

KONENAINEN

LAURIE ANDERSON

TAITEILIIJA TEKNOLOGIAN, IDENTITEETIN JA POLITIIKAN
RAJOILLA

PRO GRADU -TUTKIELMA
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTON
TAIDEKASVATUKSEN LAITOKSESSA
1999

ILKKA MARJANEN

SISÄLLYS:

ALUKSI.....	1
Taiteilijan oppivuodet	4
A. NOTKEA KONENAINEN.....	12
1. Kolme paradoksia	15
2. Kyborgi Anderson	19
3. Koneita tilassa ja ruumiissa	26
a) koneruumis	26
b) tila	31
c) viulu	32
4. Jäljennettävä Anderson – Katoava aura	34
B. HUOKOINEN MINUUS.....	43
1. Narratiivinen minä	45
2. Kultivoitu ruumis	48
3. Kieli on virus!	55
a) mureneva merkitys	56
b) jatkuva tulemisen tila	59
c) kertomuksia sähköisen nuotion äärellä	61
C. KANSALLISHYMNIN B-PUOLI.....	66
1. Kodittomien yhteiskunta	69
2. Sensuroitua taidetta massoille!	74
3. Ensimmäinen elämä naisena	78
4. Home of the brave – urheiden kotimaa	85
Sota – modernin taiteen korkein muoto	92
LOPUKSI.....	98
Samaan aikaan huomenna	98
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	104

ALUKSI

Good evening. This is your Captain.
We are about to attempt a crash landing.
Please extinguish all cigarettes.
Place your tray tables in their upright, locked
position. Your Captain says: Put your head on your
knees. This is your Captain – and we are going down.
We are all going down, together.
And I said: Uh oh. This is gonna be some day.
Standby. This is the time
And this is the record of the time.
This is the time. And this is the record of the
time.¹

Yhdysvaltalainen taiteilija Laurie Anderson (s. 5.6.1947 Wayne, Illinois) on toiminut performanssi- ja mediataiteen kentällä jo 70-luvun alkupuolelta lähtien, ja saavuttanut myös suuren yleisön tietoisuuden lähinnä tekemänsä musiikin ansiosta.² Andersonille kehollinen läsnäolo on performanssitaitelijana tietysti yksi keskeisimmistä mediuumeista, mutta sen ympärille on ryhmittynyt koko joukko muita välineitä. Hän käyttää itsensä ja oman äänensä lisäksi teoksissaan muun muassa valokuvaa, elokuvaa, musiikkiinstrumentteja ja erilaisia teknisiä laitteita.

Kuvataiteen, musiikin, teatterin, elokuvan ja muiden mediumien välisten rajojen jatkuva liudentaminen ja ylittäminen on aiheuttanut sen, että Andersonia on helppo pitää postmodernina taiteilijana *par excellence* – kuten useimmat tutkijat ovat tehneetkin. Taiteen alueella postmodernismin lyhyt määritelmä kuuluu Christopher Reedin mukaan seuraavasti: modernistisen taiteen autonomian kyseenalaistaminen. Taide ei enää ole olemassa omana autonomisena saarekkeenaan, vaan kiinnittyy monin sitein ympäröivään yhteiskuntaan, on osa sitä. Käsitteet kuten merkitys, originalisuus, tekijä, ideologia joutuvat kyseenalaistamisen kohteeksi. Taiteilija ei siis enää välttämättä pyri ilmaisemaan jotakin alkuperäistä, vaan kiinnittää huomionsa merkitysten syntymisen prosesseihin ja siihen, miten kuvien ja symbolien merkitykset ovat kontekstisidonnaisia ja häilyviä.³ Vaikka edellä mainitut käsitteet – puhumattakaan suurten kertomusten kuolemasta tai toiseudesta – tuntuvat nykypäivän näkökulmasta jo jossain määrin loppuun kalutuilta, on hyvä muistaa, että Andersonin teoksissa nämä piirteet ovat olleet näkyvissä jo parikymmentä vuotta.

Toisaalta on turhan yksinkertaistavaa määritellä Anderson pelkästään postmoderniksi taiteilijaksi. Varsinkin 70-luvulla hän toimi tiukasti taide-

¹ Anderson 1982.

² V. 1981 single 'O Superman' nousi Englannin poplistan kakkoseksi.

³ Reed 1995, 272.

maailman sisällä, ja vieläpä "elitistiseksi" ajatellun käsitetaiteen piirissä, ja on useassa yhteydessä katsonut kuuluneensa New Yorkin avantgardisteihin⁴ (vaikka myös ironisoi tätä suhdetta usein). Vasta kaupallinen menestys populaarimusiikin kentällä laajensi vastaanottajaryhmää. Itse Anderson asettaa esityksen vuodelta 1978 ratkaisevaksi tulevaisuuden kannalta. Houstonissa hän joutui esiintymään museon sijasta paikallisessa 'country-and-western' -baarissa, ja esitystä mainostettiin kantrimusiikkikonserttina, joten kanta-asiakkaat tulivat paikalle – kuten myös joukko taide-
maailman edustajia. Andersonille tilanne näytti alkuun oudolta, mutta:

– – About halfway through the concert, I realized that the regulars were really getting it. What I was doing, telling stories and playing the violin, didn't seem bizarre to them. The stories were a little weird, but then, so are Texan stories. I remember that I felt so relieved. I could talk to people who were outside the rarefied New York art world and they actually liked it. It was a whole new world.⁵

Akateeminen maailma kiinnostui Andersonista ja erityisesti hänen postmoderniudestaan vasta 1980-luvun puolessavälissä. Vuonna 1997 julkaisussa väitöskirjassaan Samuel McBride on eritellyt akateemisten tutkijoiden kiinnostusta Andersoniin erityisesti postmodernin diskurssin kannalta, ja toteaa, että ensimmäiset tutkimukset *United States* -performanssista ilmestyivät 1985. Hyvin pian Anderson alettiin nähdä postmodernin taiteilijan perikuvana.⁶ Kuitenkin jotkut populaarimusiikin kriitikot näkivät Andersonin edustavan hyvinkin avantgardistista suuntausta musiikissaan. Näkökulmasta riippuen Anderson voidaan siis luokitella sekä postmodernistiksi, modernistiksi että avantgardistiksi. Käsitteitä tarkastelen yksityiskohtaisemmin työni myöhemmässä vaiheessa. Sama luokittelun vaikeus pätee myös suhteessa autonomiaan: toisaalta Anderson toimii tiukasti taide-
maailman autonomian sisällä, toisaalta hänellä on populaari, ei-autonominen roolinsa. Tämä määritelmien väljyys toistuukin Andersonin teoksia tarkastellessa; niitä on vaikea saada mahtumaan yhden teorian tai mediumin sisään, minkä voi tietysti tulkita yhdeksi postmoderniksi piirteeksi sinänsä.

Tämän tutkimuksen pyrkimyksenä on kartoittaa Laurie Andersonin tuotantoa kolmen teoksista nousevan teeman, *teknologian*, *subjektin* ja *politiikan* kautta. Kutakin teemaa käsitellään erikseen omassa luvussaan, vaikka teosten luonteen säilyttämiseksi teemojen sallitaan menevän myös päällekkäin, eikä niiden selkeä erottaminen olisi aina mahdollistakaan. Teos-

⁴ Ks. esim. Anderson 1994a, 61 & 155.

⁵ Anderson 1994a, 153.

