autodestruktivno ponašanje plašilo jer sam neprestano zamišljao, i protiv svoje volje, da bi me ono moglo potpuno obuzeti te ne bih imao više nikakve mogućnosti određivati vlastitu budućnost. Likovna umjetnost mi je donijela olakšanje. Mislim da sam već u to vrijeme platno i papir smatrao drugim tijelom i za mene je predstavljalo ogromno olakšanje što mogu skrenuti iracionalne pokrete rukom i određene oblike izivljavanja sa svog vlastitog tijela na platno. Na neki je čudan način ta malena zona svjesne disocijacije, dvostruke ličnosti i elementarnog ja i drugoga, bila početak moje misli.

Postao sam umjetnik jer mi je umjetnost omogućavala da mislim. Od samog sam početka koristio performans da bih usredotočio svoje ponašanje, ali za razliku od većine umjetnika performansa, kao što su Dennis Oppenheim ili u Europi Alighieri Boetti, nisam smatrao da pravim neku vrstu skulpture u kojoj bi "tijelo" postalo materijal, a ponašanje se smatralo pukom vremenskom dimenzijom. Počeo sam se baviti performansom 1971. godine, a 1972. sam već poznao radove Acconci, Sigidura i Kristjana Gudmundssona, Petra Štembere i Jana Mlcocha, ali sam uvijek vjerovao da je moj rad drugačiji, budući da recepcija tog rada kao umjetnosti nije mogla objasniti njegov poriv kao oblika ponašanja.

Postao sam umjetnikom zato što sam slutio da bi mi umjetnost mogla pružiti kontekst unutar kojega bih svoju umjetnost mogao učiniti razumljivom sebi samome i svojoj publici, ne tako da je objašnjavam, već demonstrativnim postupcima. Godine 1971. došao sam na ideju o nekoj vrsti proto-konceptualne umjetnosti, koja je bila zanovana na *demonstraciji ideje* i koja se protezala od jezika do performansa i time povezivala ta dva stanja stvari na način koji je ponekad bio analitički, a ponekad abreaktivan. Moji prvi performansi nastupi nisu započeli kao oblik ponašanja, ili barem ne kao oblik ponašanja koji me plašilo, već kao tekstovi... a bili su to osobiti tekstovi. Ukratko ću se osvrnuti na te prve tekstove.

Nekoliko godina prije no što sam pomislio da bih mogao postati umjetnik pokušavao sam pisati. Što sam više pisao, morao sam sve više prerađivati, a što sam više prerađivao, moj je rukopis postajao sve izraženiji i sve bolniji. Nisam više bio u stanju misliti o onome što sam želio reći,

all Expressionism in art was essentially conventional. My self destructive behaviour frightened me, because I kept imagining in an involuntary way that it might simply overcome me completely and that I would be left without the possibility of negotiating my own future. Visual work provided a relief. I think that even then I thought of the canvas and the paper as being another body and it was an enormous relief to divert irrational hand movements and certain kinds of acting out away from my own body and onto the canvas. In a strange way, this small zone of conscious dissociation, of double selves and elementary self and other, was the beginning of my thought.

I became an artist because art enabled me to think. From the outset I used performance to concentrate my behaviour, but unlike a lot of Performance artists, artists like Dennis Oppenheim or Europeans like Alighieri Boetti, I didn't think I was making a kind of sculpture where "the body" just became material and behaviour was thought of as being simply a temporal dimension. I started doing performances in 1971 and by 1972 I did know the work of Acconci, Sigidur and Kristjan Gudmundsson, Petr Štembera and Jan MlCoch, but I always thought of my work as different, because it's reception as art could not account for its impulse as behaviour.

I became an artist because I sensed that art might provide a context in which I could make my art intelligible to myself and to my audience, not by explaining it, but by acts of demonstration. In 1971 I had the idea for a kind of proto Conceptual art, which was based on the *idea demonstration*, which extended from language to performance and which linked both states of affairs in a manner that was sometimes analytical and at other times abreactive. My first performances began not as behaviour, or rather not as the behaviour that was frightening me, but as texts...and they were peculiar texts. I'll talk about these first texts briefly.

Some years before I had thought that I might become an artist I had been attempting to write. The more I wrote the more I had to re-write and the more I re-wrote the more conspicuous and painful my handwriting became. I stopped being able to think about what I wanted to say having become hypnotized by the way my handwriting looked. In 1966 I learned how to type. I started typing out of the blue as we

budući da me hipnotizirao način kako je izgledao moj rukopis. Zatim sam 1966. ovladao strojopisom. Strojopis mi je, tako reći, pao s neba. Osjetio sam ogromno olakšanje, jer mi je dao vlast nad riječima koju nikada prije nisam imao. Počeo sam na riječi gledati kao na predmete i često bih naprosto ponavljao pojedine riječi tipkajući ih tako dugo dok ne bi pale u neku vrstu tjelesnog zaborava. Jednom sam prilikom, na primjer, porezao prst nožem. Razmazao sam krv u obliku četverokuta na listu papira. Kada se krv osušila, strojno sam na taj krvavi četverokut napisao riječ *krv*. Nastavio sam ispisivati preko krvavog četverokuta riječ *krv* crvenom tintom sve dok se jezik i ta tjelesna tekućina nisu stopili u novi složeni materijal, "jezik/krvi".

Moje prve izložbe su se sastojale od tih i drugih tekstova koje sam tada pisao, kao *Prikuj čavlima ruku o drvo* ili *Načini užareni žig riječju UMJETNIK. Utisni tu riječ na svoje tijelo*. Krajem 1972. već sam imao više od 150 takvih naputaka za performans.

Započeo sam svoj umjetnički put čineći stvari (pišući tekstove, čudno se ponašajući) koje nisu bile shvaćene kao umjetnost, barem ne u Australiji. Međutim, moj se osnovni izum nije ticao umjetnosti, već organizacije. Postao sam "umjetnik", netko o čijim se postupcima, stavovima i drugim "stvarima" trebalo raspravljati kao o umjetnosti, budući da sam zauzeo središnji položaj u umjetničkom svijetu. Bio sam toga itekako svjestan. U svakom slučaju, 1970. godine predložio sam prvu "umjetničku udrugu" u Australiji. Ta je umjetnička organizacija bila od ključnog značenja, budući da se struktura umjetnosti (njezine strukture hijerarhijske moći koje određuju recepciju umjetnosti kao umjetnosti) može promijeniti jedino onda ako se promijene njezine institucije. Godine 1968. tri sam tjedna pohadao umjetničku akademiju, ali sam odmah shvatio da ona predstavlja proces indoktrinacije u umjetnosti koji nema ništa zajedničko sa samoupravom. *Inhibodress Cooperative Gallery* bila je jedan od prvih primjera upravljanja umjetnika vlastitim poslovima i samim time ideja o tome što bi umjetnik mogao biti. Dakako, izlaganje umjetnosti koja nije umjetnost (po mišljenju većine ljudi) zahtijevalo je mnogo raspravljanja. Umjetnost je u *Inhibodress galeriji* svakako bila komunikacija, ali ne ona vrsta komunikacije koja bi za cilj imala umjetnost učiniti dostupnom u smislu uvri-

say. The relief was extraordinary because typing gave me a power over words that I'd never previously had. I began treating words as objects and very often I simply repeated single words typing them into a kind of physical oblivion. For example, on one occasion I cut into my finger with a knife. I smeared the blood in a square on a sheet of paper. When the blood was dry I typed back onto this square of blood the word *blood*. I continually overtyped the blood square with the word *blood* in red ink until language and bodily fluid had been fused into a new compound material of "blood/language".

My first exhibitions consisted of these texts and others, which I had now begun to write, like *Nail your hand to tree* or *Make up a branding iron with the word ARTIST. Brand this word on your body*. By the latter part of 1972 I had written upwards of 150 of these performance instructions.

