

Marvin Carlson Performance – a critical introduction

168 – 176 Sporné deväťdesiate roky (Controversies of the 1990s)

The NEA Four

Je oveľa ľahšie prispôbiť do burlesky tradíciu „drag show“ a preto je oveľa viac znepokojujúce pre konzervatívnych kritikov súčasnej performance vystupovanie gay umelcov v performance, ktorí sa zaoberajú skutočnou životnou skúsenosťou homosexuálov v dnešnej spoločnosti. V roku 1990 sa dotkla *National Endowment for the Arts* (Národná nadácia pre umenie) témy na hlavnej diskusii o spätnom prijatí už udelených finančných prostriedkov štyrom umelcom performance, z ktorých traja boli homosexuáli (Tim Miller, Holly Hughes a John Fleck) a jedna feministka (Karen Finley). Umelci deklamovali cenzúru, protestovali proti tomuto podaniu žaloby na súde. Po dvoch nižších súdnych procesoch boli stále podporovaní za obnovenie zrazenej grantovej dotácie. Najvyšší súd Spojených štátov v roku 1998 odmietol ich argumenty. Desať rokov trvajúci spor s NEA Four sa stal jedným z najviditeľnejších príkladov vzostupu konzervatívneho myslenia a politickej moci v Spojených štátoch, najmä ak hovoríme o vplyve na umenie. To tiež prinieslo performance art k národnej pozornosti aj keď s výrazným sfarbením škandálu.

Nevyhnutne, diskusie okolo NEA mali vplyv na následnú prácu všetkých štyroch umelcov, rovnako ako verejné vnímanie tejto práce. Aj keď všetci štyria pokračovali v práci s autobiografickým materiálom, použitie tohto materiálu vo svojich kusoch pred rokom 1990 bolo v celku výrazne viac zo súkromného a osobného hľadiska, často slúžilo na vyrovnanie sa s ich rodinnými vzťahmi, s ich sexuálnym prebudením alebo s ich najbližšími osobnými kamarátskymi vzťahmi, ako môžeme vidieť v trochu senzácii chtivom zhrnutí štyroch odmietnutých prác v prostriedkoch poskytnutých v prílohe k stanovisku sudcu Scalia:

„ Finleyovej kontroverzná show „We Keep Our Victims Ready“ (Držíme naše obeť v pohotovosti) obsahuje tri segmenty. V druhom segmente Finleyová vizuálne popisuje sexuálne napadnutie tým, že sa obnaží do pása a prsia si potrie čokoládou, pomocou vulgárnych výrazov popisuje útok. Monológ Holly Hughes s názvom „World Without End“ (Svet bez konca) je grafická spomienka na umelecké realizácie jej lesbizmu a reminiscencie matkinej sexuality. John Heck v jeho javiskovom prejave „Blessed Are All the Little Fishes“ (Blahoslavené sú všetky malé ryby) konfrontuje alkoholizmus a katolicizmus... Performance Tima Millera „Some Golden States“ pochádza zo skúsenosti z detstva, z jeho života ako homosexuála a z jeho neustálej hrozby AIDS“.

Práca týchto umelcov od roku 1990 je nevyhnutne poznamenaná diskusiou NEA z dôvodu svojej vlastnej skúsenosti. Neskoršie práce Hughesovej a Millera sú výrazne viac orientované na politiku v ich obavách, aj keď táto zmena do určitej miery odráža meniacu sa orientáciu v umení performance. Vrátim sa k tej neskoršej práci v nasledujúcej kapitole, ktorá sa zameriava na sociálne a kultúrne záujmy v performance.

John Fleck produkoval len veľmi málo performance po roku 1990. Obracia sa radšej k filmu a video práci, aj keď sa neskôr vrátil k performance v roku 2011 (po viac než desiatich

rokoch) s novým kusom „*Mud in Your Eye*“ (Blato v tvojom oku). Vrátil sa k svojim starým témam sexuálneho zmätku a jeho konfliktov s konzervatívnym náboženstvom – však teraz získala nový význam vzostupom náboženskej pravice. Červené, biele a modré pozadie pokryté hviezdami za predpokladu zreteľného politického okraja produkcie.