⁶ McBride 1997, 251-252.

ten tekstuaalisen luonteen vuoksi tulkinta on pääasiassa tekstianalyysia, mutta visuaalista materiaalia ja dokumentteja on käytetty sekä tukena että tulkinnan kohteena, milloin mahdollista. Tutkimuksen johtoajatuksena kulkee näkemys Andersonista niin sanotun postmodernin subjektin henkilöitymänä, joka seikkailee roolejaan vaihtaen keskellä teknologisoituvaa maailmaa. Seikkailujensa lomassa tämä "teknoflanööri" tulee tehneeksi monia mielenkiintoisia huomioita yhteiskunnasta: taiteesta, sodasta, naisista, koneista ja paljosta muusta. Teknologia – ja myös sen kritiikki – kulkee punaisena lankana läpi työn, kietoutuen muihin teemoihin.⁷

Teoriapohja työssä on moninainen. Syynä tähän on ollut haluttomuus tunkea Andersonia yhden tietyn teorian alle. Niinpä mukana on taideteoriaa, filosofiaa, kulttuurintutkimusta (erityisesti teknologiaa koskevaa) ja politiikan teoriaakin. Perinteisen, analyyttisen estetiikan keinoin Andersonista ei mielestäni pystytä saamaan irti kovinkaan paljon. Olen siis antanut teosten itsensä johdattaa minut lähteiden luo ja muokannut teoriaa sitä mukaa. Ongelman tutkimukselle asettia itse tutkimuskohde, performanssi- taide. Luonteeltaan katoavana se jättää tutkijalle usein ainoastaan muistoja tai osittaisia tallenteita. Anderson ei ole ollut innokas dokumentoimaan performanssejaan, poikkeuksena *Home of the Brave* -elokuva, joka tosin ei ole varsinaisesti dokumentti vaan itsenäinen teos. *United States* - performanssi on tallioitu viidelle äänilevylle, myös *The Ugly One with the Jewels* -kiertueelta löytyy cd-tallenne.⁸ Oman lukunsa muodostaa *Puppet Motel* -cd-rom, jota voi tarkastella samalla kertaa sekä omansa teoksenaan että retrospektiivisena dokumenttina Andersonin urasta. Myöskään Andersonin tekemät muut levytykset ja kirjat eivät ole merkityksellisiä tai toisarvoisia suhteessa performansseihin. Niiden merkitys on "crossover"-potentiaalissa, siis siinä, että niiden kautta Anderson on kyennyt siirtymään myös taidemaailman ulkopuolelle, tosin sanoen toteuttanut postmodernille ominaista korkea-matala -jaottelun liudentumista. Myös teosten teemat toistuvat samankaltaisina, oli kyseessä sitten performanssi tai levytys. Tutkijan on kuitenkin pidettävä mielessään dokumenttien torsous, vaikka mielestäni olennaisinta Andersonin taiteessa ei olekaan kysymys alkuperäisyydestä tai kokonaisuudesta. Toisaalta dokumentin, esim. levytyksen kuunteleminen itsessään voi olla performatiivinen tapahtuma, vaikkei se aktivoisikaan kuulijassa samoja tuntemuksia, elämyksiä tai tulkintoja kuin live-esitys. Musiikin tulkinnan olen jättänyt omasta tutkimuksestani sivuun, tosin kuvailen musiikkia lähinnä tyylien kautta, milloin se on tulkinnan kannalta merkityksellistä.

⁷ Työni poikkeaa Samuel McBriden Andersonista tekemästä väitöskirjasta siinä, että McBride keskittyy tutkimaan Andersonin saamaa vastaanottoa postmodernisti - feministi - avantgardisti - käsitteiden kautta. Hän ei myöskään juurikaan analysoi Andersonin teoksia.

⁸ Kyseessä ei ole varsinaisen performanssi, vaan luentatilaisuus.

TAITEILIJAN OPPIVUODET

Well I was trying to think of something to tell you about myself, and I came across this brochure they're handing out in the lobby. And it says everything I wanted to say - only better. It says: Laurie Anderson, in her epic performance of United States Parts 1 through 4, has been baffling audiences for years with her special blend of music... slides... films... tapes ... films (did I say films?)... hand gestures and more. Hey hey hey hey hey hey hey! (Much more.)⁹

Laurie Andersonin koulutustausta on vahva niin teoreettisesti kuin taiteellisestikin. Alun perin Anderson ryhtyi opiskelemaan biologiaa, mutta muutettuaan New Yorkiin 1966 hän vaihtoi pääaineekseen taidehistorian, jossa suoritti BA-tutkinnon. Opinnäytetyönsä hän kirjoitti egyptiläisestä arkkitehtuurista (arvosanalla magna cum laude). Vuonna 1970 hän aloitti opiskelun Columbia Universityssa, jossa suoritti Master of Fine Arts -tutkinnon.¹⁰ Lisäksi Anderson opiskeli kuvanveistoa, vaikka on eri lähteissä sanonutkin vierastaneensa "minimalismi-macho" -mentaliteettia, joka koulussa vallitsi.¹¹ Tämän jälkeen hän opiskeli vielä School of Visual Artsissa Carl Andren ja Sol LeWittin johdolla.

Pitkän taidekoulutuksen lisäksi myös Andersonin perhetausta on taiteellisesti vahva. Hän tulee kahdeksanlapsisesta perheestä, jossa sekä vanhemmat että suurin osa lapsista ovat musikaalisesti lahjakkaita. Lapsilla oli tapana esiintyä toisilleen ja vanhemmilleen, kirjoittaa näytelmiä, soittaa yhdessä perheorkesterina. Perheen rituaaleihin kuului musiikin lisäksi vahvasti myös tarinankerronta: iltaisin koko perhe kerääntyi yhteen kertomaan toisilleen päivän tapahtumia – usein sisarukset kilpailivat keskenään "näyttämön keskipisteestä". Anderson kertookin oppineensa tarinankerronnan niksit jo lapsena; faktat eivät välttämättä ole aina kaikkein kiinnostavimpia. Tarinoita voi editoida, niihin voi lisäillä kiinnostavia yksityiskohtia ja fiktionaalisia johtopäätöksiä. Andersonin edelleen performansseissaan käyttämän tarinoinnin voi siis sanoa polveutuvan jo lapsuuden kokemuksista.¹²

Viulunsoittoa Anderson opiskeli viisivuotiaasta 16-vuotiaaksi ja soitti Chi-

⁹ Anderson 1984a. Kirjassa ei sivunumerointia.

¹⁰ Taidehistoriaa hänelle opetti Meyer Schapiro, filosofiaa Arthur Danto.

¹¹ Ks. esim. McBride 1997, 64, Anderson 1994a, 13: "– I was getting a degree in sculpture at Columbia where the esthetic was that sculpture should be a) heavy b) made of steel. I didn't fit into this esthetic very well."

¹² McBride 1997, 27-29. McBride on koonnut tietonsa lukuisista eri lähteistä.

cago Youth Symphonyssakin, mutta lopetti jatkuvan harjoittelun omien sanojensa mukaan koska "I was becoming a technocrat, and I wanted to do other things, too."¹³ Viulu on tosin säilynyt tärkeänä elementtinä performansseissa läpi vuosien.

Opintojensa jälkeen Anderson väittää viettäneensä lähes koko vuoden 1973 sängyssä, miettien minkä vuoksi sieltä kannattaisi nousta. Toimettomuus päättyi päätökseen ryhtyä edistämään performanssiin keskittyvää taiteilijan uraa. Koulutustaustan huomioon ottaen päätös ei vaikuta mitenkään erityisen epäloogiselta.

1970-luvulla Anderson toimi taiteilijan toimensa ohessa osa-aikaisena taidehistorian opettajana New Yorkissa. On siis oletettavissa, että hän tuntee taiteen teorian ja filosofian varsin hyvin. Jo opiskeluaikojen mielilukemiseksi mainitaan Ludwig Wittgenstein ja Maurice Merleau-Ponty¹⁴, ja tämän voi päätellä myös teoksien sisällön perusteella¹⁵. Opettajakokemukset näkyvät Andersonin performanssien muodossa muun muassa piirtoheittimien ja diakuvien käyttönä; hänen roolinsa voi nähdä eräänlaisena opettajana, joka esiintyessään samalla "opettaa" katsojia. Hän ei tosin tarjoa vain yhtä oikeaa vastausta, vaan monia vaihtoehtoja ja jättää päätökset katsojan tai kuuntelijan itsensä tehtäväksi – niin kuin hyvän opettajan kaikei kuuluisikin. Itse hän kuvailee opettaja-aikojaan näin:

-- When I got out of art school, I took a few jobs to make money. One was teaching art history at various colleges in New York City, mostly at night. I taught Assyrian sculpture and Egyptian architecture but since I wasn't exactly a professional art historian, I wasn't keeping up with the Egyptological journals, so I began to forget the facts. A slide of a ziggurat or pyramid would come up and I'd look at it and I'd draw a complete blank. So I just made things up -- and the students would write it up and I would test them on it. Things went on this way for a while until eventually I began to feel sort of guilty and I quit. Anyway, this is the reason I began to do performances. I discovered that I loved just standing there in the dark, showing pictures and talking.¹⁶

Jo opiskellessaan Barnard Collegessa Anderson alkoi toimia myös taidekriitikkona. Aluksi hän kirjoitti *Art News*-lehteen pääasiassa lyhyitä arvosteluja ja kuvauksia pienempien gallerioiden näyttelyistä. Pikkuhiljaa hän sai myös suurempia näyttelyitä arvosteltavakseen. *Art Newsin* lisäksi Andersonin kirjoituksia julkaistiin *Arts Magazines*ssa, *Art-Ritessa* sekä *Artfo-*

¹³ Rockwell 1983, 129. Ks myös Anderson 1994a, 35.