I began as an artist by doing things (writing texts, acting crazy) that weren't, at least in Australia, perceived as art. My fundamental invention though was not about art but about organization. I became an "artist", someone whose actions, opinions and "things" had to be debated as art, because I had moved to a position of centrality within the artworld. I was quite conscious about this. In any case in 1970 I proposed Australia's first "artists co-operative". This artists organization was crucial, because one can only change the structure of art (it's structures of hierarchical power which determine the reception of art as art) if one changes its institutions. I went to Art School for three weeks in 1968, but I immediately realized that Art School was a process of indoctrination in art that had nothing to do with self management. The *Inhibodress Cooperative Gallery* was a very early example of artists self managing their affairs and by implication the idea of what art could be. Of course, displaying art that wasn't art (as far as most people were concerned) required lots of talking. Art was certainly communication at *Inhibodress*, but it wasn't the sort of communication that aimed to make art accessible in terms of established concepts of what art was. We intended to make new art possible by problematizing the way art had been seen and understood up to that date. Instead of attempting to ameliorate differences of understanding, we accentuated them and I still do. In effect, ours was a process of

EQUIVALENT
ALIKE
SIMILAR
CONSONANT
AMITY
ACCORDANCE
CONFORMITY
CONSENT
CONSISTENCY
UNION
SYMMETRY
COMITY
ATTACHMENT
TENDERNESS
HUMANE
BLAND
CHARITABLE
GRACIOUS
SYMPATHETIC
COMPLAISANT
GENIAL
MILD
SOFT
DELICATE
FRANGIBLE
SLIGHT
AMIALE
PROFITIOUS
FLAT
LEVEL
PLANE
UNDISTURBED
ABSOLUTE
DULL
HORIZONTAL
LIFELESS
STUPID
VAPID
DISTINCT
TRANSPARENT
FINE
AUTOCRATIC
INFINITE
TYRANNICAL
BLUNT
NUMB
SLOW
DEAD

ježenih koncepata o tome što umjetnost jest. Namjera nam je bila omogućiti novu umjetnost problematizirajući način na koji se na umjetnost do tada gledalo i razumjelo je. Umjesto da nastojimo ublažiti razlike u razumijevanju, mi smo ih naglašavali i ja to još uvijek činim. Ustvari, bio je to proces politizacije, budući da je prošireni koncept umjetnosti po sebi stvar od kulturnog značenja, a problem značenja neprestano se nametao u *Inhibodress galeriji* kao aspekt oblika rada (u skladu s onime što sam ranije opisao).

Ono što želim objasniti jest da sam do umjetnosti dospio iz određene nužde, budući da mi se činilo da ona nudi mogućnost stvarne otvorenosti, iako je umjetnost u smislu iskustva s umjetničkom akademijom ili pak u smislu umjetničke kulture u Australiji istodobno bila vrlo konzervativna i odviše definirana na tradicionalan način. Umjetnost kao takva predstavljala je mogućnost, ali ta je mogućnost zahtijevala novu organizaciju, analizu, politiku, kao i nove umjetnike.

Sve ovo, međutim, još uvijek ne objašnjava kako sam postao umjetnik, jer ja sam prešao iz stanja osobe koja se boji vlastitog ponašanja, koja osjeća da su čitava područja njezina psihičkog života odsječena, amputirana, u neku vrstu samopotvrđivanja, koje je bilo sirovo, ikonoklastično, arogantno, ali djelotvorno kao neka vrsta *sit-in*-a. Biti dio bande svakako nam je pružalo osjećaj moći i smatram da su neki od nas, budući da nas je bilo više jednakih, znali iskoristiti situaciju i doći do položaja. *Inhibodress galerija* je vrlo rano stekla podršku nekolicine vrlo predanih i utjecajnih ljudi. Bila je to sreća i odabir pravog trenutka. Najvažniji kritičar u vrijeme pojave *Inhibodress galerije* bio je mladi sveučilišni profesor s doktoratom iz filozofije. Ime mu je bilo Donald Brook i bio je značajan po tome što se osjećao ponukanim da prenatragano analizira značenje mnogih naših istaknutih ideja. On je bio prva osoba koja je razumjela moje jezične radove i javno ih imenovala novom vrstom umjetnosti u svojim novinskim kolumnama i člancima za časopise o umjetnosti. Godine 1972. Brook je napisao važnu recenziju moje izložbe performans-tekstova u *Inhibodress galeriji*. Tekstove je svrstao u *concept art* umjesto u "konkretnu poeziju". To je bila ključna klasifikacija, budući da je "konkretna poezija" već bila poznata. Bilo je to važno iz još jednog razloga: ta je

politicization, because an expanded concept of art is, by implication, a matter of cultural meaning and the problem of meaning was always addressed at *Inhibodress* as an aspect of the form of the work (along the lines that I have already described).

What I am trying to explain is, that I came to art out of a kind of necessity, because art seemed to offer the possibility of real openness and yet art as an Art School experience or as the culture of art in Australia, was also very conservative and over defined in a traditional way, but art as such was a possibility, but this possibility required new organization, analysis, politics, as well as new artists.

All this though, still doesn't explain how I became an artist, because I had gone from being a person who was fearful of his own behaviour, who experienced whole zones of psychic life as being split off, amputated, to a kind of organized self assertion, crude, iconoclastic, arrogant, but effective as a kind of "sit-in". Being part of a gang is certainly empowering and I think some of us, because some of us were very equal, knew how to enlarge the situation and make positions stick. Quite early *Inhibodress* attracted the support of some very committed and influential people. Luck and timing. The most important critic at the moment of *Inhibodress's* emergence was a young University professor, whose doctorate was in Philosophy. His name was Donald Brook and he was important, because he felt compelled to over-elaborate the significance of many of our announced ideas. He was the first person to understand my language pieces and he publicly nominated my language pieces as a new kind of art through his newspaper column and in articles for art magazines. In 1972 he wrote an important review of my exhibition of performance texts at *Inhibodress Gallery*. He identified the texts as being "Concept Art" rather than "concrete poetry". The distinction was crucially important, because Concrete poetry was already known. It was also important for another reason because this review encouraged the development of my concept of *Art as Action*. At the end of that exhibition I began my first concerted program of public performances (though all through 1971 Peter Kennedy and I had produced performances in closed session for video documentation and photography sessions). Brook's review made me realize that performance before

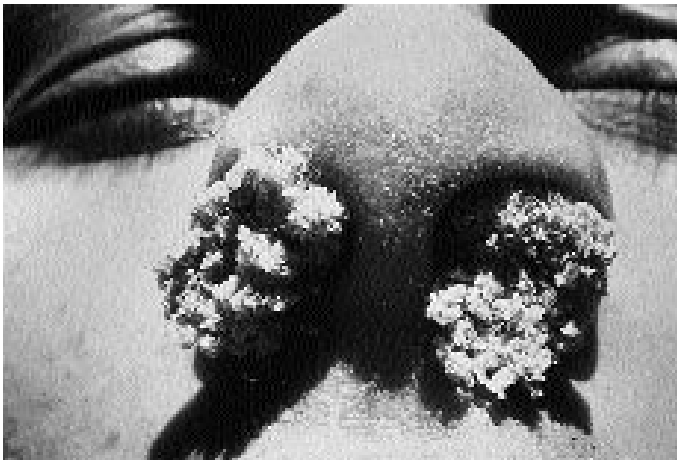
recenzija potaknula razvoj moga koncepta *Umjetnosti kao Akcije*. Nakon te izložbe započeo sam sa svojim prvim usklađenim programom javnih performansa (iako smo tijekom čitave 1971. godine Peter Kennedy i ja izvodili akcije zatvorene za javnost, za video dokumentaciju i foto sesije). Brookova recenzija me dovela do spoznaje da je performans pred publikom moguć, budući da je njegova argumentacija u prilog umjetnosti kao koncepta i validiteta izjava-naputaka kao umjetnosti značila da su pale sve logičke barijere koje su stajale pred performansom izjava-naputaka. Umjetnost performansa je, kao oblik umjetnosti, možda bila uznemirujuća, ali sada se više nije mogla odbaciti kao puka "patologija". Kategorija umjetnosti se nesvjesno proširila na takav način da se performans u javnosti više nije mogao kratko odbaciti kao besmislen.