Pre verejnosť menej známeho Fleca po roku 1990 vyvážila viditeľnosť Karen Finleyovej, najviac hanlivá členka a zároveň najznámejšia zo skupiny NEA. To snáď nie je prekvapujúce, pretože jej práca je o trochu zapálenejšia a šarmantnejšia ako Millerova, Hughesova alebo Fleckova, ale je omnoho viac konfrontačná a fyzicky znepokojujúca. Elinor Fuchs navrhuje, že „ritualizované“ a to aj posvätné telá ženských performeriek ako Carolee Schneeman počas predchádzajúceho desaťročia boli nahradené performermi ako Finleyová s obscénnym, agresívnym telom, skatologickým a niekedy pornografickým. V jej prvých performance, ako „*I'm an Assman*“ (1982), Finleyová získala medzinárodnú povest' pre jej použitie oplzlosti a zneužívanie vlastného tela v performance. Povest' medzi stúpencami avantgardného divadla si upevnila kvôli kontroverznému príbehu o jej kariére od C.Carr s menom *Village Voice* (1980). Hoci sa Flec obrátil k filmom Hughes, či Miller, hoci mali nové známosti, stále vykonávali performance predovšetkým pre publikum zaujímajúce sa o druh práce, ktorý robili. Finleyová sa stala oveľa známejšou osobnosťou verejného života. V roku 1990 získala ocenenie (*Guggenheim* v roku 1995, *Obie* v roku 1998) čím naďalej pokračovala pozornosť škandály milujúcich médií. O rok neskôr bola menovaná „*Woman of the Year*“ magazínom MS (v roku 1998), keď vytvorila nový rozruch tým, že sa objavila nahá v šesť stranovom článku magazínu *Playboy* (júl 1999). Ona pokračovala v tvorbe performance na základe osobnej skúsenosti, ako v jej „*The Distribution Empathy*“ (Distribúcia empatie, 2002), jednej z prvých performance , kde sa snaží vysporiadať s teroristickými útokmi v New Yorku predchádzajúceho septembra.

Body art of the 1990s (Body art deväťdesiatych rokov)

Umenie performance opäť spôsobilo problémy pre NEA v roku 1995, kedy konzervatívny senátori protestovali proti financovaniu umeleckého centra (*Walker Art Center*) v Minesote, pretože poskytla skromný grant Ron Atheymu pre jeho prácu „*Four Scene from a Harsh Life*“ (Štyri scény z drsného života). Práca obsahovala krvavé zmrzačenie (skutočnosť, že Athey bol HIV-pozitívny dávalo správe o tejto činnosti najmä škandalóznou silu). Performance týchto ortielov ešte viac než v počiatočných prácach Karen Finleyovej pripomína niektoré z extrémnych spektaklov tela dvadsať rokov pred performance umelcami, ako Vito Acconci a Chris Burden. Ostatné práce, však pochádzali z úplne iného zakladu a odrážali svetové umenie performance deväťdesiatych rokov rovnako ako Acconci a Burden reflektuje teraz. Body art kalkulovalo s dekontextualizovaným a fyzickým zmrzačením používaným na zdôraznenie sily a prítomnosti momentu, skúsenosti bolesti slúžiacej na odstránenie tela pred abstrakciou reprezentácie. Ostatne na druhej strane sa používa performance bolesti a zmrzačenie na vyjadrenie a riadenie autobiografických démonov svojho zbedačeného detstva, ťažkú výchovu v rodine, jeho bývalú závislosť na heroíne, jeho niekoľko pokusov o samovraždu, jeho experimenty s konsenzuálnym sadomasochistickým sexom, jeho pozitívny test HIV. Metafory mučeníctva v starších prácach Atheyho, ako kus

„*Deliverance*“ (Oslobodenie/Prehlásenie, 1994), kde ako Svätý Sebastian nosí trňovú korunu, ktorá mu spôsobuje krvácanie priamo do tváre a na telo. Rovnako ako štvorica NEA sa Atheyho viditeľnosť výrazne zvýšila po kontroverzných útokoch na jeho prácu počas neskorých deväťdesiatych rokov, keď cestoval po celom svete. On bol tiež predmetom silného dokumentárneho filmu v roku 1998.

Ešte užší vzťah medzi utrpením tela, performance a identitou konštrukcie bol ponúknutý Bobom Flanaganom, ktorý zomrel v roku 1996 vo veku 43 rokov, ako jeden z najstarších prežívajúcich cystickej fibrózy (degeneratívne ochorenie pľúc a tráviaceho systému, ktoré je obvykle fatálne v rannom dospievaní). Flanagan najprv získal širokú známosť hlavne vďaka jeho performance (rok 1989) v Los Angeles v ktorej si pribil penis na drevenú dosku a popri tom vtipkoval. V jeho širokom turné „*Visiting Hours*“ (Návštevné hodiny, 1992) privítal publikum v nemocničnej izbe postavenej v galérii, kde bol zohnutý ku kyslíkovej fľaše potrebnej pre jeho dýchanie a obklopený rôznymi monitorovacími zariadeniami a jeho obrazmi sadomasochistických experimentov. On a jeho partner/spolupracovník Sheree Rose zdieľali s ostatnými príbuzenstvo, ktoré malo objavovať vzťah medzi sexualitou, chorobou a bolesťou.