¹⁴ McKenzie 1997, 49.

¹⁵ Esim. teos *If you can't talk about it, poin to it* (for Ludwig Wittgenstein and Reverend Ike).

¹⁶ Anderson 1994a, 94.

rumissa. Samuel McBride kuvaa Andersonia päteväksi ja varmaksi kirjoittajaksi, joka on hyvin tietoinen taidehistoriasta ja tekniikoista. Itse Anderson kuitenkin vähättelee kriitikon toimintaansa.¹⁷ Opettajan ja kriitikon töiden ohessa Anderson työskenteli myös jonkin aikaa Whitney Museum of American Artissa; omien sanojensa mukaan hänen tehtävänsä oli opettaa valokuvasta lapsille. Kaikki nämä työt olivat osa- tai väliaikaisia, mikä yhdessä Andersonin niitä kohtaan osoittaman vähättelyn vuoksi antaa ymmärtää, että ne todellakin olivat vain välineitä tietyn päämäärän saavuttamiseksi – siis päämäärän elättää itsensä ensisijaisesti taiteilijana.

Koko tämän ajan Anderson tuotti myös taidetta, materiaalisia objekteja. 60- ja 70-lukujen vaihde, Andersonin opiskeluaika, oli minimalismin ja käsitetaiteen nousun aikaa, ja niiden vaikutukset näkyvätkin varsinkin hänen alkuaikojen teoksissaan. Kuitenkaan hän ei lähtenyt korostamaan mitään tiettyä tyyliuuntaa, vaan työskenteli monien eri mediumien parissa: kuvanveiston, installaatioiden, valokuvauksen, taiteilijakirjojen, piirustusten ja performanssin. Töissä voi nähdä yhtymäkohtia minimalismin ja käsitetaiteen lisäksi 60-luvun happeningiin ja Fluxus-ryhmään.¹⁸ Mielenkiintoisimpia Andersonin alkuaikojen teoksista ovat sanomalehtiveistokset, joita hän teki pääasiassa vuonna 1972. *Stories from the Nerve Bible* -kirjaan on dokumentoitu useita teoksia, mm. *New York Times*, *horizontal/China Times*, *vertical*, jossa ohuiksi suikaleiksi leikatut kyseisten sanomalehtien etusivut on punottu yhteen ristikoksi. Useissa teoksissa on käytetty myös sanomalehdistä tehtyä paperimassaa, josta on muotoiltu tiilenmuotoisia objekteja. Samoihin aikoihin Anderson kiinnostui myös mudrista, jotka ovat buddhalaiseen meditaatioon liittyviä korkeampaa tietoisuutta ilmentäviä käsi-merkkejä. Niiden avulla voi muodostaa myös sanoja. Joka päivä luettiin The New York Timesin Anderson teki siitä paperimassaa ja muotoili massasta sitten yhden käsimerkistä johdetun sanan.¹⁹ Näissä teoksissa on jo nähtävissä Andersonin kiinnostus kieleen ja kommunikaatioon, merkkiin

¹⁷ *Stories from the Nerve Bible*-kirjassa hän kertoo, miten hänen kritiikeissään oli selkeä linja: Van Goghin nimi oli saatava jokaiseen arvosteluun:

"At the time, my favourite artist was Van Gogh. I loved his intensity. This, to me, was being on the edge. So I mentioned his name in every review I wrote, just, you know, as a kind of foil to all the cool intellectualism that was going on. My reviews began, for example, "This artist, like Van Gogh, uses yellow and blue." Anything to keep his name in print.

Finally, an editor called me in and said, "Look, not every artist can be usefully compared to Van Gogh." Of course I saw the truth to this right off the bat, but I couldn't in good conscience, edit out his name. So the reviews began to read, "This artist, unlike Van Gogh," and so on." Anderson 1994a, 95.

McBriden mukaan Anderson liioittelee: yli kahdesta sadasta hänen lukemastaan arvostelusta vain kahdessa mainitaan Van Gogh, eikä niissäkään yksinkertaisen vertaamisen muodossa, kuten Anderson antaa ymmärtää. McBride 1997, 100-103.

¹⁸ *Ibid.*, 66-67. Esim. 'Automotive', paikallisten asukkaiden kanssa järjestetty autontorvikonsertti Rochesterin kaupungissa, Vermontissa 1972. Ks. lisää Anderson 1994a, 154.

¹⁹ Anderson 1994a, 12-15.

ja tulkintaan.

Valokuvausta Anderson käytti 1970-luvulla lähinnä käsitetaiteen tradition mukaisesti dokumentoivana mediumina, mutta siirryttyään enemmän performanssin pariin, valokuvista on tullut esitysten rakennusmateriaalia. Toisin sanoen Anderson kuvaa itse suuren osan käyttämästään kuvamateriaalista. Selkeämmin valokuvaukseen liittyvä performatiivinen teos on *Object, Objection, Objectivity* vuodelta 1973²⁰.

70-luvun alussa Anderson tuotti myös useita taiteilijakirjoja, joissa kantavana ideana oli kuvan ja tekstin yhdistäminen käsitetaiteen hengessä. *Stories from the Nerve Bible* -kirjaan on dokumentoitu useita näistä kirjoista, mm. *Transportation Transportation, Windbook, October, Handbook, Light in August*. Useimmat näistä ovat omakustanteita ja uniikkikappaleita. Esimerkiksi *Windbook* (1975) on 200-sivuinen päiväkirja, joka koostuu käsikirjoitetuista tarinoista ja valokuvista. Kirja on asetettu lasikantiseen puulaatikkoon, jonka sivuihin on kätkeyty tuulettimet. Kirjan sivut ovat ohutta paperia, joten tuulettimista tuleva ilmavirta kääntelee sivuja mielivaltaisesti edestakaisin. tarinat ovat Andersonille tyypillisiä:

One afternoon I was talking to an art dealer about my work and he said, "Anderson," (he never called me by my first name) "Anderson, we're interested in the same two things: sex and ego." I thought that said more about him than me, but I said, "Gee, maybe you're right."²¹

*Windbook*ia voi tarkastella kirjan ohella myös installaationa, jossa ovat idullaan Andersonin tulevien teosten teemat: tarinat, teknologia, persoona ja performatiivisuus.

Myös performansseja Anderson on tehnyt jo 1970-luvun alussa, vaikkakaan ei ole selvää, mikä olisi niistä ensimmäinen. Mielestäni se ei ongelmakaan ole kaikkein olennaisin, mutta Andersonin uran kokonaisuuden kannalta mielenkiintoinen. Performanssin ja performatiivisen teon raja ei Andersonin teosten kohdalla 70-luvun alussa ollut selkeä eikä välttämättä ole edelleenkaan. Useimmiten ensimmäiseksi sooloperformanssiksi mainitaan *Duets on Ice*, jota Anderson esitti 1974 New Yorkissa ja 1975 Italiassa. Aiemmin mainittu *Automotive* (1972) on Andersonin itsensä mielestä "autokonsertti", ei performanssi. Samalta vuodelta oleva *Institutional Dream Series* puolestaan on "henkilökohtainen tutkimus narkolepsiasta ja unista"²². Varsinkin jälkimmäinen on hyvinkin performanssinomainen teos.

²⁰ Ks. Anderson 1994a, 146-147. Tätä teosta tarkastellaan osiossa C. 2.

²¹ Ibid., 98.

²² Anderson 1994a, 283.

Teoksen alaotsikko *Sleeping in Public* kertoo oikeastaan koko teoksen sisällön; Anderson nukkuu julkisilla paikoilla. *Stories from the Nerve Bible*-kirjaan on dokumentoitu neljä paikkaa, Coney Island, naisten WC, oikeus-sali ja laiva. Tyypillisesti, dokumentit ovat mustavalkoisia valokuvia, joiden yhteydessä on lyhyt tarina tapahtumasta, esimerkiksi:

Coney Island January 14, 1973

4 - 6 pm

I lie down near the water which is at low tide. It is bitterly cold and the sand is damp. I pull my turtleneck sweater over my face. After several minutes I begin to lose consciousness.

I am trying to sleep in different public places to see if the place can color or control my dreams. At the moment this seems like a crazy idea. I can hear the tide coming in. The water is beginning to cover my frozen feet. I'm not sure whether I'm asleep or awake so I keep my eyes shut tight.