Na taj smo način neprekidno iskorištavali "dopuštenje umjetnosti". S druge strane, bili smo također nemilosrdni prema onim kritičarima koji su nas nastojali diskreditirati. Nismo imali što izgubiti. Kennedy i ja shvatili smo da više nema povratka. Bili smo odlučni u namjeri da promijenimo ideju o tome što je umjetnost. Ako se umjetnost neće moći ili neće htjeti promijeniti, onda nema smisla biti umjetnik. Neki među ljudima koji su bili povezani s *Inhibodress galerijom* smatrali su da treba ukinuti samu umjetnost i mnogi su u to vrijeme zamijenili umjetnost politikom. Današnji su problemi u osnovi drugačiji, s obzirom na to da je proširena paradigma umjetnosti, tako prijeko potrebna sedamdesetima, dovela do proširenja ortodoksije. Stoga danas u mnogim slučajevima ključne odluke o umjetnosti donose kustosi, zaklade ili teoretičari.

an audience was possible, because his argument for art as concept, for the validity of instruction statements as art, meant that all logical barriers to the performance of the instruction statements had been removed. Performance art might be disturbing as art, even "bad" art, but it could not now be simply dismissed as "pathology". The category of art had been inadvertently extended in such a way, that performance in public could not now be summarily dismissed as non-sensical.

We continually exploited the "permission of art" in this way. On the other hand we were also ruthless towards critics who tried to discredit us. We had nothing to lose. Kennedy and I realized that there was no going back. We were determined to change the idea of what was art. If art couldn't or wouldn't change then there was no point in being an artist. For some of the people associated with *Inhibodress*, art itself needed to be destroyed and many people from those years left art for politics. Today the problems are crucially different, because the expanded paradigm of art so necessary to the 1970's has now produced an expanded orthodoxy and in very many instances the crucial decisions about art are made by curators, or funding bodies or theorists.

● ● For you (as I understood it) art is essentially the way of communicating with self and with others, and therefore it should be intelligible. I think this is a very important remark, because much of contemporary art is unintelligible, as though the artists don't bother for the audience, and don't want to communicate with it at all (strangely enough, this is often the case



3



4



5

sl.3: M. Parr, *Parrator (Naguraj kruh u nos) / Parrator (Bread up Nose)*, 1971.
foto / photo: Felizitas Parr

sl.4: M. Parr, *Parrator (Smrvi jetrica u šaci) / Parrator (Crushed Liver in Hand)*, 1971.
foto / photo: Felizitas Parr

sl.5: M. Parr, *Parrator (Čupaj si dlake ispod pazuha) / Parrator (Hair in Armpit Pulled)*, 1971.
foto / photo: Felizitas Parr

sl.6: M. Parr, *Parrator (Rasteži kožu oko očiju) / Parrator (Pulled Eyelid)*, 1971.
foto / photo: Felizitas Parr



6

■ ■ Za vas je umjetnost (ako sam vas ispravno shvatila) u bitnome način komunikacije sa samim sobom i s drugima te bi stoga trebala biti razumljiva. Mislim da je to bitna primjedba, budući da je većina suvremene umjetnosti nerazumljiva, kao da umjetnike nije briga za publiku i kao da uopće ne žele komunicirati s njom (ono što čudi jest da je to često slučaj čak i s takozvanom interaktivnom umjetnošću, koja po svome imenu i definiciji želi komunicirati s promatračem). Možete li stoga objasniti taj koncept umjetnosti kao komunikacije, budući da mislim kako mnogi umjetnici smatraju da je ta želja za komunikacijom — taj imperativ komunikacije — loša za umjetnost, jer za njih komunikabilnost nužno znači kompromis s publikom, redukciju njihove umjetničke slobode. Što za vas predstavlja umjetnička sloboda i kako se ona odnosi prema komunikabilnosti vašeg umjetničkog rada?

To pitanje o umjetnosti i komunikaciji, zapravo o umjetnosti i problemu značenja, vrlo je zanimljivo. Kao prvo, mislim da nije ispravno reći kako je veliki dio suvremene umjetnosti nerazumljiv. Djelomično je istinito, a ja to govorim iz vlastitog iskustva, da su mnogi među mojim kolegama iz svijeta umjetnosti mišljenja da je njihova umjetnost nužno elitistička. U nekim slučajevima moji prijatelji tvrde da su problemi značenja zapravo manje važni od pitanja stila. Smatram da to znači da djelo postiže neku vrstu otpornosti prema prijevodu, budući da je njegova priroda bitno tautološka. Radi se o određenoj koherenciji i ja je ne odbacujem, jer ona je na bitne načine neka vrsta vizualnog esencijalizma. Logika te vrste formalizma ili autoreferencijalnosti je nešto što

even with the so called interactive art, the art that by its name and definition wants to interact (communicate) with the viewer). So, can you explain me this concept of art as communication, because I think many artists find this desire to communicate, this imperative for communication bad for art, communicability for them necessarily meaning the compromise with the audience, reduction of their artistic freedom. What is for you the artistic freedom, and how does it relate to the communicability of your artwork?

This question of art and communication, actually art and the problem of meaning, is a very interesting one. First off, I don't think it is correct to say that much Contemporary art is unintelligible. It is true to say in part and I say it from my own experience, that many of my peers in the art world have the view that their art is necessarily elitist. In some instances my friends argue that questions of meaning are actually subservient to issues of style. I understand this as meaning that the work achieves a kind of resistance to translation because its structure is essentially tautological. It's a kind of coherence and I don't reject it because in significant ways it is a kind of visual essentialism. The logic of this kind of Formalism or self referentiality is something that I actually apply to "performance", because Performance Art is a particular kind of behaviour, one that is to be understood categorically. The behaviour itself might be peculiar but as performance it is not incoherent, in fact performance art often induces a feeling of overwhelming or claustrophobic coherence. I must say though that I treat this coherence like a "symp-

ja zapravo primjenjujem na "performans", budući da je umjetnost performansa određena vrsta ponašanja, koju valja razumjeti kategorički. Samo ponašanje može biti osobito, ali kao performans ono nije inkohherentno: ustvari, umjetnost performansa često proizvodi osjećaj prevladavajuće ili klaustrofobične koherencije. Ipak, moram reći da se tom koherencijom bavim kao "simptomom". Drugim riječima, o njoj mislim kao o nekoj vrsti konfiguracije koja nužno ponešto izostavlja. Pretjerana koherencija je simptom nečega, ali smatram da je potrebna publika da bi se raspravilo o tome što bi to moglo biti, budući da je uloga publike jedan aspekt njegova nastajanja. Nijedan formalizam nije u potpunosti tautološki, bilo onaj ideološki, bilo psihološki, i svaki formalizam treba ispitati u smislu isključivanja. U smislu *symptomatologije*. Ilustrirat ću to na primjeru djela jednog drugog umjetnika.

Djelo Johna Nixona na australskoj izložbi u Zagrebu pokazuje određenu vrstu koherencije koja u meni budi interes. To je djelo fascinantno zbog neobičnog načina na koji autor nastoji smjestiti svoj formalizam "u jednu liniju" s Malevičem, preko Mondriana do minimalizma. Koherencija tog djela proizvod je neke vrste sukladnosti koja nemilosrdno "izostavlja stvari". Ustvari, sve veća sposobnost djela da izostavljaju stvari bitan je *raison d'être* i smisao izostavljanja u "koherenciji" djela utemeljen je na tom fundamentalizmu. (Drugi način gledanja na to je da se kaže kako djelo kompulzivno pokazuje svoj pedigre i kako je očitost tog pedigrea njegovo stvarno značenje. Klasificira se kao "prokrustovsko" te su stoga, baš kao u Prokrustovu djelu, amputirani djelici ono što vapi za pažnjom).

Smatram da umjetnička sloboda znači da je moguće pustiti da se u djelo vrati misao koju ono proizvodi, ali to nije ona vrsta misli koja objašnjava djelo publici, već je djelo to koje - čega sam postao intenzivno svjestan - čini određene stvari očiglednima. Na primjer, osamdesetih sam godina počeo crtati jer sam se počeo pitati o značenju dokumentacije. Počeo sam se pitati o odnosu između performansa i dokumentacije, budući da se činilo da onaj talog koji su ljudi mogli sakupiti proturječi smislu umjetnosti performansa, koji se za mene sastojao u stvaranju nove vrste odnosa s publikom, odnosa u kojoj ona postaje svjesna sebe kao publike i svjesna svog "puštanja da se performans dogodi", budući da

tom". That is, I am thinking of coherence as the kind of configuration that necessarily leaves things out. Excessive coherence is a symptom of something, but I think that it requires an audience to discuss what this might be, because their role is an aspect of its formation. No Formalism is entirely tautological, either ideologically or psychologically and any Formalism needs to be examined in terms of exclusions. In terms of *symptomatology*. Let me give an example by talking about another artist's work.

