



© Veronika Blumstein

Over verwantschappen & huiskamers

GNIEWKO PANKOWICZ
vertaald door Daniëlle de Regt

De Veronika Blumstein Group is een internationaal collectief, dat in 2005 ontstaan is uit *Move the Mount*, een interdisciplinair laboratorium voor Duitse en Poolse kunstenaars en theoretici. Na hun aanvankelijk vruchteloze poging om een gemeenschappelijk kader te vinden voor een interdisciplinaire samenwerking en discussie, die voorbij de clichés van nationale, culturele en sociale identiteit zou gaan, kwamen de deelnemers op het idee om de fictieve Poolse choreografe Veronika Blumstein te creëren. Sindsdien is de constructie van Blumsteins identiteit voor het collectief een *common ground* voor kritisch onderzoek en publicaties, die hen de mogelijkheid biedt om concepten van transculturaliteit en transtemporaliteit te bediscussiëren, een politieke dialoog te voeren over geschiedenis en kennis over de grenzen heen, en om te reflecteren over kunst.

Veronika Blumstein is een fictieve choreografe. Naast haar choreografieën en performances is ze sinds de jaren 1960 in Amerika werkzaam als mentor en curator. In 2005 keerde ze terug naar haar geboorteland Polen. In haar grotendeels ongepubliceerde geschriften bevraagt ze constant het thema van de politieke en artistieke ballingschap, en de representaties van culturele en trans-culturele identiteit. Voor *Etcetera* ontmoette de Poolse journalist en theaterwetenschapper, Gniewko Pankowicz, de kunstenares voor een exclusief gesprek. Het interview werd afgenomen op 27 februari 2007 in café Antrakt, in het gebouw van het Nationale Theater van Warschau, aan Zwyciesta Square.

Mevrouw Blumstein, u bent een fictieve kunstenares. Sinds het einde van de jaren 1960 heeft u in Amerika werken van bevriende kunstenaars gereconstrueerd, beïnvloed en begeleid. Wat heeft u van dit meer dan veertig jaar durende proces gedocumenteerd?

Mijn leven in ballingschap bestaat uit een reeks van toevalligheden, goede en slechte. Ik kwam aan in New York en sprak geen woord Engels. Ik had alleen maar een paar kledingstukken bij, en boeken waarmee ik me bezig hield in mijn onderzoek naar de Russische icoonschriftuur. Familie en mijn ouders, waren en zijn een onhoudbaar levend archief, dat voor mij een gedeelde ervaringsruimte van een gemeenschappelijk beleefde tijd vormt. Ik mag dan wel een fictief persoon zijn, maar ik ben niet zonder geschiedenis. Vermoedelijk vormen uitvinding en geschiedenis één van deze oude echtparen die zich overal in onze constructies bevinden. Mijn moeder pleegde, een jaar nadat we in New York aankwamen, zelfmoord, en mijn vader overleed een paar jaar later aan de gevolgen van alcoholisme. Nadat ik me daarmee min of meer had kunnen verzoenen, was ik constant op zoek naar een surrogaatfamilie, en ik denk nu dat ik iets familiairs gevonden heb in een bepaald kunstcircuit. Velen die zichzelf toen in New York als kunstenaar beschouwden, waren bezig om kunst, of een romantisch kunstbegrip dat na de Holocaust niet meer mogelijk was, te ontbinden in sociale processen. We ontmoetten elkaar in huiskamers, en één van mijn lievelingsstukken was vroeger bijvoorbeeld John Cages *Living Room Music*, dat uit mijn geboortjaar stamt, met teksten van Gertrude Stein. De Amerikaanse naoorlogse huiskamer was de ideale plaats om over burgerschap en ideologie na te denken.

Dat is iets wat ik tegenwoordig ook mis, jonge kunstenaars hebben geen huiskamers meer die ze met vrienden kunnen delen. In plaats daarvan zijn er de clichés van ateliers en studio's, waar artistieke ideeën moeten voort-

vloeien uit ruimtebepaling. Het atelier is voor mij een steriele en a-historische plaats. Naar mijn idee zou kunst altijd door de politieke, culturele en sociale ruimte die ons dagelijks omgeeft, beïnvloed moeten worden, of er zelfs door achtervolgd worden, ermee verbonden zijn. Adorno had groot gelijk toen hij schreef dat 'het een gruwel is, dat de burger geen opvolgers heeft.' De burger werd door niets afgelost, waardoor hij nog altijd half gemummificeerd in onze maatschappij rondspookt, en beslist over vele kwesties die achterhaald en afgelopen zijn. En ik bedoel dat in de zin van een soort sociaal geïnitieerde aflossingsbeweging, die nooit op deze manier heeft plaatsgevonden.