After a couple of hours, I hear a loud rushing drone. It sounds like a giant wave is rolling toward shore. I jump up and start to run. A large helicopter is hovering directly overhead²³

Historiallisesti tarkasteltuna *Institutional Dream Series* liittyy body art -traditioon, jonka voi sanoa olevan performanssitaitteen "alaalaji". Erityisesti 70-luvulla useat taiteilijat kiinnostuivat arkisista ja automaattisista ruumiin-toiminnoista – syömisestä, juomisesta, kävelemisestä, nukkumisesta (*sic*). Erityisen ja paljon huomiota saaneen juonteen 70-luvun body artissa ja performanssissa ylipäättään muodostavat teokset, joissa etsittiin kehon äärimmäisiä rajoja ja kestävyys usein vaarallisissa tilanteissa. Tunnetuin tämän suuntauksen edustajista on luultavasti Chris Burden,²⁴ joka mm. naukautti itsensä Volkswagenin konepellin. Andersonin teoksessa varsinaisen fyysisen vaaran ei ole näin äärimmäinen, mutta kuitenkin läsnä oleva (kylmyys, nousuvesi).

Vuodesta 1974 70-luvun loppuun Anderson tuotti vuosittain neljästä kuu-teen performanssia (*Stories from the Nerve Bible*-kirjan kronologian mukaan). Näistä useimmat olivat pienimuotoisia yhden naisen esityksiä, joissa viulu oli keskeisin instrumentti. Vuosikymmenen vaihde on eräänlainen kulminaatiopiste. 1979 Anderson esitti siihenastisista laajimman ja monimuotoisimman teoksensa *Americans On the Move (Parts 1 & 2)*, josta tuli osa vuonna 1983 valmistunutta, vieläkin mittavampaa *United States (Parts 1-4)* -performanssia. Anderson on läpi uransa käyttänyt myöhemmissä töissään aiempien esitystensä materiaaleja uudelleen muokattuina. Näin on myös *United Statesin* kohdalla. Osa tästä performanssista julkaistiin jo vuonna 1981 *Big Science* -levyllä. Vuonna 1984 ilmestyi myös kirja

²³ Anderson 1994a, 9.

²⁴ Carlson 1996, 102. Anderson on muuten kirjoittanut ystävälleen Burdenille laulun 'It's Not the Bullet that Kills You (It's the Hole)'.

United States, joka on kokoelma performanssin tekstejä sekä visuaalista materiaalia. *United Statesin* massiivinen koko (yhteensä noin kahdeksan tuntia) vaati aiempaa suuremman koneiston taakseen; avustavaa henkilökuntaa ja esiintyjä oli lukuisa joukko, äkkiseltään dokumenteista lasketuna 20. Suuren koon lisäksi myös yleisön määrä kasvoi dramaattisesti. Aiemmin lähes pelkästään galleriayleisölle esiintyneen Andersonin *United States* sai maailmanlaajuisesti yli 85 000 katsojaa, ja se esitettiin kokonaisuudessaan 14 kaupungissa²⁵. *United Statesin* suureen suosioon vaikutti varmasti osaltaan performanssista poimitun *O Superman* -kappaleen yllättävä nousu listahitiksi. Useat kriitikot ovatkin tämän vuoksi nimenneet Andersonin ensimmäiseksi todelliseksi cross-over -artistiksi. Merkittävää on myös tietynlainen "tuotteistuminen". *United States* on Andersonin performansseista ensimmäinen, jota hän esitti lähes muuttumattomana useita kertoja. Jatkossa tämä tapa on säilynyt: Anderson järjestää kulloisenkin performanssinsa kiertueeksi, konserttikiertueiden tapaan.

United Statesin jälkeen Anderson kiersi esittämässä siitä poimittuja osia *Mister Heartbreak* -musiikkikiertueella, ja julkaisi vuonna 1983 samannimisen levyn, joka jatkoi temaattisesti *United Statesin* linjaa. Seuraava varsinainen performanssi oli vuoden 1985 *Home of the Brave*. Itse asiassa *Home of the Brave* on elokuva Andersonin esiintymisestä, *Talking Headsin Stop making Sense* -dokumentin tyyliin. Se ei kuitenkaan ole perinteinen konserttidokumentti, jossa näytettäisiin lavan ulkopuolisia tapahtumia, vaan elokuvallisin keinoin rakennettu kokonaisuus, jonka perustana on vuoden 1984 *Mister Heartbreak* -kiertue. Päätöksen lisäksi Anderson toimi itse myös elokuvan ohjaajana. Anderson kuvailee elokuvaa seuraavasti: "Home of the Bravessa lavalla on seitsemän muusikkoa, jotka soittavat outoja instrumentteja asuissa, jotka välillä muuttuvat itsekkin oudoiksi instrumenteiksi. Heidän takanaan on valkokangas, johon heijastetaan diakuvia. Yksitoista muuta ihmistä liikkuu lavalla elokuvan aikana: torvisektio, avustajia, latinoperkussionisti, visailuemäntä. William Burroughs tanssii tangoa. Tekstitykset tulkitsevat laulun sanoja väärin ranskaksi. Tämä on 'eräänlainen konserttielokuva', samalla tavoin kuin performanssini ovat 'eräänlaisia konsertteja'.²⁶ *Home of the Braven* menestys oli esim. *United Statesiin* verrattuna surkea. Yleisö odotti Andersonilta innovatiivisuutta myös itse elokuvamediumin suhteen, mutta pettyi, kun sitä ei liiemmin ollutkaan.

Vuoden 1986 *Natural History* -kiertue oli pääasiassa kooste *United Statesista* ja *Home of the Bravesta*, samaan tapaan kuin *Mister Heartbreak*. Anderson sanoo kiertueella havainneensa eron konsertin ja performanssin

²⁵ McBride 1997, 145.

²⁶ Anderson 1994a, 210. *Home of the Brave* ilmestyi myös videona, ja elokuvan soundtrack julkaistiin 1986.

välillä: *Natural History*sta puuttui performanssin juonellinen väljyys.²⁷ *Talk Normal* vuodelta 1987 esitettiin vain Japanissa, Tokion kansainvälisessä videobiennaalissa.

Vuonna 1989 Anderson esitti pitkästä aikaa uutta materiaalia performanssissa *Empty Places*. Siinä Anderson, joka on väittänyt "nukkuneensa poliittisesti koko 80-luvun", otti kantaa reaganilaisen politiikan tuloksiin vuosikymmenen lopussa. Samana vuonna Anderson julkaisi levyn *Strange Angels*, joka poikkeaa aiempien levytysten linjasta. Anderson on kirjoittanut selkeästi pop-kappaleita ja hän myös esittää ne laulullisemmin. *Empty Places* -performanssista on julkaistu kirja vuonna 1991.

1991 Andersonia pyydettiin puhumaan Museum of Modern Artin *High Art Low Art* -näyttelyn yhteyteen liitettyssä luentosarjassa. Alkuperäinen puhe käsitteli Persianlahden sotaa, mutta kasvoi sitten laajemmaksi *Voices from the Beyond* -kokonaisuudeksi, joka käsitteli mm. sensuuria, valtaa, taidetta, naisia, kommunismia ja aidsia. Anderson esitti puhetta ympäri Yhdysvaltoja yliopistoissa ja teattereissa, lisäten siihen materiaalia kansallisten ja maailmanlaajuisen tapahtumien myötä.

- - I wasn't sure whether "Voices from the Beyond" was actually art, and neither were the audiences. However under the circumstances I felt that thinking these things through out loud was the most interesting option. Also, I found that with no visuals I was able to make a lot of logical and verbal jump cuts. "Voices from the Beyond" was a kind of mental movie.²⁸

*Voices from the Beyond*in ainoa visuaalinen elementti oli Andersonin takana oleva diakuva, joka esitti horisonttia kohti kulkevaa tietä.

Yksinkertaistetun muodon jälkeen Anderson palasi vuonna 1992 takaisin massiiviseen produktiomalliin *Stories from the Nerve Bible* -performanssissa. Esitys kiersi Euroopassa ja Israelissa -92 sekä Yhdysvalloissa -95. Performanssi käsitteli edelleen kriittisesti amerikkalaista patriotismia ja teknoutopismia. Performanssin yhteyteen sijoittuu oikea julkaisujen rypäs: 1994 Anderson julkaisi levyn *Bright Red*, CD-romin *Puppet Motel* sekä retrospektiivisen kirjan *Stories from the Nerve Bible*. Seuraavana vuonna ilmestyi vielä levy *The Ugly One with the Jewels*, jolla Anderson lukee tarinoita kyseisestä kirjasta. 1997 - 98 Anderson kiersi lyhyesti Yhdysvalloissa *Speed of Darkness* -performanssinsa kanssa; se oli jälleen teknisesti niukempi ja erityisen teknologiakriittinen. Tällä hetkellä viimeisin Andersonin perfor-

²⁷ Anderson 1994a, 230.