Francúzka umelkyňa performance Orlan pokračujúca v chirurgických projektoch nesie zaujímavý vzťah k obom trpiacim telám Atheyho a Flanaganu a skorých prác body artu Eleanor Antin. Stala sa pravdepodobne najznámejším príkladom performance umenia prostredníctvom modifikácie tela na konci 20. storočia. V sérii performancií v 70. a 80. rokoch vo Francúzku, Orlan preskúmala spoločenské a kultúrne predstavy o ženách, najmä prostitútok a svätých – práce, ktoré viedli v roku 1990 k sérii kozmetických operácií, nie ako Athey a Flanagan a ich prejavy bolesti, ale ako komentáre k sociálnemu formovaniu ženských tiel. Článok Barbary Rose z roku 1993 v *Art in America* priniesol Orlan americkú pozornosť, po ktorej sa stala obľúbeným predmetom na konferenciách o performance. Vykonala sériu operácií pred kamerou a bez anestetík. Tvár Orlan sa údajne podobá kompozitným idealizovaným typom ženskej krásy zastúpených klasickými obrazmi, ako *Mona Lisa*. V niektorých filmových sekvenciách si môžete všimnúť poznámku vytlačenú na obale jedného z asistentov Orlan: „*The body is but a costume*“ (Telo je len kostým).

Obet' umenia

Kým pre verejnosť široko medializované NEA spory boli najviditeľnejšie kultúrne útoky na performance 90. rokov, pre tých, ktorí sa pohybujú v umeleckom svete bol ďalším útokom na začiatku roka 1995 Arlene Croce, tanečný kritik *New Yorker*, ktorý charakterizoval ako „obet' umenia“. Odmietnutie buď viditeľné alebo preskúmané v diele „*Still/Here*“ Billa T. Jonesa, jedného z popredných experimentálnych a politicky angažovaných tanečníkov desaťročia, Croce ho obvinil, že ako čierny muž a obeť AIDS, Jones prostredníctvom autobiografického materiálu nedokáže vyjadriť objektívnu kritiku. Echo z predchádzajúcich diskusií NEA prenikajú Croceho článkom. Robert Mapplethorpe, NEA financovaný umelec, ktorého sexuálne explicitné fotografie boli dôvodom pre útok na nadáciu v neskorých 80. rokoch, Croce uvádza ako ďalší prípad „patológie v umení“. To vedie k rečnickej otázke, ktorú naznačuje nie Mapplethorpe ani Jones, ale Ron Athey: „*Ak umelec maľuje obraz vo vlastnej*

*krvi, čo na tom záleží, keď si myslím, že to nie je dobrý obraz?“ Croce nie je konzervatívny južný senátor, ale najsilnejší tanečný kritik v Amerike, nevyhnutne vytvoril búrku kontroverzie a pozornosť zameriava opäť na konzervatívne podozrenie súčasného autobiografického základu performance, obzvlášť vytvorenej členmi rasových alebo sexuálnych menšín. Kritik Dale Harris vo *Wall Street Journal* rozmýšľa otvorenejšie konzervatívnejšie než Croce jeho názor nebol o nič menej závažnejší pri odsúdení. „Pán Jones je čierny. Je tiež homosexuál.... Pán Jones je sám HIV pozitívny.....Zmieňujem to všetko pre to, že jeho odcudzenú osobnosť nemožno oddeliť od jeho choreografie“.*

Performance a etnicita

Spojenie performance, identity a autobiografie bolo najviac komplikované vo vzťahu s rodom, sexualitou a aurou škandálu a tabu, ktoré väčšinou sprevádzali takúto prácu vo verejných diskusiách, ako napr. spor NEA alebo Victim Art (obet' umenia). V polovici 80. rokov však prichádzajú aj iné aspekty, ako osobná história, ktoré sa čoraz viac vyskytujú v performance. Triedy začali venovať pozornosť podobným performance, ktoré sa venovali pohlaviu a poskytovali oveľa širší rozsah rozsah identity performance. Aj keď je to stále projekt v procese, jeden z najvýraznejších rysov amerického umenia performance na konci storočia bol zjav performerov a diváckej komunity zameranej na rozšírenie druhov pohlavia a vlastný prieskum neprebádaných oblastí. Performeri 70. rokov a skorých 80. rokov boli takmer všetci vzdelaný, biela a stredná trieda, zatiaľ čo v 80. rokoch sa objavilo oveľa významnejšie množstvo farebných interpretov a umelcov z nižšej spoločenskej triedy, čím sa na pódiu objavili rôzne skúsenosti a záujmy. Táto zmena orientácie bola sprevádzaná určitým stupňom napätia a diskusie v rámci sveta samotnej performance, zahŕňajúcej niektoré z najznámejších umelcov performance tej doby.