Maar eigenlijk vroeg u me hoe ik al die ideeën en projecten uit de periode van mijn ballingschap gedocumenteerd heb: in een oude schoendoos heb ik notities en documenten verzameld, en een aantal daarvan heb ik ook mee teruggenomen naar Polen.

Waar werkt u op dit moment aan?

Ik ben juist mijn notities aan het doorzoeken naar projecten uit de jaren zeventig die ik nooit heb gerealiseerd. Daaruit zal ik tien projecten selecteren die ik dan aan jonge kunstenaars geef, met de vraag ze in mijn naam te realiseren. Ik vind het spannend om samen te werken met een generatie van kunstenaars die een grote belangstelling heeft voor de periode tussen 1950 en 1970, voor de zichtbare en onzichtbare kenteringen en subversies van de hele wereld. Projecten die uit die tijd stammen maar nooit verwezenlijkt zijn, vormen zeker een kritische input, want de huidige omgang met de periode tussen 1950 en 1970 is toch die van de 'quasi-authentieke reconstructie', dus het domein van de kunsthistorische *connaisseurs*, waartegen de kunst van toen zich eigenlijk juist afzette.

Toen u in 1968 uitweek naar New York kwam u terecht in de kring van de Fluxus- en happeningbeweging. John Cage introduceerde met zijn esthetiek een – zoals hij het zelf noemde – 'determined indeterminacy'. Is dit begrip, in zijn bewuste paradoxie, in deze zogenaamde postmoderne tijden nog houdbaar?

John Cage heeft met zijn denken over kunst en maatschappij iets losgemaakt dat zijn tijd vooruit was. Hij was een avant-gardist en heeft zo veel van zijn collega's en vrienden aangestoken. Gesproken vanuit mijn uitgevonden positie als Poolse balling zou ik het begrip 'determined indeterminacy' graag vervangen door 'verwantschap', om het minder structuralistisch, of beter gezegd, constructivistisch te laten lijken. Verwantschap is in onze

nog altijd patriarchaal georganiseerde en gedachte maatschappij contingent geworden door maatschappelijke processen, juist omdat ‘natuurlijke’ verwantschapsmodellen onderbroken, doorkruist en vertaald zijn geworden in vele andere. Theater, en vooral performancekunst, drijft veel meer op de contingente verwantschap van individuele kunstenaars of artistieke ideeën dan het louter toevalligerwijs naast elkaar bestaan van artistieke ‘gras-soorten’ die vaak alleen maar door instituties als verschillend van elkaar worden beschouwd. Het echt politieke aan Cages werk was het altijd haast manische nadenken over toeval, en de manieren waarop dat werkt. Helaas groeide Cage uit tot een mythe, en daarmee ook weer tot een vaderfiguur in archaïsche zin, die veel te veel nakomelingen produceerde. Uit zijn conceptie van de bepaalde onbepaaldheid, die berustte op een vermenging van vooropgesteld vertrouwen in samenwerking en haar immanente onvoorspelbaarheid, en van een gedisciplineerde grondigheid in autonome werkprocessen, ontstond er het machtsprincipe van *anything goes*, waardoor het ‘naast elkaar’ voorrang krijgt op het ‘na elkaar’, omdat dat werkbaar is zonder er al te veel moeite in te steken. Maar binnen een postindustrieel tijdperk ontstaan verwantschapsmodellen juist eerder door een economische samenhang, die een liefdes- en/of-werkrelatie automatisch hiërarchisch organiseert. Waarschijnlijk klink ik nu een beetje ouderwets, maar de televisie heeft de huiskamer overbodig gemaakt. Eigenlijk zouden we daardoor veel woonruimte kunnen uitsparen, die we dan weer voor andere dingen kunnen gebruiken.

In Krakau onderzocht u het schrijven over iconen, een onderzoek dat jammer genoeg verboden werd. Kon u in New York uw onderzoek voortzetten, waar parallel aan de Fluxusbeweging de pop-art nieuwe, schelle en bonte ‘glowing icons’ creëerde?