²⁸ Ibid., 268.

mansseista on *Songs and Stories from Moby Dick*, joka perustuu Herman Melvillen samannimiseen tunnettuun romaaniin. Sen ensi-ilta oli keväällä 1999 ja se kiertää parhaillaan maailmalla. *Moby Dick* on Andersonin performansseista tähän mennessä ensimmäinen, jossa hän käyttää jonkun toisen kirjoittamaa tekstiä esityksen pohjana. Siinä esiintyy Andersonin lisäksi myös näyttelijöitä, joilla on valmiiksi kirjoitetut roolit.²⁹

²⁹ Myös tästä performanssista Anderson on julkaisemassa levyn.

muuta kuin kaikki muut eläimet. Kapitalismin monopolisoituessa ihminen alettiin määritellä yhä enemmän suhteessa koneeseen, joka eläimen tavoin herätti sekä kiinnostusta että pelkoa. Ihminenkin oli jonkinlainen kone, mutta silti erilainen. Jälkitekollisen kapitalismin aikakaudella ihmisen vastapooliksi asetuvat kyberneettiset järjestelmät: tietokoneet, biogeneetiikka, kyborgit ynnä muut. Ne manaavat esiin Toiselle varatun ambivalenssin – ambivalenssin, joka toimii itseyytemme mittana. Mutta Toisestakin on tullut jo *simulacrum*,⁷ jolloin identiteetillekään ei enää löydy selkeää ja varmaa vastakohtaa, joka auttaisi sen rakentamisessa. Ambivalenssi siirtyy Toisesta omaan identiteettiin, sen pysyväksi ominaisuudeksi.⁸ Juuri tällä ambivalenssilla Anderson pelaa teoksissaan. Hän tekee itsestään koneen jatkeen varustamalla kehonsa konkreettisesti elektroniikalla, niin että hänen lähettämänsä viestit ovat aina jonkin näköön tai kuuloon vaikuttavan laitteen kautta välittyneitä.

Nicholsin mukaan tietokoneen symboloimat kyberneettiset järjestelmät toimivat siis rajapintana, jota vasten testamme ja mittaamme oman identiteettimme rajoja. Teknologia ja kyberneettiset järjestelmät ovat 'Toinen', jonka kautta paljastuvat nykykulttuurin kaksi vastakkaisista suuntaa: negatiivinen lisääntyvän kontrollin tendenssi ja positiivinen (kenties heikompi) tendenssi kohti kollektiivisuutta. Näiden välille syntyy jännite, toisaalta halutaan säilyttää olemassaolevat sosiaalisen järjestyksen muodot, toisaalta nähdään kyberneettisyyden vapauttava potentiaali.⁹ Nicholsin teoreettisesti esittämä väite teknologiasta identiteetin rajapintana tavallaan ruumiillistuu Laurie Andersonin tuotannossa. Anderson ilmentää sekä performanssiteksteissään että itse esitysten visuaalisessa ja teknisessä kokoonpanossa (erityisesti suhteessa omaan kehoonsa) teknologisen ja inhimillisen sekoittumista.

Ensimmäinen luku keskittyy Andersonin teknologiakriittisiin ajatuksiin kolmen paradoksin kautta. Toisessa luvussa siirrytään positiivisempaan näkökulmaan, jota tarkastellaan ns. kyborgi-käsitteen valossa. Kolmas luku käsittelee Andersonin suhdetta teknologiaan tilan ja erilaisten teknisten keksintöjen kautta. Neljännessä luvussa mukaan tulee uusinnettavuuden ajatus, johon teknologia olennaisesti liittyy.

⁷ Taidemaailman kontekstissa simulacrum ja simulaatio ovat käsitteinä peräisin rankalaisesta teoriasta 1970-80-luvuilta. Jonkin objektin todenkaltaista representaatiota voidaan nimittää simulatioksi. Usein tähän liitetään varsinkin taideteorioissa ja filosofiassa negatiivinen sivumerkitys; simulaatio on petos, joka harhauttaa meidät todellisuudesta. Erityisesti filosofi Jean Baudrillard on kirjoittanut aiheesta. Taidemaailmassa simulaatio merkitsee mahdollisen mallia, esim. jokin luonnonilmiö voidaan 'simuloida' sitä tutkittaessa. Youngblood 1995, 225-226. Ks. myös Huh-tamo 1995, s. 332-334.

⁸ Nichols 1988, 6.

⁹ Ibid., 4.

vaa, vaan sen perusta on sosiaalisissa prosesseissa.³ Jokainen vaikuttaa omalla toiminnallaan siihen, mihin suuntaan teknologian kehityksen onnetaan kulkea.

1970-luvulta lähtien on alettu puhua vaihtelevin termein nykyisestä tilanteesta – teknologinen yhteiskunta, informaatioyhteiskunta, jälkiteollinen yhteiskunta, postmoderni yhteiskunta. Teknologian kannalta katsottuna erityisesti informaatioteknologian räjähdysmäinen kasvu on leimallista tälle ajalle. Tietokoneista pyritään rakentamaan entistä ”älykkäämpiä”, laitteista yhä pienempiä ja esteettisempiä. Samalla ihmisen ja koneen rajaa pyritään murtamaan.⁴ Tutkija Margaret Morse näkee nykykulttuurissa suunnan, jossa yhä suurempi osa siitä prosessista, joka tuottaa ihmisistä yhteisön kulttuurin omaksuneita subjekteja on siirretty koneille (erityisesti televisiolle)⁵. Koneiden kautta opitaan, miten olla ihminen, miten käyttäytyä tietyissä tilanteissa. Teknologia tavallaan tunkeutuu ihmiseen, ihon alle, ruumiin ja mielen jatkeeksi. Kiihtyvä vauhti on myös ominaista teknologian nykyiselle kehitykselle. Laitteista ja koneista ilmestyy uusi ja tehokkaampi malli useammin kuin kerran vuodessa, ja aikaisempi näyttää aina jostain syystä jäävän käyttökelvottomaksi. Laurie Anderson kuvaa tilannetta seuraavasti – eikä varmasti ole ainoa:

– – We really like speed, we like to have the coolest stuff – the smallest phone, the fastest Web site. It’s as if there’s a race, and we’re all competitors. The worst thing that can happen in this race is to fall back. Technology companies play on this fear. They say, ”You’d better get this piece of equipment or else you’ll be late.” This is the best marketing scheme of the century: the paranoia of not being modern.⁶

Myös Bill Nichols on esittänyt kiinnostavan kolmijaon, jonka pohjalta voi tarkastella ihmisen tapaa hahmottaa identiteettiään. Jaottelu liittyy kiinteästi yhteiskunnan mekaanisiin ja teknologisiin rakenteisiin. Ensinnäkin, kapitalismin varhaisvaiheessa tuli tärkeäksi tehdä ero eläimeen, joka oli toisalta kiehtova, toisalta inhottava. Eläin nimeltä ihminen oli jotakin

³ Woodward 1994, 49.

⁴ 1900-luvun teknologian kehityksen ensimmäinen, *mekanisaation* aikakausi, ajoittuu kuluvan vuosisadan alkupuolelle. Siirtyminen tuotannossa liukuhihnoin mahdollisti paitsi massatuotannon, myös koko tuotannon organisoitumisen uudella tavoin. Tuotantoprosessi itsessään oli kuin yksi valtavankokoinen kone, joka koostui sekä mekaanisista osista että ihmisistä. Mekaniisaation ajateltiin vapauttavan ihmiset vaivalloisesta käsityöstä ja samalla lisäävän tuotantotahtia.

Maksimaalinen tehokkuus ja äärimmäinen yksinkertaisuus yhdistyivät. 50-luvulla kuitenkin mekanisaatio alettiin nähdä lähes orjuuttavana, työntekijän arvoa alentavana menetelmänä ja tilalle astui *automaatio*, joka nähtiin mekanisaation vastapoolina, ’vapauttajana’. Automaatio korvasi suuren osan ihmistyövoimaa, prosessin jokaiseen vaiheeseen ei enää tarvittu ihmistä. Teknologia alkoi ’itsenäistyä’. Ensimmäisten tietokoneiden kehittäminen ajoittuu myös tähän kauteen.

