

# fluksus je pokušaj rušenja barijera

(razgovor sa dikom higginsom)

\* Molim Vas, recite mi nešto o tome kako ste počeli da se bavite umetnošću i o Vašoj vezi sa fluksusom.

O tome sam govorio danas na predavanju. Ukratko, došao sam u Njujork, studirao sam kod *Džona Kejdža* i istovremeno kod Kejdžova učitelja Henrika Kuela. Imao sam prilike da vidim koliko je Džon naučio od svog učitelja — Džon je od Kuela, na primer, preuzeo termin dogadaj (event), misleći time na muzičke događaje kao delove muzičke kompozicije. I ja sam tada, kao i kolege sa kojima sam studirao, razmišljao o dogadaju i o performansu a ne samo o muzičkom dogadaju i počeli smo da pravimo komade koji su se zasnivali na događajima, a ne na nekoj drugoj strukturi. Eksperimentali smo i sa notacijom muzike, te smo je pretvorili u notaciju performansa. Umesto da na časovima vežbamo klavir ili violinu, vežbali smo sa mnoštvom raznolikih predmeta koji proizvode zvuk, na primer sa igračkama koje smo kupovali u obližnjim prodavnici ili sa instrumentima nastalim izvan zapadnjačke tradicije, na primer sa zvonima iz Indonezije ili sa frulom iz Jugoslavije. Oni su postali normativni za performans, za događaje za koje smo komponovali. Našli smo se izvan stakozvane eksperimentalne muzike tog vremena. Štokhauzena i njemu sličnih. Svoje komade smo izvodili po Njujorku i izvan Kejdžovih časova, nastupajući pod ne baš srećno izabranim nazivom »Njujorško audiovizuelno društvo«. Pored mene nastupali su *Al Hensen*, *Lorens Spun*, danas poznat kao slikar. *Florens Torelo*, danas dobra glumica i još nekoljicina drugih izvodača, osnovu smo činili Hensen i ja. Počeli smo da zarađujemo i za onima koji nisu učili kod Kejdža, izvodili smo koncerte u galeriji *Džona Mačunas*, o tome sam danas govorio spominjući početak delovanja fluksusa. Okupila se velika grupa ljudi, izgledalo je da oni iz različitih polaznih tačaka stizu na isti teren, kada mnoštvo različitih osoba ulazi u istu kuću. Isto se dešavalo po celom svetu — izvodili su se događaji i drugi po orijentaciji neminalistički radovi, pod nazivom hepening (heppling). Hepening i fluksus su bili dva toka jedne veće struje.

\* Možete li objasniti razliku između fluksusa i fluksizma na koju ste danas ukazali?

Fluksus je bilo ime edicije koju je *Džon Mačunas* izdavao. Novinari su to ime koristili za ljude koji su u ediciji objavljuvali i izvodili radeve iz Mačunasovih knjiga (mnoge od njih su bile kolekcije performans radova) i fluksus je postao ime grupe, ime stila, on je referentna tačka. S druge strane, fluksizam je opšti tok fluksusa. Mislim da je besmisleno okupiti lude koje su te stvari radili pre trideset godina, osim ako to nije u muzejske svrhe. Ne može se od njih očekivati da izvode iste stare radeve, mi to i ne činimo. Mi nismo prestali da rastemo, da sledimo svoj njuh, a on nas vodi u različita područja, ali imamo još uvek mnogo toga zajedničkog — zajedničko nam je pre svega iskustvo rada u fluksusu. Fluksus kao vrsta toka i referentne tačke na raspolažanju je svakome — i Vi ga možete upotrebiti ako želite napraviti fluksusovski rad, ali on neće biti identičan onome što smo mi pre trideset godina radili. Naš rad je u tom slučaju vrsta referentne tačke u vašem konceptu pravljenja sopstvenog rada.