Mijn onderzoek in Krakau begon met het bekijken van hoe orthodoxe iconen als fysieke, en niet als beeldende manifestaties fungeren van een gespecialiseerde, normaliserende instantie. Ik vond het verwarrend dat juist in een communistisch land dergelijk onderzoek niet mogelijk was, en het zelfs verboden werd. Maar schijnbaar vertegenwoordigen niet-geseculariseerde en totalitaire maatschappijmodellen tezamen dezelfde politiek, die eerder een bestaand maatschappijmodel keer op keer bevestigt, dan de maatschappij uitdaagt om zichzelf in twijfel te trekken, om zichzelf te veranderen, telkens te veranderen. Zowel de orthodoxe iconen als de immer vriendelijke, vooruitgangbelovende, uitvergrote gestalten van de partijfunctionaris-

sen zijn ondersteunende constructies van autoriteit, die haar dragen of installeren: een tautologisch resonantieapparaat dat waakt over zijn altijd zelfbevestigende norm. Daarnaast weten we toch ook dat, wanneer je een microfoon voor een luidspreker houdt, het een paniek tot gevolg heeft die ons van ons verstand berooft (*lacht*).

De icoon is het embleem van gepleegd geweld en sociale discriminatie. In tegenstelling tot het portret, dat iemand juist laat spreken omdat zijn stem ontbreekt, is de icoon een instrument dat de toeschouwer aanmaant zijn stilzwijgen te bewaren.

Nog maar pas in Amerika was ik aanvankelijk natuurlijk erg overdonderd. Kunst en maatschappij waren in oproer, verwickeld in een strijd om de rechten en zichtbaarheid van minderheden, wat zich dan ook in volledig nieuwe, niet-hiërarchische werkprocessen manifesteerde. De burgerrechtenbeweging en de toentertijd nieuwe, postmoderne kunst verweefden zich met elkaar en ageerden tezamen. Er bestond tussen hen geen waarneembare grens. Alles was in een stroomversnelling geraakt, het was het uur van de Fluxusbeweging.

Toch kon ik mijn belangstelling niet uitschakelen voor de discriminerende mechanismen die geen beelden, maar iconen creëerden. Ik zag me daarin minstens bevestigd doordat in de opkomende pop-art Marilyn Monroe en Mao Zedong naast elkaar stonden als schelle, bonte – of zoals u ze in uw vraag noemde, ‘glowing icons’ – en dat juist Disney als de agent functioneerde die een bestaand maatschappijmodel keer op keer bevestigde, tot de zelfperceptie van die maatschappij dreigde te verstikken in een overdaad aan kitsch en propaganda. Het was pas door de ontmoeting met Diane Arbus dat ik een volledig ander land, een Zwart-Wit-Amerika leerde kennen. Haar foto’s toonden de keerzijde van de medaille. Gelijke rechten voor iedereen is één ding, maar de sociale discriminatie die daadwerkelijk iedere dag plaatsvindt, is een ander. Arbus’ foto’s tonen een maatschappij die niet gemeenschappelijk kan leven, en de parallellen met de huidige integratie- en nationale identiteitsdebatten zijn verbaazingwekkend. Ondanks de burgerrechtenbeweging van de laatste vijftig jaar wordt geschiedenis nog altijd vanuit een strikt Anglo-Amerikaans of eurocentrisch standpunt gedoceerd, en wordt seksualiteit in het biologieonderwijs gelijkgesteld met voortplanting als ondersteunend mechanisme van de tweeslachtige seksualiteit. Het is alsof de icoon aan het werk is als een onzichtbare kracht van anti-secularisering. Misschien is de tijd terug rijp om mijn onderzoek weer op te nemen (*glimlacht*).

Sinds twee jaar woont u terug in Polen. Hoe kijkt u terug op de tijd waarin u in ballingschap werkte en leefde? Is Polen uw oude nieuwe thuis? Heeft u contact met de artistieke scène van Warschau?

Warschau is de ideale stad voor ballingen. Ze werd helemaal vernietigd tijdens WO II en kreeg niet de kans om haar officiële identiteit te reconstrueren of herop te bouwen. Warschau kan je nergens toe dwingen, ze is niet in staat om je verslaafd te maken aan haar. Je kan er niet komen of ervan weggaan zonder pijn of melancholie. Eigenlijk zit het hele land, en daarmee bedoel ik Polen, zo in mekaar. Het is een land in voortdurende reconstructie, en het gevoel dat alles er voorlopig is, is fantastisch. Het helpt om alle monsterlijke figuren van de Poolse politiek te verdragen, en om hen niet te serieus te nemen. Gelukkig hebben hun daden nog steeds geen invloed op de manier waarop ik of mijn vrienden hun leven leiden - jonge kunstenaars uit Warschau. Wanneer ik naar de Raster Gallery ga of naar het TR Theater, heb ik een gevoel dat er een absolute vrijheid bestaat voor politieke kritiek - paradoxaal genoeg, biedt de strenge Poolse overheid, die een conservatief, katholiek en populistisch programma vermengt, de mogelijkheid om sterk politieke kunst te ontwikkelen. Dat houdt me nog steeds in Warschau. Misschien is het niet de laatste halte op mijn reis, maar ik ben zeker dat ik hier nog wat langer wil blijven.