⁵ Morse 1996, 199.

⁶ Celant 1998, 126.

1. KOLME PARADOKSIA

Artikkelissaan "Three Paradoxes of the Information Age" Langdon Winner tuo esiin kolme ristiriitaa, jotka ovat syntyneet teknologian lupausten ja todellisuuden välille. Samat ristiriidat ovat löydettävissä Laurie Andersonin tuotannosta, ja kärtän niitä seuraavassa väylänä Andersonin teknologia-käsityksen kriittisempään puoleen.

Winner esittää ensimmäisenä "älykkyyden paradoksin". Hän toteaa, että vaikka teknologian jatkuvan kehittymisen retorikka olettaa ihmisen kehittyvän yhtäjalkaa teknologian kanssa, todellisuus ja tilastot näyttäisivät, että kehitys on menossa ihmisen kannalta alaspäin (näin ainakin Yhdysvalloissa). Koneiden kapasiteetin kasvaessa kasvaa myös niiden ihmisten määrä, jotka eivät enää osaa tai eivät koskaan opikaan käyttämään tiettyä laitetta. Toisaalta tietyt instituutiot käyttävät hyväkseen perusole- tusta ihmisten kyvyttömyydestä ja tyhmyydestä: Winner ottaa esimerkiksi hampurilaisravintolan, jossa kassakoneessa ei ole enää numeroita, vain pelkkiä kuvia hampurilaisista, ranskalaisista ja pirtelöistä.¹⁰

Kappaleessa *Same time tomorrow* Anderson tuo esiin teknologian käyttä- misen vaikeuden arkielämän tasolla; videoiden kellokin jää laittamatta oikeaan aikaan. Teknologia, joka on yhä esteettisempää ja pienempää kooltaan, ei olekaan enää käyttäjäystävällistä. Jos jo kodintekniikan käyttäminen on vaikeaa, miten voidaan odottaa teknologian ja sitä käyt- tävien ihmisten pystyvän ratkaisemaan suurempia yhteiskunnallisia ongelmia? Lainauksesta ilmenee myös muuan toinen nykyhetken tendens- si: "inhimillinen teknologia". Videolaitte toivottaa kuuliaisesti ystävällisesti hyvää huomenta, hyvää yötä, ja jopa ilmoittaa että "nyt me nauhoitam- me".

You know that little clock, the one on your VCR/
the one that's always blinking twelve noon/ because
you never figured out/ how to get in there and
change it?/ So it's always the same time/ just the
way it came from the factory./ Good morning. Good
night./ Same time tomorrow. We're in record.¹¹

Kiinnostavaa kyllä, William Boddy lainaa artikkelissaan "Elektrovisio" Newsweek -lehden toimittajan John Schwartzin artikkelia "The Next Revolu- tion", jossa tämä sanoo: "Teknologia ei ole ratkaissut yhtäkään todella Suurista ongelmista – tarkoitan köyhyyttä, sotimista, epäoikeudenmukai- suutta. – – Emme hallitse edes kodeissamme olevaa teknologiaa, minkä takia videonauhureidemme näytöissä vilkkuu edelleen 12:00, 12:00,

¹⁰ Winner 1994, 192-193.

¹¹ Anderson 1994b.

12:00...¹² Andersonin työskentelytavan tuntien ei olisi ihmeellistä, vaikka kyseinen Newsweekin artikkeli olisi toiminut *Same Time Tomorrow* -kappaleen lähtiökohtana.

Toinen Winnerin esittämistä paradokseista koskee elintilaa ja sen muuttamista teknologian myötä. Useimmiten uuteen teknologiaan liitetään lupaus lisääntyvästä vapaudesta tai ainakin vapaa-ajasta. Matkapuhelimet, sähköposti, kannettava tietokone, modeemi ym. helpottavat kyllä työntekoa, ainakin irrottavat sen tietystä paikka-sidonnaisuudesta, mutta mihin hintaan? Kun kaikki nämä laitteet on hankittu, oletetaan myös että niitä käytetään – kännykän sulkeminen näyttää olevan monille vaikeaa. Kommunikaatioteknologia, joka helpottaa saavutettavuutta, sisältää implisiittisesti myös *vaatimuksen* olla tavoitettavissa. Tämän suuntainen kehitys kaventaa yksityisen aluetta, vauhti kulkeutuu vapaa-aikaankin, elämän hiljaisille alueille¹³. Kaiken lisäksi saavutettavissa olemiseen liittyy myös valvonnan aspekti, "älykästä" teknologiaa voidaan käyttää tarkkailuun. Anderson toteaa, että vaikka hän itse kokee tietävänsä teknologiasta suhteellisen paljon, se ei kuitenkaan lievitä siitä aiheutuvaa ahdistusta :

- - if somebody put a picture of a camera on my computer screen and said, "I can see you," then I'd be scared.
Even if I knew they couldn't, the idea that people can see you when you're not really aware of them is a powerfully disturbing one. - - you feel not only watched but categorized somehow.¹⁴

United States -kirjan sivulla on seuraava *Language of the Future* -kappaleeseen liittyvä kuvitus, joka ilmentää kekseliäällä tavalla puheliimeen liittyvää mahdollista valvonnan aspektia. Viaton puhelimen sointiäni kasvaakin lauseeksi "me salakuuntelemme (puhelin)linjaasi". Kuvitusta edeltävä teksti viittaa myös yksilön voimattomuuteen.

R ING
R ING
W ARE IN LINE
WE ARE A PING YOUR LI E
WE ARE TA PING YOUR LI E
WE ARE TAPPING YOUR LINE¹⁵

¹² Boddy 1995, 68. Newsweekin artikkeli on ilmestynyt 6. huhtikuuta 1992.

¹³ Winner 1994, 193-194.

¹⁴ Celant 1998, 126.

¹⁵ Anderson 1984a. Kuvitusta edeltävässä tekstissä sanotaan mm. 'We know what you have to say. Please do not hang up. We know what you want. Please do not hang up.'

Kolmas informaatioteknologian lupauksista on Winnerin mukaan lupaus lisääntyvästä demokratiasta. Kun kaikilla on tietty laitteisto käytettävissä, kansalaisuus on itseohjautuvaa ja auktoriteeteista vapaata. Myös tiedonkulku maailman reunalta toiselle on nopeaa ja esteetöntä (klassinen maailmankylä -ajatus). Winner toteaa kuitenkin, että keskeisin laite, jonka kautta informaatiota saadaan ja prosessoidaan, on edelleen televisio. Se mitä televisiosta katsotaan, ei välttämättä ole kovinkaan tietoista, pikemmin käsittelemättä jäävää kuvien virtaa¹⁶. Mediatutkijat tosin ennustavat, että TV ja interaktiivinen TV ovat katoavia vaiheita, tietokoneen vallatessa keskeisen aseman välittäjänä kotien ja ulkomaailman välillä. Vielä kuitenkin kokoonnumme säännöllisesti TV:n sähköisen iltanuotion¹⁷ ääreen kuuntelemaan kertomuksia. Anderson yhdistää nimenomaan nykyelektronikan tarinankerronnan traditioon ja näkee sen perinteisen leirinuotion jatkeena. Molemmat sisältävät yhtä lailla kiehtovia ja vaarallisia aineksia.

For me, electronics have always been connected to storytelling. Maybe because storytelling began when people used to sit around fires and because fire is magic, compelling and dangerous. We are transfixed by its light and by its destructive power. Electronics are modern fires.¹⁸

Kertomukset siis jatkuvat, mutta niiden sisältö on muuttunut. Jos nuotion äärellä kerrottiin vielä myyttisiä tarinoita maailman ja ihmisen synnystä, nyt mediatapahtumasta muodostuu myyttinen tarina – esimerkiksi prinsessan kuolema tai presidentin seksiskandaali. Uusi teknologia ei ole myöskään vallasta vapaata: tutkija Simon Penny kertoo kysyneensä vuoden 1990 Siggraph-konferenssissa paneelin jäseniltä, tiesivätkö nämä yhtään tapausta, jossa valtaapitävät ryhmät eivät olisi ottaneet edistyneintä teknologiaa valtaansa pönkittämään. Hän ei myöskään ollut yllätynyt, kun kysymys kohteliaasti ohitettiin.¹⁹

Demokratia oikeutena olla päättämässä yhteisistä asioista saattaa siis jäädä utooppiseksi haaveeksi. Perinteisesti demokratia voidaan määrittellä kansalaisten oikeudeksi valita itselleen parlamentaariset edustajat, joille he delegeoivat päätöksentekovallan ja joiden päätöksiin heidän siten on tyytyminen. Elektroninen demokratia pyrkii palauttamaan päätösvalan takaisin elämiskaailman tasolle. Saattaa kuitenkin käydä niin, että yhteiskunnallisten laitosten ja ihmisten henkilökohtaisen elämiskaailman välille syntyy kuilu. Yhteiskunnalliset laitokset ja byrokratia pyrkivät

¹⁶ Winner 1994, 195.