\* Vi ste umetnik i pesnik. Objasnite način na koji ste umetnik i način na koji ste pesnik. Zanima me granični položaj, šire, u pitanju je naročiti odnos između umetnosti i poezije.

Naravno. Poezija je umetnost. Vizuelna umetnost je umetnost. Ako nacrtate njihov zatvoreni dijagram, dobijete veliki krug koji predstavlja umetnost i unutar njega manje krugove različitih umetnosti. Ako ovi manji

krugovi, umesto da budu poredani jedan do drugog, počnu da iskaču, dobijate rad koji konceptualno spaјa vizuelnu umetnost i poeziju u vizuelnu pesmu. Tada treba govoriti o vizuelnoj pesmi, pošto različiti mediji postaju intermedij. Oni se konceptualno spaјaju i ne možete ih sasvim odvojiti a da ne uništite rad. U operi možete slušati fonografski snimak opeere, čujete muziku, ali ne vidite misanscene — vizuelni izgled opere. Slično, kada gledate partituru muzike, odmah možete uočiti muzički ili književni deo, kada slušate obou ili violinu, znate da je u pitanju muzika, kada gledate reči koje pevači pevaju, znate da je u pitanju tekst. Pošto moguće sve elemente odvojiti možemo reći da je opera miks media, ali ako se elementi spoje i ne možete ih ni na koji način smisleno odvojiti, tada imate hepening. Hepening je naročita vrsta rada koju je *Alan Kaprou* izvodio pedesetih godina, ali postoje i druge vrste pozorišnih i performansi radova, oni pripadaju svetu hepeningu, ali se ne mogu klasifikovati kao hepeninzi, oni su deo umetnosti. Dakle, kada pravim vizuelni rad, izabiram manji krug unutar većeg kruga umetnosti. On može biti sasvim odvojen od drugih manjih krugova — tada mogu da pravim sliku ili nešto što spaјa vizuelnu umetnost i neku drugu vrstu umetnosti, na primer skulpturu, — mogu slikati skulpturu. Ili, ako spaјa književnost i skulpturu, dobijam pesmu koja je objekt, a ima ih puno. Drugim rečima, u pitanju su različiti odnosi unutar širokog polja umetnosti, a dobijate ih kada govorite o različitim manjim poljima. Pitate me koji deo pripada umetnosti, a koji poeziji, odgovor je — kada pravim vizuelnu pesmu, ova dela se spaјaju, kada pišem tradicionalne pesme, znam da se jednostavno oslanjam na svoje književno iskustvo i na svoje životno iskustvo. Sada ja Vas pitam šta se dešava kada pravite rad koji je delimično vizuelan, a delimično je rad sa povrćem koje gajite u bašti? Možete li praviti umetnost od povrćarstva?

\* Recite mi nešto o počecima američke konkretnе poezije i o Vašoj tadašnjoj ulozi. Koja je pozicija konkretnе poezije u američkoj umetnosti danas?

Poezija koja je i vizuelna jeste vizuelna poezija. Smatramo to velikim krugom. Unutar velikog kruga postoji manji krug koji predstavlja konkretnu poeziju. Definisao bih konkretnu poeziju kao vizuelnu poeziju ili kao poeziju koja sledi vizuelnu logiku, a stvarana je pedesetih i šezdesetih godina, tipična je za taj period. Uobičajeni su joj materijal slova alfabeta, a ponекad i reči. Ali i ono što nije deo ni vizuelne ni konkretnе poezije, još uvek može biti vizuelna poezija, ona ne mora biti samo konkretna poezija. Apolinerovi kaligrami, dadaistički i futuristički tipopoeemi ili prethodne stare i slavne tradicije, *carmina figurata* iz renesanse i baroka — sve su to primjeri vizuelne poezije, ali ne pripadaju konkretnoj poeziji. Pojava konkretnе poezije je bila nužna pedesetih i šezdesetih godina, ona nije tekstu davala samo vizuelni identitet, već je počela da reč ili slovo koristi kao radni materijal da bi se skulpturalna pesma. Tipično je da konkretni pesnici rade na način na koji rade skulptori, premeštajući jedan elemenat tamo, drugi ovde, da bi došli do nečega što na jasan način otelotvoruje neki princip. Nakon konkretnе poezije pojavila se još jedna vrsta poezije, ponekad je zovu vizuelnom poezijom, ali meni se termin ne dopada, on zbujuje pošto isto ime daje malom i velikom krugu. Više mi se dopada italijanski naziv *poesia visiva*. Karakteristično je da poesia visiva koristi fotografiju i elemente francuskog strukturalizma, kao i analitička sredstva razvijena u francuskom strukturalizmu. Na primer,