Eleanor Antin, napríklad bola kritizovaná za výtvyry, ako jej „Čierna balerína“. Antin vždy disociované figúry so sociálnym komentárom, prehlasujú, že je to len alternatívna verzia jej samej, vytvorená predovšetkým na preskúmanie vlastného ja. „Pomáhajú mi sa dostať von z mojej vlastnej kože a preskúmať inú realitu“, Antin komentuje v roku 1989, zatiaľ čo C. Carr, vo „*Village Voice*“ (Dedinský hlas), obvinil tento postoj presumpciou a naivitou opakovaného čísla bez citlivosti alebo kultúrneho povedomia, bieleho umelca tradičné „blackface“ (čierna tváre) hraná ostatnými. Suzanne Lacy vyvolala tiež kritiku za jej vedomé využitie performance druhých, aj keď toto bolo robené k postupu pozitívnych sociálnych cieľov. V niektorých jej častiach, ako „*Prostitution Notes*“ alebo „*The Life and Times of Donaldina Cameron*“ (1977), Lacy hľadala ako uvoľniť fyzické hranice, teda totožnosti, vysvetľuje:

„V týchto skladbách som sa vedome posunula do oblasti inej skúsenosti, iného spoločenského nastavenia a stala som sa jednou z toho. To samozrejme neznamená, že som sa stala čiernou alebo Čiňankou, ale, že som sama seba ignorovala čo najviac ako to je možné. Do tejto skúsenosti porozumieť korelácii našej spoločnej skúsenosti, rozšíriť svoju identitu a stať sa inou. Je to vlastný proces vzdelávania“.

Lacy sa stretla s veľkým odporom zo strany čínskych umelcov, ktorí cítili, že biela feministka s jej vlastným konaním nemohla ani pochopiť, ani zastupovať ich záujmy a videli

tento pokus hovoriť „pre“ je trochu odlišné od mužských dramatikov hovoriacich pre ženy. Podobné výhrady boli vyjadrené v neskorých 80. rokoch čiernymi feministkami o nadvládu feministickej teórie vzdelania bielych žien z vyššej spoločenskej triedy.

Vývoj jednej veľkej performance skupiny, „Spiderwoman“, v tomto období poskytuje obzvlášť jasný príklad tohto nového napätia. Prvé práce tejto skupiny „*Women and Violence*“ (Ženy a násilie), v roku 1976 boli postavené na autobiografických a historických materiáloch. Oznámeným cieľom sedemčlennej skupiny (ženy) bolo zlúčenie skúseností z rozličných projektov v živote ženy: amerických indiánskych žien, lesbičiek, znamenie škorpión, ženy po päťdesiatke a pred dovŕšením 25 rokov, sestry, matky, babičky! Počas 80. rokov ženy a muži rôznej farby začali používať performance na hľadanie vlastnej definície a na vyjadrenie svojich ďalších špeciálnych sociálnych, kultúrnych a etnických obáv, nie biele členky Spiderwoman cítili, že rozmanitosť skupiny opakuje známu spoločenskú dynamiku stávania sa maskou pre bielu kontrolu. Takže v roku 1981 sa skupina rozdelila s americkými rodákmi. Zachovali názov Spiderwoman, pod ktorým začali skúmať konkrétne etnické spomienky, legendy a skúsenosti.

Ďalší dôležitý príklad zmeny v identite performance v posledných desaťročiach storočia je načrtnutá afroamerickou performerkou Ribbie McCauley. Počas neskorých 60. rokov McCauley experimentovala s formou nazývanou „jazz theatre“ (jazzové divadlo) v divadle New Lafayette, zatiaľ čo jej budúca spolupracovníčka Jessica Hagedorn vyvíjala svoju prácu podobným smerom s jej „Gangster Choir“ (Gangster zbor), čo je forma, ktorá mieša hudobnú a poetickú autobiografiu. „*Ja som nič nevedela o performance*“, poznamenáva, „*Práve som to nazvala poetovou skupinou*“. Počas 80. Rokov tieto dve umelkyne spolu s multimedialnou umelkyňou Larie Carlosom, vyvinuli sériu performancii nazvaných „*Thought Music*“. „*Začali sme hľadať svoje vlastné hlasy*“, spomína Carlos, ale nebilo to ľahké urobiť na niektorých bežných miestach v čiernom alebo bielom divadle. „*Umenie performance bolo jediné miesto, kde bolo tak málo definícií*“.