In privé-archieven in Hamburg werden onlangs geluidsfragmenten gevonden: commentaren en schetsen van solowerken die tot nu toe onbekend waren gebleven, zoals Solo for 35 ears uit 1969... Ja, dat heeft tot misverstanden geleid. Solo for 35 ears was op dat moment een noodzakelijkheid. In de huiskamers en ruimtes waar we toentertijd in New York werkten, waren de ervaringen van ballingschap erg aanwezig. We hadden die immers allemaal op de ene of andere manier gehad - artistiek, politiek... We zochten ook naar connecties, naar samenwerkingsverbanden, en deze ballingschap was onze gezamenlijke plaats waar we geschiedenis, praktijk, uitvinding deelden, en waar zich misschien ook zoiets als een collectieve identiteit ontwikkelde. Maar dat kan ik alleen maar retrospectief zo bekijken.

Het was toen een kritieke tijd voor mij. Een moeilijk te overwinnen spanning tussen taal en dans, concept en beweging. Veel is concept gebleven, choreografie als grote, stomme, zwiiggende improvisaties. En er was altijd de vraag naar het eigen werk, de ethiek, en de mogelijk van een eigen artistieke uitvinding. Ik heb toen een *nagra-*

bandrecorder gebruikt en geprobeerd om onuitgevoerde bewegingen, onzichtbare dans te benaderen. Het belangrijkste daarbij was de samenwerking met andere kunstenaars, auteurs, architecten. We hebben bewegingen in *real time* ingesproken. Zo ontstond *Solo for 35 ears*. In deze solo wilden we zoeken naar de verbindingen, de resonanties tussen artistieke, persoonlijke maar ook politieke uitgangspunten. Daar zat de breuk; het had niets meer te maken met het geloof in individualiteit, in originaliteit of auteurschap. Misschien meer met cynisme, dat trouwens altijd ook in de vorm van de solo aanwezig is.

In een lezing aan de Theateracademie van Krakau heeft u de huidige zoektocht naar het politieke gebaar vergeleken met het schrijfproject van Gertrude Stein. Kunt u dat toelichten?

Ik heb daarbij gedacht aan het proces en de toestand van actualisering, die niet alleen bestaat uit de afschaffing van traditionele werkvormen, zoals ook de abstracte schilderkunst zichzelf geformuleerd heeft in de leefwereld van Gertrude Stein. Deze actualisering – de vraag naar geschiedenis, herinnering, kritiek – is nog altijd sociaal, en kan als dusdanig niet plaatsvinden zonder het publiek. Op dat vlak is Gertrude Stein actief geworden; ze heeft punten, komma's, interpuncties uit haar schrijven gelicht. Woorden aan elkaar gebreed, zoals in haar boek over ABC's en verjaardagen: *Alles begint met een A, Amie, Arthur...* Ze heeft betekenis overgelaten aan de lezer, en sommigen hebben dat als een belediging opgevat. Maar ze moesten actief worden, en delen in de verantwoordelijkheid. Daar helpen concepten als identiteit en natie of kunst ons geen stap meer verder. En deze reactie, deze manier van handelen... ik geloof dat het politieke gebaar daarnaar moet zoeken.

In Duitsland neemt de belangstelling voor uw werk en uzelf toe. Verbaast u dat?

Ja (*lacht*).

Mevrouw Blumstein, wat betekent tijd voor u?

Ach, deze vraag zou ik liever aan u stellen. Ik schat dat u ongeveer midden twintig bent, en zeker bruist van ideeën over tijd. Maar u neemt dit interview met mij af, en ik zal proberen te spreken, om ter sprake te brengen wat ter sprake gebracht moet worden. Dan rest ons nog de vraag wat ter sprake moet komen, en of dat qua betekenis een indicatie van chronisch chronologische verlegenheid is. En nu we dan toch aan het spreken zijn over verlegenheid: ik heb zo direct nog een andere afspraak, op een andere plaats.