rečenicu iz čuvenog Hamletovog monologa: »Biti ili ne biti«, mogu ovako opisati: infinitiv — negacija — infinitiv, itd. u svetu sam različito od sveta konkretnе poezije. Konkretna poezija se može posmatrati na dva načina: kao krug unutar kruga, što sam malopre objasnio ili kao stupanj u razvoju današnje vizuelne poezije. Današnja vizuelna poezija je prevazišla upotrebu fotografije tipičnu za sedamdesete. Za osamdesete je tipična upotreba različitih jedinic koje se kompjuterski proširuju, fraze se stalno ponavljaju i permutoju. Slično su postupali i kompozitorji. Značajan je odnos između kompjuterske poezije osamdesetih i minimalističke muzike sedamdesetih i osamdesetih, muzike kompozitora poput *Filipa Glasa*, *Stiva Rajha* ili na drugi način estonskog kompozitora *Avroperda*. Postoje analogije i sa drugim oblastima. Objasnišu sada vezu između konkretnе poezije i fluksusa. Mnogi pesnici fluksusa su kao svoj medij koristili konkretnu poeziju, dominantan vizuelnu poeziju šezdesetih. Danas bi verovatno pravili kompjutersku poeziju, koja je još uvek bez preciznog naziva. Drugim rečima, intermedijalnim kompozitorima, koji su radili sa događajima, nije bilo teško da pažnju pomere na polje književnosti i da manipulišu slovima na prostorni intermedijalni način.

\* Rekli ste da se rad umetnika povezanih sa fluksusom ili konkretnom poezijom danas promeni. Objasnite tu transformaciju.

Smatram da bi bilo besmisleno iz godine u godinu ponavljati iste stvari. Ni ja ni drugi ljudi ne bismo se time zadovoljili, jer bi značilo da ne odgovaram na život koji me okružuje. Kao što znate, jedan od aspekata fluksusa je rušenje barijera između kruga umetnosti i kruga života, na to sam ukazao spominjući povratarstvo u fluksusu. Ako se ne bih menjao u skladu sa duhom našeg vremena, postupao bih nefluksusovski. Vreme u kojem živimo razlikuje se od vremena pedesetih ili ranih šezdesetih. Problemi su u okružju i u ekonomiji. Svetska ekonomija je uništena, kao i naše okružje, moramo ih izgraditi. Kako se u ovom kontekstu menjaju rad? Kasniji pedesetih svet intelektualne umetnosti je bio ozbiljan, učeni doktori su išli oko i češkajući bradu, izgovarali za nas skoro neshvatljive stvari. Ako ste bili na koncertu, o muzici ništa niste smeli reći dok niste otkrili matematičke strukture u njoj osnovi. Kada je fluksuski umetnik *Nam Džun Pejk* došao i sporu podigao iznad glave violinu, a zatim je razbio o sto ispred sebe, izveo je herojski čin. Kao da je time rekao da su sve minimalističke stvari besmislene — bilo je to oslobođajuće. Ali, simbolično, danas, kada je umetnost mnogo utvrđenija, hoću sve violine i one vrlo stare i ne želim da vidim čak ni njihovo simbolično razbijanje. Posmatranje istog rada 1989. izazvalo bi u meni užas. Ne želim da vidim razbijenje violine, možda želim da pronadem novi način njenog korišćenja. Živimo u vremenu kada se svet sve više okreće vlasništvu, usled promašaja naših ekonomskih sistema, i istočnih i zapadnih (ne zaboravite da i mi na Zapadu imamo probleme, problem njujorških beskućnika je jedan primer), zato je pogrešno stav izrečen 1962. ponavljati 1989. Pod transformacijom rada u vremenskom periodu podrazumevam da nema smisla da mi umetnici, baveći se bilo kojom umetnošću, ponavljamo ono što smo uradili 1962. ili 1963. Pošto se svet promeni, moramo se i mi promeniti, jer smo deo tog sveta. Ako hoćemo da uradimo nešto će delovati i što će pružiti osećaj sreće poput onog sa koncerata fluksusa, cilj nećemo postići istim starim sredstvima, već na neki novi način i na njemu moramo više raditi. To je živi fluksus nasuprot nekadašnjem fluksu-

