

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 Zwyciestra 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