The work of John Nixon in the Australian exhibition in Zagreb exhibits the kind of coherence that interests me. The work is fascinating because of the extraordinary attempts he makes to locate his Formalism "in line" with Malevich, through Mondrian to Minimalism. The coherence of the work is the product of a kind of conformity which ruthlessly "leaves things out". In fact, the works' increasing ability to leave things out is its essential *raison d'être* and the sense of exclusion, of the work's "coherence" is predicated on this fundamentalism. (Another way to look at it is to say that the work compulsively exhibits a pedigree and that the visibility of this pedigree is its real meaning. It's order is Procrustean and like Procrustes' work, it is the amputated bits that clamor for attention).

I understand artistic freedom as meaning that one can let back into the work the thought that it produces, but this is not the kind of thought that explains the work to the audience, rather what I became intensely aware of was that the work made certain things conspicuous. For example, I started to draw in the 1980's because I began to wonder about the meaning of documentation. I began to wonder about the relationship between performance and documentation, because this residue which people could collect, seemed to contradict the point of performance art, which for me was about creating a new kind of relationship with the audience, one in which they became aware of themselves as an audience and aware of "permitting the performance to occur", because performance only makes sense in the presence of an audience, that is the sense in which I experienced the isolation of my behavioural urges becoming social. Photographic records and films seemed to be something else. I began drawing from photographs to question the photographic remnant and I concentrated

performans ima smisla jedino u prisustvu publike i to je smisao u kojem sam doživio kako se izolacija mog prisilnog ponašanja socijalizira. Činilo se da su fotografski snimci i filmovi nešto drugo. Počeo sam crtati prema fotografijama, da bih preispitao fotografski ostatak i usredotočio sam se na one fotografije koje sam isključio iz muzejskog oblika dokumentacije, budući da sam želio u vlastitom umu shvatiti što bi to isključenje moglo značiti. To je drugačiji način razmišljanja o vlastitoj umjetnosti, budući da ne vrednuje stil djela kao dominantno značenje. Diskutirajući o svom djelu s publikom, često sam joj govorio o njegovim ograničenjima, o onome što nisam postigao, a ne o onome što jesam, i to ne zato što je djelo bilo neuspješno, već zato što mi je to omogućavalo da razmišljam na novi način.

■ ■ Među umjetnicima nije uobičajeno da se o djelu raspravlja s publikom. Možete li opisati kako su te diskusije izgledale? Tko je sačinjavao publiku: stručnjaci (kritičari, kustosi, teoretičari...) ili naprosto "obični ljudi"?

Publika je u okviru performansa nenormalna koncepcija, iako performans umjetnici nastoje održati tu podjelu. Maksimaliziranje napetosti unutar nje zapravo je produktivno za *ekstremnost* umjetnosti performansa, ali je istodobno u prirodi umjetnosti performansa da tu podjelu učini arbitrarnom. Slažem se da je neobično da umjetnik raspravlja o svojim djelima s publikom, ali umjetnost performansa čini tu "patologiju" prihvatljivom. Ali da se vratim vašem pitanju: budući da se cjelokupno moje djelo događa unutar svijeta umjetnosti, sastav publike ne mijenja se mnogo, budući da svijet umjetnosti sačinjava vrlo maleni dio kulture, barem u Australiji, i tu je svijet umjetnosti uglavnom komercijalan. Od samog početka svog rada uvijek sam iznova koncipirao njegov tijek s obzirom na uvide koje mi je nametao, ali je sastav te malobrojne publike ostao uglavnom isti kao što je bio onda kada sam započeo s radom, prije više od trideset godina. Ima i "stručnjaka" koje ste spomenuli, ali tek nešto malo i to onih najžilavijih, budući da stručnjaci, što je sasvim predvidivo, tako nešto uglavnom smatraju nedovoljno ortodoksnim, pa možda čak i opasnim; studenata i mladih umjetnika uvijek se nađe, budući da su oni daleko otvoreniji prema promjenama; a zatim je tu i određeni broj onih koji

on photographs that I had excluded from the Museum form of documentation, because I wanted to understand in my own mind what this exclusion might mean. This is a different way of thinking about one's art because it doesn't value the style of the work as a dominant meaning. When I discussed my work with the audience I would often talk to them about its limitations, what it didn't achieve, rather than what it did, not because the work had failed but because it was enabling me to think in a new way.

● ● It is not a common thing among artists to discuss their works with the audience. Can you describe how these discussions looked like? Who constituted the audience: specialists (art critics, curators, theorists...) or just "common people"?

The audience, in terms of performance art, is an abnormal conception though performance artists strive to maintain this division. Maximizing the tensions of this division is actually productive of the *extremeness* of performance art, but it is also in the nature of performance art to make this division arbitrary. I agree that it is unusual for an artist to discuss works with an audience, but Performance art makes this "pathology" acceptable. But to address your question, because all my work occurs within the artworld, the mix of the audience doesn't change much, because in Australia at least the artworld is a very small part of the culture and predominantly the artworld here is just commercial. From the very beginning of my work I have always reconceived the course of my work in terms of the insights it has imposed on me, but the composition of this small audience remains much the same as when I began my work more than 30 years ago. The "specialists" you mentioned, but just a sprinkling of the more robust ones, because predictably enough specialists tend to find this kind of thing unorthodox, maybe even threatening, students and young artists always, because they are much more open to change and then quite a few people who are just interested in ideas and art but without conspicuous allegiances. Incidentally (and gratuitously), I should again say that I regard "talking about art" as also art and indeed this is the sense in which I regard art as being "communication". However, communication as a sensical concept rather than logorrhea, can only be such if it

sl.7: M. Parr, Katarzična akcija: društvena gesta br. 5 / Cathartic Action: Social Gestus no. 5, 1977. foto / photo: John Delacour

sl.8: M. Parr, Integracije 3 (Spirala oko noge) / Integration 3 (Leg Spiral), 1975. foto / photo: George Goldberg

se naprosto zanimaju za ideje i umjetnost, ali bez očitih opredjeljenja. Usput (i bez povoda) moram ponovo naglasiti da “razgovor o umjetnosti” također smatram umjetnošću i upravo je to smisao u kojem umjetnost smatram “komunikacijom”. Međutim, komunikacija kao smisleni koncept, a ne logoreja, može biti takva jedino ako progovara o onome što svaka umjetnost mora nužno izostaviti i to je koncept značenja kojim se umjetnik može baviti u odnosu prema svom vlastitom radu. To je dekonstrukcija koja se poduzima, ako tako želite, kao neki oblik “samouprave”. Ja nisam teoretičar. Ja sam umjetnik. Teorija nikada ne prethodi momu radu, a razgovor i pisanje o djelu čini njegovu nužnost očitom.

Ja ne “objašnjavam” svoje djelo, već umjesto toga govorim o onome što se promijenilo i potičem svoju publiku da me ispituje sa svoga stajališta. Ono što nam je zajedničko jest performans kao neka vrsta “kvake”. Slažem se s onim umjetnicima koji imaju osjećaj da objašnjavanje uništava njihovo djelo. Australija je osobito povlaštena kultura, bogata i istodobno konzervativna, budući da je konzervativnost najgora vrsta povlastice. U tom miljeu, miljeu australskog svijeta umjetnosti, svaki ustupak od strane umjetnika u pogledu “razlike” koju treba objasniti neizbježno dovodi do gubitka predmeta, do banalizacije, budući da je tu određena vrsta kulturne tromosti osnovna za pripadnost. Moje je ponašanje kao umjetnika graničilo s luđačkim, ali nije me zanimala ona vrsta komunikacije koja zahtijeva objašnjavanje takvog ponašanja. Budući da mi nedostaje jedna ruka, koja mi je amputirana nedugo nakon rođenja, ona jest nedostajala i nije me zanimala ona vrsta objašnjavanja koja bi to olakšala ili ublažila. Prije bih rekao da je taj gubitak potaknuo određenu vrstu logike, to što sam odbacio osjećajnost u svojim postupcima. U nekim vrlo značajnim pogledima *tupost* je bila oblik mog rada. Ta zaledena histerija otkrivala je performans kao “djelomične akcije”, kao “djelomične objekte”. Ali ustvari su forma tog učinka, njegova ekstaza, njegova hipnoza, njegovo zurenje, bili ono o čemu sam želio misliti i analitička aura koja obavlja moju umjetnost performansa zapravo je analiza forme u smislu “djelomičnog objekta” i djelomičnog učinka.