su. Fluksus je bio izvrstan pokret, možemo ga danas koristiti kao okvirnu referencu, ali je gotovo nemoguće da umetnici fluksusa nastave da rade ono što su radili.

\* Kažite mi nešto o svojoj vizuelnoj umetnosti, eksperimentalnoj muzici i performansu.

O, bože, mnogo me pitate! Moje slike su proizašle iz mojih muzičkih notacija. Kada sam na Kejdžovim časovima ili u fluksusu radio viuzuelne radove, oni su isključivo bili namenjeni izvođenju performansa. Ali, šta se dešava kada počnete da beležite notacije radi njih samih? Kada pravite sve veći broj notacija, one počinju da žive svojom životom, više ih nije lako izvesti, one postaju neka nova vrsta vizuelne umetnosti. Zato sam pedeset započeo seriju radova pod nazivom *grafis*, bile su to grafičke notacije. Prvih 150 sam uradio pedesetih, šezdesetih i ranih sedamdesetih. Ako ih posmatrate, one izgledaju kao notacije za izvođenje performansa. Nakon tog broja od 150 grafičke su razvile sopstveni život, postale su slike, predstavljajući viuzelne antite. Naravno, nisam ih morao slikati na platnima, mogao sam ih zabeležiti na parčetu papira, ali slikanjem na platnu postizao sam punoču osećanja: sada su notacije postale samostalne, više nisu ukazivale na nešto drugo, osim na sebe sama. Moja izložba u Njujorku 1987. bila je izložba *grafisa*, a izložene slike su bile samo slike, uključujući i jednu ili dve mimetičke. Napravio sam portret prijatelja koristeći strelice, što retko činim, ali sam ipak učinio. U toj seriji sam imao i konkretnu pesmu – koristio sam strelice između grupa reči. Od tada ponekad slikam slike sa strelicama, a ponekad bez njih, one su me dovele do mape. Mape iz vrolo starih atlasa postavljaju na platno i u njih ucrtavaju strelice. Na primer, na mapi Evrope strelice pokazuju da neko iz Maroka ide u Finsku ili iz Jugoslavije u Pariz ili iz Škotske u Rumuniju. Ne znam šta jedan Škot može osećati prema Rumuniji ili šta jedan Rumun može osećati prema Italiji, možda je voli, možda je ne voli, ali čovek koji posmatra mapu i strelice po njoj, u svojoj glavi može zamisliti čitavu dramu. Zatim su ovi radovi sa mapama počeli da žive sopstvenim životom. Počeo sam da pravim radove sa mapama, ali bez strelica, počeo sam dekorisati mapu kad što se to radiло u 17... Na sedamnaestovkovim kartama je na primer, crtež farmera označavao pašnjake, a crtež kamele smrt u pustinji, itd. Ovakve sličice sam ucrtavao u mape i one su nestajale, a ostajale su samo slike. Tako sam u čudu shvatio da pravim slike u tradicionalnom smislu, što ne znači da ču se tu zaustaviti, čak i akо su one nečiste, mogao bih reći da predstavljaju vreme kada je mali krug slikarstva sam u velikom kruku, ali možda ču ih praviti i sa rečima, jer se u mojoj glavi pojavljuje cela serija vizuelnih pesama, a mislim da ni to neće biti sve. Odgovornost mi nalaže da sledim svoj njuh, bilo da ulazim na vrata ili da radim na svojoj umetnosti. Ako mi se učini da treba uneti književne elemente u rad, uneću ih, hvala bogu da za to imama tehniku.