¹⁷ Mm. tv-tutkija Veijo Hietala käyttää tätä vertausta. Ks. esim. Hietala 1990: Teeveen merkit.

¹⁸ Anderson 1994a, 175.

¹⁹ Penny 1994, 246. Teoksessa Immersed in Technology.

tunkeutumaan myös elämismailman alueille. Toisaalta hallintovalta, toisaalta markkinasysteemi pyrkivät "kolonisoimaan" elämismailman käytäntöjä. Valta näkyy elämismailmassa niin henkilökohtaisissa, sosiaalisissa kuin kulttuurisissakin suhteissa: hallinta voi kohdistua yksilöön suoraan tai sitten se oikeutetaan erilaisten kategorioiden kautta (ikä, sukupuoli, etnisuus, luokka). Elämismailmassa tosin on myös institutionalisoituneita systeemejä, mutta niiden pääasiallinen väline on kommunikatio, ei raha tai valta.²⁰ Jos siis kommunikatio alistetaan teknologialle, joka on valtaapitävien käsissä, voidaanko puhua elektronisesta demokratiasta?

Anderson käsittelee elektronisen demokratian harhaa *Home of the Brave* -elokuvan ensimmäisessä osassa *Zero + One*. Siinä hän yhdistää nollan ja ykkösen konnotaatiot niiden digitaaliseen merkitykseen: koska kaikki voidaan koodata nollien ja ykkösten sarjaksi, eikö olisi aika luopua niihin liitetystä arvottavista konnotaatioista?

- - Now first, let's take a look at zero. Now nobody wants to be a zero. To be a zero means to be a nothing, a nobody, a has-been, a zilch. On the other hand, just about everybody wants to be number one. To be number one means to be a winner, top of the heap, the acme. And there seems to be a strange kind of national obsession with this particular number. Now, in my opinion, the problem with these numbers is that they are just too close - leaves very little room for everybody else. Just not enough range. So first, I think we should get rid of the value judgments attached to these two numbers and recognize that to be a zero is no better, no worse, than to be number one. Because what we are actually looking here are the building blocks of the Modern Computer Age.²¹

Mikäli numeroihin liitetystä arvoista todella päästäisiin eroon, voitaisiin kenties puhua elektronisesta tai digitaalisesta demokratiasta. Kaikki näytetään koodattuna samanlaiselta ja samanarvoiselta. Andersonin tekstissä on kuitenkin viitteitä siitä, että hän ei itsekään ole kovin luottavainen muutoksen suhteen. Ensinnäkin, Yhdysvalloissa ykkösenä ja huipulla olemiseen liittyy kansallinen pakkomielle, josta luopuminen on vaikeaa. Toiseksi, tapa jolla Anderson kirjoittaa uuden aikakauden nimityksen, on mielestäni merkityksellinen: *Modern Computer Age*. Onko uusi aika sittenkään sallivampi, onko kaiken sopeuduttava koodattavuuteen? Modernissa Tietokoneajassa ei edelleenkaan näytä jäävän tilaa nollan ja ykkösen ulkopuolelle jääville asioille.

²⁰ Fornäs 1998, 93-94.

²¹ Anderson 1994a, 135. Myös Anderson 1988.

2. KYBORG I ANDERSON

The gadgets don't matter if the emotional center,
and the words, aren't there; without them, it's the
equivalent of an electronics trade show.²²

Näillä sanoilla Laurie Anderson on itse määritellyt suhteensa teknologiaan. Suhde ei siis jakaudu selkeäksi puolesta-vastaan -asetelmaksi ja on siten luultavasti lähempänä "tavallisen ihmisen" suhtautumista teknologiaan. Andersonin taiteellinen tuotanto on siis kietoutunut vahvasti teknologian ympärille; toisin sanoen hänen ilmaisutapansa on teknologisesti välittynyt. Yhtäältä teknologia mahdollistaa taiteilijan liikkumisen sujuvasti eri rooleissa muokkaamalla esimerkiksi ääntään tai ulkonäköään, toisaalta sen käyttäminen kuvaa nyky-yhteiskunnan toimintatapaa. Mutta miten pitäisi suhtautua taiteilijaan, joka kuitenkin kriittisyydestään huolimatta näyttää olevan jopa lapsellisen innostunut teknologiasta?

Yksi selitys on löydettävissä performansitaiteen historiasta: 1970-luvulla työskentelynsä aloittanut niin sanottu performanssitaitteen toinen sukupolvi (josta usean lähtökohdat olivat käsitetaiteessa) alkoi pohtia lähemmin korkea ja populaari -käsitteiden merkityksellisyyttä. Siinä missä aiemmat polvet pyrkivät pysyttelemään mediamaailman ulkopuolella voidakseen siten kritisoida sitä "puhtaasti", tämä toinen polvi, joka oli jo kasvanutkin television kanssa, otti mediateknologian käyttöönsä, ja oli *silti* kriittinen sitä kohtaan. Ei ollut enää mahdollista pysytellä "Systeemin" ulkopuolella, mutta sen sijaan että sille olisi alistuttu, sitä alettiinkin käyttää itseään vastaan²³. Aiemman sukupolven teoksista monet olivat karuja ja keskittyivät ruumiin fyysiseen läsnäoloon, usein raä'ällakin tavalla, ja ne kartoivat kaikkea teatraalisuutta. Mediasukupolvi sen sijaan on keskittynyt lihan sijasta sanaan ja ottanut uudelleen käyttöön narrations keinoja sekä soveltanut populaariviihteen (esimerkiksi stand-up -komedia) konventioita omiin tarkoituksiinsa. Teknologiaakin on siirtynyt dokumentoijan (valokuva, elokuva, video) roolista elimelliseksi osaksi performansseja²⁴, mistä Andersonin teokset ovatkin oikea kouluesimerkki. Marvin Carlson näkee Andersonin *United Statesin* performanssitaitteen kaksi valtavirtaa yhdistävänä teoksena. Siinä yhdistyvät toisaalta yhden taiteilijan teos, jossa korostetaan mm. kehollisuutta ajassa ja tilassa, arkipäivästä nostettuja teemoja ja omaelämäkerrallisuutta, sekä toisaalta ajalle tyypillinen taidokas speaktaakkeli, joka perustuu ei-sanallisuuteen ja visuaalisuuteen ja jossa

²² Garbarino 1994, 49.

²³ Goldberg 1995, 190.

²⁴ Auslander 1989, 119-120.

käytetään usein teknologiaa.²⁵

Teknologian käyttäminen antaa siis Andersonille mahdollisuuden etsiä minuutensa Toista: olla mies, nainen tai ei-kukaan. Tämä roolien leikki tulee ulos äänenä ja sanoina, joille ei enää välttämättä löydy alkuperäistä sanojaa, ne on napattu mistä tahansa: televisiosta, puhelinvastauksesta, lentokennän terminaalista, liftarilta... Silti toinen puoli tarinoista alkaa sanalla "minä"²⁶. Näiden kahden, henkilökohtaisen ja yleisen, väliin muodostuu mielenkiintoinen kohtauspiste. Anderson näyttää tietoisesti hävittävän omaa persoonansa teknologian viidakkoon. Näyttää kuitenkin siltä, että Anderson haluaa lopulta olla se, joka hallitsee laitteet, eikä päinvastoin. Andersonin teknologinen suvereniteetti kyseenalaistaakin totuttua kuviota, jossa mies on tekniikan tuntijana Subjekti, nainen puolestaan "irrationaalisenä" voi olla vain objekti.