V pozdnych 80. rokoch McCauley vyvinula rad predstavení „*Confessions of a Black Working Class Woman*“, ktorých názov napovedá vyvíjajúce sa triedy a etnické obavy feministického performance tej doby. V tejto sérii prác, McCauley použila osobný materiál a telesnosť jej tela (snáď najviac šokujúcim spôsobom, ako nahý otrok na aukciách v „*Sally's Rape*“ (Znásilnenie Sally, 1989)) preskúmať účinky rasizmu na jej vlastnej životnej histórii.

V 90. rokoch McCauley záujem prechádza na rozprávanie, pamäť a performance v inom smere, do oblasti komunitnej orálnej histórie, ako základ pre jej prácu. Ona začína s americkým materiálom (Buffalo Project, 1990 a Mississippi Project, 1992) a potom sa ujala medzinárodných projektov. V roku 1995 „*Stories Exchange Project*“. Tu pracovala s piatimi českými cigánmi aby vyvinula performance založenú na utrpení rómskych ľudí pod nadvládou nacistov.

Počas 80. a 90. rokov performance mužov a žien z rôznych etnických skupín bolo jedným z najdôležitejších oblastí identity performance. Hlavným centrom pre túto prácu a dokonca aj pre performance všeobecne prebiehajúce v 90. rokoch bol Highways Performance Space, spoluzaložený Timom Millerom a Lindou Burnham v roku 1989 v Los Angeles.

Zakladajúcim redaktorom High Performance—americkej hlavnej kroniky umenia performance počas jeho rokov od zverejnenia (1978-97). Obaja Miller a Burnham videli multikulturalizmus v Los Angeles ako centrálnu orientáciu a misiu Highways.

V skorých 90. rokoch Burnham kontrastovala aktuálnu Highways scénu s galerijnou performance 70. rokov a klubovou performance 80. rokov:

„Teraz majoritným ľuďom ukazujeme sólovú prácu a oni nevychádzajú z výtvarného umenia. Sú to väčšinou ľudia, spisovatelia, divadelníci a niekoľko tanečníkov, ktorí chcú tlačiť obálku. Viac ako polovica z toho, čo vidíme v Highways je o individuálnej identite. Je to o ľuďoch z rôznych kultúr stlačených dohromady v L.A. predstavujúci sami seba:

Podobne Tim Miller v roku 1991 kontrastoval prácu Highways so súčasnými performance trendmi v New Yourku, keď neskôr videl ako sa orientujú na avantgardný umelecký svet a tak favorizuje formalistickú eleganciu a technickú virtuozitu, zatiaľ čo forma existovala vo viacerých sociálnych kontextoch, pochádzajúcich z kultúrnych komunit: Ázijských alebo Latinských, lesbických alebo gay komunit. Bolo to práve toto multikultúrne zameranie. Miller navrhol urobiť Los Angeles hlavným mestom umenia performance v Severnej Amerike, otvorené v 90. rokoch. Táto kombinácia štúdia individuálnej identity a odlišných kultúr s osobitým dôrazom na znevýhodnené skupiny vylúčené alebo utláčané— gayovia a lesby, hendikepovaní, starší, chudobní spolu s rasovými a etnickými menšinami, charakterizuje značnú časť najnápaditejšej a provokatívnej performance práce v Amerike v skorých 90. rokoch a bola zvláštnym zameraním na Highways. Tu Dan Kwongprezentoval jeho Secret of a Samurai Centerfielder (1989) a Monkhood in 3 Easy Lessons (1995), skúmajúc napätie gay synov Japonských/Čínskych rodičov bojujúcich proti dominantnej kultúre a sexuálnej role očakávania. Tu Paidina Sahagun začala v roku 1994 práce zaoberajúce sa jej Mexickým/Americkým pozadím. Jej „*Local Loca*“ bolo prezentované na Highways v roku 2002, ale premierované rok pred tým v Los Angeles na festivale Woman's Theater, založenom v roku 1994 ako miesto pre sólové ženské performance a stáva sa medzinárodným festivalom v novom storočí.