\* Kažite mi nešto o svojoj knjizi »Horizonti – poetika i teorija intermedija« (Horizons – The Poetic and Theory of the Intermedia).

DH: U svojoj prvoj velikoj knjizi »Dijalektika stoljeća« (Dialectic of Century) sakupio sam eseje o intermediju i slične, objavljene u Novostima (Newsletters) u okviru Something Else Pressa. Cilj im je bio da omoguće praktičnu kritiku, ali je nedostajala teleologija. Nisam imao način da odredim koje je delo dobro, a koje loše, zašto nešto doživljavamo na ovaj, a ne na onaj način. Možda ne želim da budemo dualistični ili da presudujemo, što nam se redovno dešava čak i kada samo kažemo da nešto hoćemo da slušamo, a nešto drugo nećemo. Da bismo ove stvari kontrolisali, moramo se sa njima uhvatiti u koštac. U filozofiji se to zove teleologija, a ona je između ostalog i filozofija svrhe, pitamo se šta je svrha rada. Smatramo sam da analitičke teorije kakav je na primer i teorija francuskog strukturalizma ne rešavaju ovaj problem na najbolji način, već to čini Gadamerova hermeneutika, naročito teorija horizonta. Ona pretpostavlja da kada je pravim rad, nudim vam deo svog horizonta iskustva, nije bitna vrsta rada, već je bitan hori-

zont iskustva, njegov karakterističan oblik. Vi radu donosite svoj horizont iskustva, vremenjski se bar vaš horizont slaže sa mojim. Oni se spajaju i kada odete, vaš horizont reflektuje deo mog horizonta, ako moj rad privlatite, oni će se podudariti, a ako reagujete negativno, ako vam se rad ne dopada, i tada je u pitanju spajanje horizontata, koje postaje proces gledanja na delo i na to kako ono deluje. Hermeneutička je metoda interpretacije. Metod je kada usaglašavate jedan horizont sa drugim i otkrivate da se oni slažu, u vašem iskustvu mog horizonta saznavate nešto o sopstvenom, drugim rečima, svetlosni zrak se vraća vama, to se kod Hajdegera i kasnije kod Gadamera zove *hermeneutički krug*. Mislim da odgovaraču teoretsku osnovu fluksusa i većine savremenih radova možemo naći pre kod Gadamera nego u francuskom strukturalizmu i semiotičkoj teoriji. Semiotička teorija je dobra kada imamo serije znakova i slažemo se po pitanju njihovog značenja, ali kada su znaci ambivalentni, ovaj drugi metod mi se čini praktičnijim i prikladnijim za novu umetnost. Da li je to odgovor na vaše pitanje?

\* Bilo mi je zanimljivo, pošto ste rekli da su u njoj s jedne strane prisutna umetnička dela, a sa druge teorija.

DH: Tačno. To vam dozvoljava da izbegnete opasnost da mislite o teoriji sasvim apstraktno od radova koje ona potvrđuje. Smatram da je teorija potvrđena ako je ona teorija o nečemu, što ne znači da nema prostora za filozofski nivo i za estetiku, koja uopšte nije praktična, ali je filozofska estetika. Ja kao umetnik ne želim da se bavim estetikom. S druge strane, rad ne bi trebalo da bude neproziran za posmatrača, kada se on suoči sa radom, mora postojati način da u njega pronikne, da ga razume i sa njim nešto učini. Da bi to mogao, mora postojati teorija. Da ne bi bilo zabune, dva puta sam simultano predstavio radove i teoriju, prvi put u knjizi Jefferson's Birthday Post-Face, objavljenoj 1964., a drugi put u knjizi FOEW. Sličnu knjigu posle toga nisam objavio, pošto nema smisla ponavljati se.