■ ■ Možete li objasniti tu teoriju performansa kao djelomičnog objekta? Kako se koherencija umjetničkog djela odnosi pre-

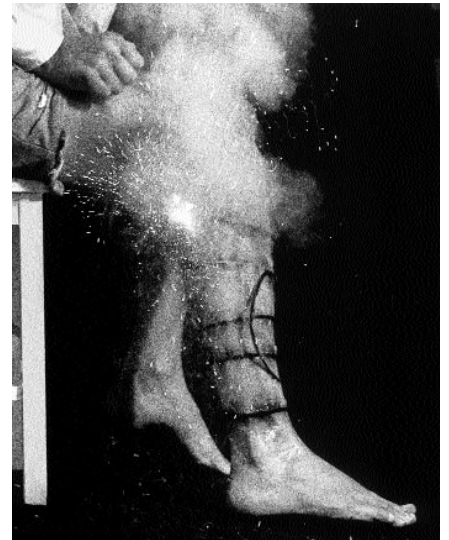


7

addresses what all art must necessarily leave out and this is a concept of meaning that can only be addressed by the artist in relation to his or her own work. It is deconstruction undertaken if you like, as a form of “self management”. I am not a theorist. I am an artist. Theory never precedes my work and talk and writing about the work makes plain its necessity.

I don't “explain” my work, rather I talk about what has changed and I encourage my audiences to question me from their point of view. What we have in common is performance art as a kind of “hinge”. I would agree with those artists who feel that explaining the work destroys it. Australia is a particularly privileged culture, wealthy and conservative at the same time, because conservatism is the worst kind of privilege. In this milieu, the milieu of the Australian artworld, any concession on the part of the artist that “difference” needs to be explained, inevitably results in loss of subject matter, a banalization, because here a kind of cultural inertia is the basis for belonging. My behaviour verged on the crazy as art, but I wasn't interested in the kind of communication that required such behaviour to be explained. Because my arm was missing, because it had been amputated shortly after my birth, it was missing and I was not interested in the kind of explana-

8



ma umjetničkom djelu kao djelomičnom objektu? Nije li to neka vrsta proturječja: kako umjetničko djelo može biti koherentno i djelomično istodobno?

Govoriti o "djelomičnim objektima" podsjeća na koncept "objektnih odnosa" Melanie Klein. Razvojna psihologija malog djeteta podrazumijeva iskustvo dojke kao "djelomičnog objekta". Teza je da je "djelomičan objekt" fiksacija u procesu izgradnje objektnih odnosa u svijetu. Konstrukcija umjetničkih djela uključuje slične stupnjeve posebne pažnje, a "obrana" takve koherencije regresivna je na načine koji su analogni oblikovanju početnog objekta.

Ovdje moramo uvesti psihoanalitičku teoriju, jer je potrebno promisliti koncept represije. Aspekt strukture represije jest da se forma i značenja koja je "izražavaju" čine cjelovitima. Osim toga, represija kao psihološka ili ideološka konfiguracija (kao konfiguracija koja je manje ili više svjesna) potiče regresiju. Ta je kauzalna veza (represija koja potiče regresiju koja potiče još više represije) jedan od temeljnih *mehanizama* psihoanalitičke teorije. *Cjelovitost* tog procesa produktivna je za formalizam kao ideologiju. Upravo je ta "cjelovitost" ono što umjetnost performansa razbija.

O "djelomičnom objektu" se može misliti kao o pretjerano koherentnom objektu. O tautološkim monokromatskim slikama Johna Nixona možemo misliti kao o "djelomičnim objektima", budući da je osjećaj isključenog Drugog u njima vrlo intenzivan. Takva je umjetnost kao objekt ili umjetnost kao reprezentacija. Umjetnost performansa nastoji taj "nedostatak" učiniti konstitutivnim za ono što bi željela iskazati.

Povratak potisnutoga je također prikaz "djelomičnog objekta", budući da je svijest o traumi ponekad paradoksalno cjelovita. Ono što je *cjelovito* u slučaju traume jest totalitet tjeskobe. Ona može biti *sredstvo za buduće oslobođenje*, ali jedino ako o njoj razmišljamo. Umjetnost performansa intenzivira učinak tjeskobe u nastojanju da je prevlada, ali to *prevladavanje* zahtijeva da publika prestane biti publika. Tako se djelomični učinak proširuje na djelomičnu publiku. "Djelomična publika" znači da ona svojim reagiranjem, time što prelazi prag između sebe i performerera, time što od performerera traži više od performansa, otkriva "nedostatak" kao neku vrstu reciprociteta. Uvijek sam na umjetnost performansa gledao kao na antitezu kazalištu. Ja ništa ne izvodim ponovo zato što ponovno izvo-

tion that alleviated, or mitigated that effect. Rather this loss had induced a kind of logic, an abandoning on my part of the affect of my actions. In some very important respects *numbness* was the form of the work. This frozen hysteria revealed these performances as "part actions", like "part objects". But it was the form of this effect, its stasis, its hypnosis, its staring that I wanted to think about, and the analytic aura that envelops my performance art is actually an analysis of form in terms of "part object" and part effect.

● ● Can you explain this theory of performance as part object? How does the coherence of the artwork relate to the artwork as a part-object? Isn't that a kind of contradiction: how can artwork be coherent and partial at the same time?

Talk about "part-objects" invokes something like Melanie Klein's concept of "object relations". The developmental psychology of the infant entails the experience of the breast as a "part object". The idea is that the "part-object" is a fixated form in the process of building object relations in the world. The construction of artworks includes similar degrees of privileged attention and the "defense" of such coherence is regressive in ways that are analogous to incipient object formation.

We have to introduce psychoanalytic theory here because we need to think about the concept of repression. It is an aspect of the structure of repression that the form and meanings that "express" it, appear whole. Additionally, repression as a psychological or ideological configuration (as a configuration that is more or less conscious) induces regression. This nexus (repression inducing regression inducing more repression) is one of the basic *mechanisms* of psychoanalytic theory. The *wholeness* of this process is productive of Formalism as ideology. It is exactly this "wholeness" that performance art breaks up.

One might think of the "part-object" as an excessively coherent object. We can think of John Nixon's tautological monochrome paintings as "part-objects" because the sense of excluded Otherness is so intense. Art as an object, or art as a representation is like that. Performance art tries to make this "lack" constitutive of what it would like to say.