\* Čini mi se da ima dosta loša umetnosti pošto ljudi nisu navikli da misle o umetnosti.

DH: Obuka umetnika teži da naglasak stavi gotovo isključivo na tehniku, te umetnici stvaraju umetnost bez pravog predmeta. Oni nemaju načina da forme misli svare da bi se one zaista formalno ubolicile. I u tradicionalnoj umetnosti 19. v. na primer, rad akademskog slikara predstavlja manje više konvencionalno. Veliko slikarstvo Kurbea se razlikuje od slikarstva bilo kog francuskog akademskog slikara iz istog vremena. Kada francuski akademski slikar obraduje, na primer, neku opštepoznatu istorijsku temu, imamo osećaj da bi mogao isto tako obraditi svaku drugu temu. Ali, kada Kurbe naslikava grupu francuskih sjekala okupljenih oko groba umrlog, što se dešava, kažu, posle revolucije, to razvija političke reference, koje otečetovaju misao na zadovoljavajući način. Isto važi i za današnju umetnost – umetnost koja je samo tehnika nije umetnost i neće trajati, ona automatski postaje akademika. Ideje moraju imati referencijski okvir u mom i u vašem životu. Kao i u životima različitih ljudi širom sveta. Postavlja se pitanje šta se dešava kada se, na primer, rad iz Kine pokaže u Njujorku. U Kini je pozitivno ocenjen, u njuhorskom kontekstu se potpuno transformiše, jer je izvaden iz sopstvenog konteksta. Znači li to da je njujorski pogled na rad neškrenji? Ne, to znači da se on promeni, da se transformisao. Ali ako rad sugerise, aktivira, u sebi nosi očekivanja, izazov ideja, on će svuda zadovoljiti svakoga, tada će i Njujorčanin i Kinez imati slično iskustvo. Isto bi se dešavalo i u odnosu na Njujork i Jugoslaviju. Jugoslaviju i Francusku, itd.

\* Interesantna su vaša istraživanja u knjizi »Patern poezija – vodič kroz nepoznatu književnost« (Patern Poetry – Guide to Unknown Literature). Kakva su vaša iskustva?

DH: O tome sam pisao u petom poglavljiju ovog izbora vizuelne poezije iz, mislim, 42 različite civilizacije, iz 42 različita jezika. On pokazuje da ljudski um voli da združuje stvari. Mi volimo da odvajamo književno iskustvo od drugih iskustava, ali isto tako volimo i da ga kombinujemo sa drugim iskustvima, obe aktiv-

nosti su vredne i ako vizuelno i poetsko iskustvo spojimo intermedijalno, ne činimo to veštacki. Sakupio sam preko dve hiljade radova, prvera vizuelne poezije od pre devetnaest stotina godina. Često se govori da je intermedijalno vezano za dešavanje sedesetih godina, i da nam više nije potrebno. Hteo sam da pokazem da ono seže sedamnaest stotina godina pre Hrista, a možda i više (najstariji sačuvani komad je iz tog perioda), da je to tekući tok naše kulture, mada uznenimirujući za ljude koji slede aristotelovska pravila, a evropska kultura ih je dugo sledila, čime je ovaj deo tok toliko suzbijen da se u XX v. morao ponovo otkriti.

\* Možete li mi reći nešto o svom radu danas i o ljudima sa kojima saradujete?