The *return of the repressed* is also an account of the "part-object" because awa-

đenje pretvara performeru u glumca. Ja zamislim akciju i zatim je izvedem. Ipak, koncepcija performansa je koncepcija “djelomičnog objekta” (“djelomičan objekt” je mnogo bliži umjetnosti performansa od “djelomične akcije”). U svoju sam izložbu u zagrebačkoj galeriji uvrstio i jedan zidni tekst. Naslovljen je *Mašta bi se trebala koristiti združena sa činjenicama* (*The Imagination should be Used in Conjunction with Facts*). Ta ideja “činjeničnosti” bila je formativna ideja mog djela. Ja razumijem činjenice kao djelomične objekte i “činjeničnost” ima neposredan utjecaj na moje razumijevanje “beznačajne” akcije. Na primjer: *Zabijaj si čavlice u nogu dok ne napraviš niz čavlića duž noge*. Najčišća moguća činjeničnost. Mjerena u kvantima. Moj pokušaj da skrenem pogled publike jedino je učinio moju nesposobnost očiglednijom, iako sam u to vrijeme mislio da izvodim neku vrstu “minimalne” umjetnosti. Usredotočenost na “beznačajnost” neizbježno je proizvela “značenje” koje se nije moglo uočiti bliže površini. Ta je promjena u značenju stvari ključ za moju umjetnost kao “komunikaciju”. Usput, to mogu reći sada, ali je važno imati na umu da u ono vrijeme nisam mogao: ni najmanje me ne zanima liječenje psihoanalizom. Ono što me u analitičkom procesu zanima je to što je beskonačan (što je priznao sam Freud). Ja tu “beskonačnost” shvaćam kao nešto što graniči s mojim konceptom “beznačajnosti”, iako mislim da je “beznačajnost” provizoran koncept. Nešto kao sposobnost tolerancije dvoznačnosti. “Beskonačnost” - i samim time “beznačajnost” - također je načelo forme mog djela, budući da se “djelo” ili “rad” uvijek može re-formirati mišlju koju omogućava. Došao sam na ideju da beznačajne akcije nisu beznačajne, već su jedinična osnova umjetnosti performansa. Umjetnost performansa je, prema tome, neprevedena forma te ideje, ustvari, ne-riječ je *Ur-text* moje umjetnosti performansa.

■ ■ “Ne-riječ” u smislu neimenovanog, neoblikovanog?

Da, otkrio sam da nametanje imena proizvodi kategoriju koja publici dopušta da bude publika. Umjetnost performansa nastoji učiniti ime nemogućim. To je način na koji ja shvaćam svoj rad pomoću pisaaćeg stroja, koji je i dalje aktualan. Sjetite se mog čitanja teksta *Slijepa poslušnost* na Likovnoj akademiji, niza od 80 riječi koji je započinjao sinonimom za riječ “sinonim” i

reiness of trauma is only ever paradoxically whole. What is *whole* in the case of trauma is the totality of anxiety. It may be *the vehicle for future liberation* but only if we can think about it. Performance art intensifies the effect of anxiety in an attempt to overcome it, but this *overcoming* requires that the audience cease to be an audience. So the part effect extends to the part audience. “Part audience” means that by responding, by crossing the threshold between performer and audience, by demanding of the performer more than the performance, the audience reveals “lack” as a kind of reciprocity. I have always conceived of performance art as being antithetical to theatre. I do not re-perform because re-performance turns the performer into an actor. I conceive of actions and I act out. The performance conception though is the conception of the “part object” (“part object” is much closer to performance art than “part action”). As part of my display in the museum in Zagreb I also included a wall text. It is titled *The Imagination should be Used in Conjunction with Facts*. This notion of “factuality” has been the formative idea of my work. Facts are understood by me as being part objects and “factuality” impacts directly on my understanding of the “meaningless” action. Example: *Push tacks into your leg until a line of tacks is made up your leg*. The blankest kind of factuality. Quanta of measurement. My attempt to divert the gaze of the audience only made my disability more conspicuous, though at the time I thought I was performing a kind of Minimal art. Being intent about “meaninglessness” inevitably brought the “meaning” that couldn’t be seen closer to the surface. This change in the significance of things is the key to my art as “communication”. Incidentally, I can say that now but it is important to remember that I couldn’t say it then. I am not the least bit interested in the psychoanalytic cure. What interests me about the analytic process is that it is endless (by Freud’s own admission). I understand this “endlessness” as verging on my concept of “meaninglessness”, though I think “meaninglessness” is a provisional concept. Something like the ability to tolerate ambiguity. “Endlessness”, and by implication, “meaninglessness” is also the form principle of my work, because “the work” or “the piece” can always be re-formed by the thought that it makes possible. I came up with the idea that meaningless actions were not meaningless, but

sl.9: M. Parr, *Portrait M. i F. / Portrait of M. and F.*, 1996., foto / photo: Paul Green

završavao riječju "mrtav". Tekst koji je iz toga proizišao bio je u svakom pogledu tekst koji se nije mogao objasniti, ali to nije isto što i reći da o tekstu nije moguće raspravljati kao o nekoj "stvari", i to "stvari" koja pokazuje specifičnu vrstu logike. Implikacije te logike generativne su za široki spektar mojih djela. *Široki spektar* je odgovarajući način razmišljanja o mome djelu, budući da se nisam samo otarasio pojma stila (ja ga tretiram kao sadržaj), već neprestano preoblikujem formu svog djela na radikalno različite načine i u skladu s nizom medija koji se neprestano povećava. Ja shvaćam taj proces očuvanja neke vrste traumatske konfiguracije putem procesa pomaka na psihoanalitički način. Na duboko ironičan i tajanstven način to mi dopušta da progovorim o ključnim pitanjima "komunikacije" u namjernoj odsutnosti objašnjenja i prijevoda, u bitnome kao o problemu metonimije. To sva moja djela *pokazuju*.

9



the unitary basis of performance art. Performance art then is the un-translated form of this idea, in fact, the *unword* is the Ur-text of my performance art.

● ● "Unword" in the sense of the unnamed, unformed?

Yes, I have discovered that the imposition of names produces a category that allows the audience to be an audience. Performance art tries to make the name impossible. That is how I understand the typewriter work which still continues. Remember my reading of the *Blind Obedience* text at the Art Academy, the 80 words beginning with the synonym for the word "synonym" and continuing until the word "dead". In every respect the resultant text is a text that can't be explained, but that is different from saying that the text can't be discussed as a "thing", and a "thing" that displays a particular kind of logic. The implications of this logic are generative for a broad array of my work. *Broad array* is a very appropriate way of thinking about my work, because not only have I jettisoned the notion of style (I treat style as a content) but I continually re-figure the form of my work in radically different ways and in accordance with a continually expanding range of media. This process of the preservation of a kind of traumatic configuration via processes of displacement is understood by me psychoanalytically. In a deeply ironical and mysterious way it allows me to address the key issues of "communication" in the deliberate absence of explanation and translation, as essentially a problem of metonymy. That is what all my works *show*.

● ● Can you explain this problem of metonymy as a key issue of communication?

Metonymy is a system of naming a thing by attributes, which of course is different to metaphor, which relies on similarity. In this respect, metonymy seems to have something in common with the Freudian concept of displacement and in this context it is suggestive that Lacan should say, "*the unconscious is structured like a language*". I think of my works as a string of signifiers, because their factuality instates a separation from signification, from *affect*. The "meaning" is provisional and in the case of performance art, a function of context, because I am waiting for the

■ ■ Možete li objasniti taj problem metonimije kao ključno pitanje o komunikaciji?

Metonimija je sustav imenovanja stvari pomoću atributa što je, dakako, drugačije od metafore, koja se oslanja na sličnost. U tom smislu, čini se, metonimija ima nešto zajedničko s freudovskim konceptom pomaka i u tom je kontekstu znakovito da Lacan kaže kako je *“nesvjesno strukturirano kao jezik”*. Ja o svojim djelima razmišljam kao o nizu označitelja, budući da njihova činjeničnost uvodi odvojenost od označavanja, od *osjećanja*. “Značenje” je provizorno, a u umjetnosti performansa ono je funkcija konteksta, budući da čekam da publika prestane biti publika. Osim toga, činjeničnost, beznačajnost (budući da činjenice u izolaciji ne znače ništa) implicira disocijaciju, a disocijacija je preduvjet za mišljenje, kako u pojedinačnom, tako i u kolektivnom smislu. Imenovanje stvari pomoću atributa na ključan način rasvjetljava teoriju “djelomičnih objekta”. Psihoteični ljudi povremeno stvaraju i upotrebljavaju “djelomičan objekt” na spektakularan način. Znam to jer sam proučavao zbirku u Musée de l’Art Brut u Lausanni. Čini se da oni parodiraju svoje stanje uvećavajući njegove attribute, kao što to čini Jackson Pollock. Atributi se “izvode” takoreći u izolaciji i to odbijanje da se atributi povežu s uzrokom u pozadini može se shvatiti kao neki oblik nasilnog otpora. Oni se rugaju kategorizaciji, kao da ih je dijagnoza podijelila. Svijet *lamela*, kako objašnjava teoretičar Slavoj Žižek, reificirani je svijet kapitalističke potrošnje, bulimične potrošnje odsutnosti. Proširio sam “patologiju” svog djela istraživanjem tih analitičkih ekstenzija. Mislim da je moje djelo uslijed toga postalo kritičko.

■ ■ Riječ “djelomičan” u “djelomičnom objektu” sugerira da je umjetničko djelo nešto djelomično - ali djelomično u odnosu na što: na istinu kao nešto potpuno i sveobuhvatno? Kako shvaćate odnos između umjetnosti i istine? Biste li se složili s time da je smisao umjetnosti pokazati istinu ili, kako biste vi možda rekli, “učiniti je očiglednom”?

“Istina” kao takva dijelom se oblikuje neizbježnom činjenicom represije, ontogenetski, filogenetski (iako “genetika” u ovom slučaju ima sasvim drugačije značenje od našega). Represija nije samo “psihopatologija” kao takva, već neizostavna dimenzija Simboličkog Poretka. Forma-

audience to not be an audience. Additionally, factuality, meaninglessness (because facts in isolation mean nothing) implies dissociation and yet dissociation in both an individual and collective sense is a prerequisite for thought. The naming of things via attributes, crucially highlights the theory of “part objects”. Psychotics, incidentally produce and use the “part-object” in a spectacular way. I know this because I have studied the collection in the Musée de l’Art Brut in Lausanne. Like Jackson Pollock they appear to parody their condition by magnifying its attributes. Attributes are “performed” as it were in isolation and this refusal to connect attributes to an underlying cause can be understood as a form of violent resistance. They make a mockery of categorization as if diagnosis had divided them up. A world of *lamellas*, as a theorist like Slavoj Žižek explains is a reified world of Capitalist consumption, of a bulimic consumption of absences. I spread out the “pathology” of my work by exploring these analytical extensions. I think of my work as being critical as a consequence.

● ● The word “part” in the “part-object” suggests the artwork is something partial - but partial in relation to what: to the truth as something complete and total? How do you understand the relation between art and truth? Would you agree that the meaning of art is to show, or, as you would maybe say, “make conspicuous” the truth?

The “truth” as such is part formed by the inescapable fact of repression, ontogenetically, phylogenetically (though “genetics” in this case completely deceives our meaning). Repression is not just “psychopathology” as such, but an inevitable dimension of Symbolic Order. Language formation and theory demonstrate that. The diacritic that conjoins “signifier/signified” can only establish equivalence by virtue of “that which is left out”, by virtue of that which is repressed. We can’t speak the Truth, because language must always suffer *that which is left out* and “speech” as such is a Tower of Babel; it is always a schismatic plethora and the “part-object” shows that “truth” as such can only be formed dialectically. The “part-object” induces this process of the dialectic because it makes what is excluded conspicuous. Art is always abused as phenomena because as Marx has already pointed out, art and culture as such express the “super-structure” of ideol-

cija i teorija jezika to pokazuju. Dijakritik koji združuje “označitelj/označeno” može uspostaviti jednakost samo pomoću “onoga što je izostavljeno”, pomoću onoga što je potisnuto. Mi ne možemo govoriti Istinu, budući da jezik uvijek mora podnositi *ono što je izostavljeno*, a “govor” kao takav je Babilonska kula; on je uvijek shizmatičko obilje i “djelomični objekt” - pokazuje da se “istina” kao takva može formirati samo dijalektički. “Djelomični objekt” potiče taj dijalektički proces time što čini očiglednim ono što je isključeno. Umjetnost se uvijek zloupotrebljava u vidu pojava, budući da, kako je istaknuo Marx, umjetnost i kultura kao takve izražavaju “nadgradnju” ideologije. Ali prema istoj logici umjetnici igraju igre s *lažnom svijesću*. Lažna svijest je afektirana veselost Warholove umjetnosti, a i Pollockovo “iživljavanje” također izgleda kao neka vrsta parodije na temu “slobode” uzmemo li u obzir njegovu histeričnu polituru. Konceptualna umjetnost je isto tako dvojbena, budući da umjetnici obično nastoje predvidjeti kakva će biti recepcija njihovih djela kao aspekt svoga rada.

Naizgled je cilj konceptualne umjetnosti dovesti ideološki faktor na površinu umjetnosti te time postati meta-aktivnost u odnosu prema “umjetnosti”, ali ono što je isključeno iz umjetnosti ne može se ponovno uspostaviti tako da se umjetnost sve dublje prenosi u strukturu jezika. Taj je problem neka vrsta *magarećeg mosta*, budući da zrcalna slika ideologije proizvodi zrcalnu sliku ideologije u beskonačnoj ideološkoj regresiji. Tu nema, kako bi to rekao Slavoj Žižek, *nedjeljivog ostatka*. Umjetnost performansa ipak nije konceptualna umjetnost, budući da histerični intenzitet umjetnosti performansa zahtijeva *nedjeljivi ostatak*.

■ ■ U svojem ste predavanju spomenuli još jednu definiciju umjetnosti: umjetnost kao način mišljenja, kao način pretvaranja kaosa (vlastitih osjećaja, utisaka, itd.) u kozmos. To me podsjetilo na čuvenu izjavu Henryja Focillona: “Shvatiti nešto znači dati mu oblik.”

Shvatiti nešto znači dati mu oblik. To je točan smisao moje misli, ali taj je oblik provizoran, budući da njegova koherencija ometa ili zastire, pa čak i iskrivljava ono što nije uključeno. Jako me zanima kako “oblik” ili “*Gestalt*” tjera kaotično do margina čitljivosti i kako je, slijedeći Sigmunda Freuda, preko Herberta Marcusea, “*povra-*

ogy. But by the same token artists play games with *false consciousness*. False consciousness is the “camp” gleefulness of Warhol’s art, while Pollock’s “acting-out” also seems like some sort of parody of “freedom” when one considers its hysterical veneer. Conceptual art is equally ambiguous because artists habitually second guess the reception of their work as an aspect of it.

Ostensibly, Conceptual art aims to bring the ideological factor to the surface of art so that art can become a meta-activity in relation to “art”, but what is excluded from art can’t be restored by translating art ever more deeply into the structure of language. The problem is a kind of “*Asses’ Bridge*” because the mirror image of ideology produces the mirror image of ideology in an endless ideological regression. There is, as Slavoj Žižek might put it, no *indivisible remainder*. Performance art though is not Conceptual art because Performance art’s hysterical intensities require an *indivisible remainder*.

● ● There’s another definition of art that you mentioned in your lecture: art as a way of thinking, as a way of turning chaos (of ones feelings, impressions, etc.) into cosmos. This reminded me of a very famous statement of Henry Focillon: “to comprehend something means to give it a shape”.

To comprehend something means to give it shape. The exact sense of my thinking but this shape is provisional because its coherence precludes or masks, even distorts, that which is not included. I am very interested in how “shape” or “gestalt” forces the chaotic to the margins of legibility and how following Sigmund Freud via Herbert Marcuse, “*the return of the repressed is the vehicle for future liberation*”. I continually re-think the coherence of my forms in the light (or darkness) of what is left out or distorted. This is the dynamic of the performance situation and one learns from its dialectical structure in this way. This is the intense epiphanic thought that becomes the form of my work and this process is continuously dynamic. All symbolic structures are “un-named” by its movement. Example. In 1969 I was friendly with an elderly critic in Sydney. A dear old man and very sincere. I used to meet him in the company of other artists regularly and drink beer and talk. One day, after he’d known me for 18 months or so, he invited me by his house for coffee. When he

tak potisnutoga sredstvo za buduće oslobođenje". Ja neprestano ponovno promišljam koherenciju svojih formi u svjetlu (ili tami) onoga što je izostavljeno ili iskrivljeno. To je dinamika situacije performansa i iz nje se na taj način može spoznati dijalektička struktura. To je ona intenzivna epifanijska misao koja postaje forma mog

opened the door, he looked at me suddenly and said, "What have you done to your arm?" Later, in the performance situation I used the power of my eyes to good effect. My experience with the old critic made me realize that I had constituted my gaze as a first line of defense against my disability, because as a young man acquaintances