DH: Pa, naravno, radim sa svojim starim prijateljima i kolegama fluksusovcima. Ako Kejdž hoće da nešto napravimo, pristaču, ako Valison Nouz hoće i ja ču. Počeо sam da radim i sa kompozitorom Polin Oliveros. Prvi put smo sradiovali 1981, sada ponovo saradujemo. Ona je sijajan kompozitor, njen rad obuhvata više različitih nivoa. Zanima me i saradnja sa štamparima, u suseđstvu imamo zanimljivo štamparskoj koji radi moje knjige. Želeo bih da sa njim više saradujem. Radim i na Makintoševom SI komercijalno. Zanima me istraživanje mogućnosti štampe. Želeo bih i da više radim na zvučnoj poeziji, prvi radovi, sa kojima sam zadovoljan, nastali su 1959. Zanima me istraživanje upotrebe kompjutera i medija i tehnike snimanja digitalnog zvuka i vokalnog zvuka, ne znam kuda će me to odvesti, verovatno do neke vrste performansa koji zovu Hrspiel, tj. do nenarativne radio igre. Kada govorimo o radio igri mislimo na dramu napisanu za radio, zato više volim nemački termin Hrspiel, igra za slušanje, a mnogi ga Amerikanci upotrebljavaju. Termin novi Hrspiel razvio je Klaus Serning u DDR-u i za ljude koji ga upotrebljavaju izuzetno je pogoden. Ovi audiovizuelni komadi se mogu izvoditi, tako će se 27. aprila naredne godine održati važan koncert u Viti muzeju u Njujorku, ljudi koji prave te komade za radio, izvešće ih uživo. Biće zanimljivo videti kako oni to rade, kako funkcioniše tehnologija apsorbovana u stvarnom vremenu.

\* Šta mislite o američkoj poetskoj tradiciji i koje je Vaše mesto u njoj?

DH: Pre svega, bliska mi je Geteova ideja svetske književnosti, ona mora biti pozadinu svake nacionalne poezije. Poezija mora imati smisao i sposobnost transformacije kada napušta mesto porekla i dolazi u drugi prostor, bilo na vremenskom, istorijskom ili fizičkom nivou. Zato me zanimaju problemi prevođenja. Američka tradicija, naravno, postoji, moje mesto u njoj je negde u novoengleskoj transcendentalnoj tradiciji. Moji preci pripadaju novoengleskom ikonoklazmu. Pomenuću neka imena za koja možda niste čuli. U Americi je oko 1782, 1783. i 1784. stvarao jedan ekscentrik, poznat kao Lortimet Dekston, razvijao je eksperimentalni prozni stil nalik na *Džojsa*, ali sasvim iz folklorne tradicije. Svestan sam te vrste rada, moja porodica je znala za njega i ja sam sa tim rastao. Tu su i najpoznatiji američki transcendentalisti. *Emerson i Toro*, ali postoje i eseji *Bronsona Alke*. On je istraživao koliko su platonističke ideje ljudima urođene, napisao je knjigu »Platonski razgovori« u kojoj je razgovarao sa četvorogodišnjacima, petogodišnjacima i šestogodišnjacima otkriviš da im je platonika filozofija prirođena. Ovo zvuči ekscentrično, u izvesnom smislu i jeste, ali s druge strane Alkin potez, a Alka je bio dobar Emersonov i Toroov prijatelj, pripada tradiciji koja me zanima. Po svojoj suštini ona je nekomercijalna. Uznenimireni sam što se u mojoj zemlji sve komercijalizuje, deo mog delovanja je usmeren protiv komercijalizacije. ŽELIM DA VIDIM UMETNIČKI RAD KOJI JE SUŠTINSKI DAT, KAO ŠTO JE LJUBAV DATA, A LJUBAV SE NE MOŽE KUPITI.

\* Američki pesnik i umetnik Dik Higgins je u saradnji sa Američkim kulturnim Centrom održao 9. oktobra 1989. u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu predavanje o fluksusu. Tom prilikom je napravljen ovaj intervju.

Razgovor vodila:  
Dubravka Đurić