sl.10: M. Parr, *Mrtvo sunce (Umjetnost je vjerojatno homoseksualna)*, Hunter/Parr / *Dead Sun (Art is Probably Homosexual)*, Hunter/Parr, 1997.
foto / photo: Paul Green



djela i taj je proces kontinuirano dinamičan. Sve su simboličke strukture “raz-imenovane” tim pokretom. Evo primjera. Godine 1969. bio sam u prijateljskim odnosima s jednim postarijim kritičarem u Sydneyu. Bio je to drag i vrlo iskren starac. Obično bih se nalazio s njime u društvu drugih umjetnika i redovito smo pili pivo i razgovarali. Jednoga dana, nakon što me poznao oko 18 mjeseci, pozvao me kući na kavu. Kada je otvorio vrata, iznenada me pogledao i rekao: “Što vam se dogodilo s rukom?” Kasnije sam se prilično učinkovito koristio snagom svog pogleda u situacijama performansa. Iskustvo sa starim kritičarom dovelo me do spoznaje da sam uspostavio svoj pogled kao prvu liniju obrane protiv svoga nedostatka, budući da su i u mojoj mladosti poznanici često komentirali intenzitet moga pogleda. Shvatio sam da je taj intenzitet moj način kontrole nad onime što ljudi vide. Nad načinom na koji mene vide. U situaciji performansa, prije no što je umjetnost performansa postala umjetnost performansa i dok je još uvijek predstavljala ogromno nametanje publici, u vrijeme kada je publika bila spremna na gotovo sve, uključujući napad i zabranu čina, samo da pobjegne pred pritiskom njegove optužbe, pred *imenovanjem mjesta publike*, publike kao institucije, snaga mojih očiju postala je moćan medij performansa i moj je pogled omogućio radikalnost moga ponašanja kao performans umjetnika. Neprestano ponovno promišljam formu svog rada na taj način, budući da se njegovo “značenje” (potencijal značenja) ističe u odnosu na estetski pečat, na *masku* koju svako djelo uspostavlja.

■ ■ Rekli ste da je za vas važno da stvarate nove stvari koje još nisu definirane kao umjetnost da biste mogli izbjeći uobičajenu reakciju promatrača kada se suoči s umjetničkim djelom i isprovocirati njegovu iskrenu, instinktivnu reakciju bez predrasuda. Je li ta iskrenost od strane umjetnika i promatrača uopće moguća? Stekla sam osjećaj da vjerujete u mogućnost poštenja, iskrenog i istinskog odnosa prema sebi samome u umjetnosti (a i u životu). Čini se da vam koncept individualnosti (i originalnosti, u smislu vjernosti vlastitim izvorima) mnogo znači u promišljanju umjetnosti i života uopće. Mnogi se danas ne bi složili s vama, tvrdeći (s postmodernističkoga stajališta) da je taj koncept nemoguć i da je to društvena kon-

often commented on the intensity of my gaze. I realized that this intensity was my way of controlling what people saw. How people saw me. In the performance situation, before performance art became performance art, and while it was still a massive imposition on the audience, when the audience would do almost anything, including invasion and proscription of the act, in order to escape the oppression of its accusation, its *naming of the place of the audience*, the audience as institution, the power of my eyes became a powerful medium for performance and my gaze made possible the radicality of my behaviour as a performance artist. I continually re-think the form of my work in this way, because its “meaning” (potential) bulges in relation to the aesthetic seal, the *mask* that all work instates.

● ● You said it is important to you to make new things, not yet defined as art, so that you can escape the usual reaction from the observer when confronting work of art, and provoke in him the unprejudiced, sincere, instinctive reaction. Is that sincerity, both on the side of the artist and the observer, possible? I got the feeling that you believe in a possibility to be honest, sincere, true to oneself in art (and in life). The concept of individuality (and originality, in the sense of being true to ones own origins) seems very important to you when thinking about art, and life in general. Many would disagree with you nowadays, declaring (from the point of view of postmodernism) this concept impossible, itself a social construction, a convention, an ideology (of modernism). Could you comment on this?

The new for the sake of novelty seems to me unimportant and a great deal of *newness* in art advances nowhere. My concept of art has nothing to do with originality, but I am interested in change. I have often thought that consciousness can only be understood in terms of change, but in another sense art is a kind of invention that makes a mockery of progress. In this respect I subscribe to the post-modern view, because I reject the heroicism of the Modernist movements as naïve. In a way my art is an endless sequence of *non sequiturs* at another level its condensed order induces a kind of estrangement.

● ● There was a question from the audience if you know the work of Marina Abramović, probably because some simi-

strukcija, konvencija, ideologija (modernizma). Možete li nešto reći o tome?

Čini mi se nevažnim da nešto bude novo zbog novosti kao takve i smatram da velik dio *novosti* u umjetnosti ne vodi nikamo. Moj koncept umjetnosti nema nikakve veze s originalnošću, ali me zanima promjena. Često sam razmišljao o tome kako se svijest može razumjeti jedino u smislu promjene, ali u drugom je smislu umjetnost vrsta izuma koja se ruga progresu. U tom pogledu priklanjam se postmodernističkom gledištu, budući da odbacujem heroizam modernističkih pokreta kao naivan. Na neki je način moja umjetnost beskonačan slijed *non sequitura*, a na drugoj razini njihov zgusnuti slijed potiče neku vrstu otuđenja.

■ ■ Iz publike vam je postavljeno pitanje poznajete li djelo Marine Abramović, vjerojatno zbog toga što su uočene neke sličnosti između vašeg i njezinog rada. Ne uzimajući u obzir činjenicu da niste poznavali njezino djelo dok ste osmišljavali svoje performanse, smatrate li da su pitanja o tome “tko je bio prvi” ključna (bitna) za umjetničku vrijednost (kvalitetu) određenog djela? Smatrate li da bi pravo umjetničko djelo trebalo biti originalno u smislu novog, još nenapravljenog i neviđenog bilo gdje u svijetu?

Pitanje “tko je bio prvi” je gubljenje vremena, što je zacijelo i Marinino mišljenje, budući da na neki način uvijek imamo prethodnike. Tanguy je u Parizu dvadesetih godina gutao paukove da bi užasnulo susjede, Ben Vautier je to činio šezdesetih godina. Ono što je važno jest odnos između djela unutar umjetnikova opusa, bilo da je riječ o određenim pukotinama koje umjetnik može tolerirati ili pak poretku kojim su radovi nastajali, što je s mog stajališta osobito važno, o činjenici da umjetnost prije svega omogućava umjetniku da misli. Marina, Chris Burden, Petr Štembera i ja počeli smo djelovati istodobno, ali na različitim krajevima svijeta. Pitanje o tome tko je bio prvi zapravo je neka vrsta nacionalizma. Umjetnost počinje i kao oblik individuacije završava kao nešto drugo od onoga što je počelo. Moramo uzeti u obzir tu strukturu želimo li razmišljati o pojedinim djelima. ■

prijevod / translation: Marina Miladinov

larities between your work and hers have been recognized. Disregarding the fact here that you didn't know about her work when you conceived your performances, do you think questions dealing with “who was the first” are crucial (essential) to the artistic value (quality) of a particular work? Do you think that the real work of art should be original, in the sense of new, not yet done or seen anywhere in the world?

“Who was first” is a waste of time as Marina would be the first to recognize, because we are always preceded in some sense. Tanguy in Paris in the 1920's swallowing spiders to terrify the neighbours, Ben Vautier in the 1960's. What matters is the relationship between works within an artist's oeuvre, either the kinds of gaps that an artist can tolerate or else the works' appearance of order, and from my point of view particularly, the fact that art enables one to think in the first place. Marina, Chris Burden, Petr Štembera and I all began working at the same time but in different parts of the world. The question of who was first is really a kind of Nationalism. Art begins and as a form of individuation ends as something other than how it began. We need to account for that structure in order to think about individual works. ●

→ Maša Štrbac - povjesničarka umjetnosti. Realizira programe suvremene umjetnosti u srednjim školama u Zagrebu. Profesorica likovne umjetnosti u gimnaziji B. Kotruljević.

Maša Štrbac - art historian. Creates programs for teaching contemporary art in Zagreb high schools. Lecturer of visual arts at B. Kotruljević High School.