Jos nainen onkin perinteisesti teknologian suhteen objekti, vielä vahvemmin hän on ollut sitä esiintyjänä. Ulkoisen olemuksen ohittaminen on vaikeaa esiintyjän ollessa nainen, koska "*Little girls should be seen. And not heard*"²⁷. Asetelma ei kuitenkaan ole pelkästään yksinkertainen kahtiajako Subjektiin ja Objektiin, katsojaan ja katsottuun. On myös mahdollista olla *tietoinen* katseen kohde ja käyttää sitä voimavälineenä. Tämä voidaan kuitenkin lukea naisesiintyjää vastaan: Andersonia on kritisoitu siitä, että hänen esiintyvä persoonansa on riisuttu kaikesta spontaanisuudesta, eli toisin sanoen se ei tarjoa katsojalle perinteistä romanttisen samaistumisen mahdollisuutta²⁸. Hänen lavaesiintymisensä erityisesti *United Statesissa* tuo mieleen taiteen historiasta Bauhausin kone-estetiikan. Bauhausin näyttämötyöpajan johtajana 20-luvulla toiminut Oskar Schlemmer halusi tehdä esiintyjistään tahdottomia objekteja, jotka liikkuvat tiukasti ennalta määrättyjen liikeratojen mukaan. Muutenkin Bauhausin ideologiaan kuului taiteen ja teknologian, ihmisen ja koneen yhdistäminen.²⁹

Ulkoiselta olemukseltaan Anderson on androgyny, useimmiten tummaan miestenpukuun pukeutunut pystyhiuksinen avantgarde-punkhahmo. Tämän imagon hän omaksui nimenomaan *United Statesin* valmistumisen aikoihin. Sen voidaan ajatella olevan keino kääntää huomio pois itsestä,

²⁵ Carlson 1996, 104-105.

²⁶ " – one question people often ask me is, 'Is this stuff actually true?' The answer is yes." Anderson 1994a, 7.

²⁷ Cubitt 1994, 281. Cubitt ei suinkaan itse ole tätä mieltä, hän esittää vain perinteisen käsityksen.

²⁸ McClary 1990, 111.

²⁹ Goldberg 1995, 106-107. Anderson on rekonstruoinut erään Schlemmerin tansseista elokuvaansa *Home of the Brave*.

naiseudesta, ja sitä kautta myös näyttää, miten nykyihmisen persoona voi olla myös visuaalisesti kokoelma anekdootteja, sitaatteja tai kertomuksia. On huomattava, että kaiken teknologian ja uusinnettavien teosten kautta katsojille esiintyy Andersonin 'electric body'³⁰, ei Anderson itse. Emme ole tekemisissä taiteilijan itsensä, vaan teknologisesti välittyneiden representaatioiden kanssa. Vaikka Anderson on luokiteltu mm. autobiografiseksi taiteilijaksi, ja itselle tapahtuneet asiat ovatkin hänen teostensa rakennusmateriaalina, se identiteetti, joka teosten kautta muodostuu, ei ole tiivis ja kokonainen, vaan pikemminkin moneen suuntaan hajautuva, huokoinen.

Tätä hajanaista identiteettiä voi tarkastella Donna Harawayn artikkelissaan *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* hahmotteleman kyborgi-identiteetin kautta. Vaikka artikkeli pyrkii esittämään, millaisia vaikutuksia kyborgi-identiteetillä voisi olla poliittisesti ja ideologisesti, on siinä myös paljon nykytaiteen – ja Andersonin – tulkintaan sopivia ajatuksia. Lyhyesti määriteltynä kyborgi on elävän organismin ja koneen hybridi, yhtä lailla sosiaalisen todellisuuden kuin fiktionkin luoma konstruktio. Haraway esittää, että kuluvan vuosituhatosen vedellessä viimeisiään, me kaikki olemme tietysti mielessä jo kyborgeja, orgaanisen ja mekaanisen yhdistelmiä, niin teoreettisesti kuin fiktiivisestikin. Toisaalla lääketiede, sota- ja mielikuvateollisuus, toisaalla science fiction -kirjallisuus liittävätkin ihmisen ja koneen yhä tiiviimmin yhteen.³¹ Monet erottelut ja rajat, joille modernistinen kulttuuri on rakentunut, alkavat murtua: yksi näistä on juuri ihmisen ja koneen välinen raja. Aiemmin oli selvää, ettei kone voinut olla autonominen (kuin tiettyyn rajaan asti), mutta uusin teknologia kyseenalaistaa mm. luonnollisen ja keinotekoisien, itsestään kehittyvän ja ulkoapäin suunnitellun välisen eron. Koneiden omnipotenssi voi jopa korostaa omaa voimattomuuttamme niiden rinnalla.³² Kuten niin monen nykypäivän teknologisen innovaation, myös kyborgin juuret ovat tiukasti sotateollisuudessa. Informaatioteoriat yhtäältä ja kognitiivinen psykologia toisaalta toimivat kybernetiikan perusmetaforien pohjustajina. Sen lisäksi, että ihminen nähtiin autonomisena (=itsetoimivana) ja intelligenttinä järjestelmänä, alettiin nähdä myös automaattiset ja intelligentit järjestelmät inhimillisinä. "Todellisuuden simulaation" tilalle nostettiin "simulation todellisuus".³³

Bill Nicholnsin mukaan näiden simulaation metaforien pohjalta pyrkii myös muodostumaan jotakin muuta kuin pelkkä samankaltaisuus inhimillisen ja

³⁰ McKenzie 1997, 31.

³¹ Haraway 1991, 149- 150.

³² Ibid., 152.

³³ Nichols 1988, 11.

kyberneettisen välillä: identiteetti. Manfred E. Clynesin ja Nathan S. Klineen alun perin kehittämä termi *cyborg* (*cybematic organism*)³⁴ kuvaa tätä identiteettiä, jossa sen sijaan että ajateltaisiin ihmisen redusoituvan automaattiksi, korotetaan inhimillistä ympäröivä simulatio orgaanisen alueelle. Tästä seuraa, että todellisuuteen aletaan suhtautua kuin se olisi koostunut simuloituista elementeistä, siis todellisesta tulee simulatio.³⁵

Kun otetaan huomioon kyborgiuden kahtalaiset juuret, sen kohottaminen nykykulttuuria edustavaksi hahmoksi ei ole merkityksetöntä. Andersonin tuo esiin kappaleessaan *O Superman* sekä militäärisen että fiktiivisen näkökulman. Kappaleessa ihmisen ja koneen sulautuminen tulee esiin paitsi Andersonin itsensä konemaisessa esiintymisessä videolla, myös tekstuaalisella tasolla äidin ja valtion mennessä yhteen:

Hi. I'm not home right now. But if you want to leave
a message, just start talking at the sound of the
tone.
Hello? This is your mother. Are you there? Are you
coming home?
- -
So hold me Mom in your long arms...
So hold me Mom, in your long arms,
in your automatic arms ,
your electronic arms - - your petrochemical arms,
your military arms - -³⁶

Harawaylle kyborgi-identiteetti on ensisijaisesti positiivinen kehityksen tulos, mutta yksi sen ongelmista on nimenomaan militarismien ja patriarkaalisen kapitalismin "avioton jälkeläisyys".³⁷ Toisin sanoen ilman em. yhteiskunnallisia realiteetteja kyborgius ei positiivisuudessaankaan olisi mahdollinen. *O Supermanissa* kyborgi ei kykene irtautumaan juuristaan ja latautuu siksi negatiiviseksi. Kyborgin tulisi siis tajuta oma syntyhistoriansa ja irrottautua siitä.

Haraway kohottaa kirjoittamisen yhdeksi tärkeimmistä kyborgi-identiteetin rakentamisen aspekteista, mutta sillä ei pyritä johonkin joskus olleeseen ehjään ja kokonaiseen olemisen tilaan, vaan kirjoittaminen on selviytymistä. Sen avulla etsitään maailmasta sitä mikä on tehnyt kyborgeista *Toisia*. Mielenkiintoista kyllä, Harawaylle tarinat ja niiden kertominen ovat tapa, jolla kyborgi maailmaa kritisoi³⁸ – eli sama, mille Laurie Anderson performanssinsa perustaa. Tarinat ovat uudelleenkerrottuja; ne

³⁴ Clynes & Kline 1995, 31. Nichols tosin antaa kunnian termin keksimisestä Norbert Wienerille. Clynes ja Kline ajattelivat kyborgia ainoastaan tieteen näkökulmasta ja sanoutuvat irti muista katsantokannoista.

³⁵ Nichols 1988, 11.

³⁶ Anderson 1982.

³⁷ Haraway 1991, 151.

³⁸ Haraway 1991, 175.

voivat olla kaikille tuttuja länsimaisen kulttuurin perustavia myyttejä, mutta ne kerrotaan käänteisinä. Näin kyseenalaistetaan luonnollisena pidetty hierarkkisuus ja dualisuuteen perustuvat identiteetit³⁹. *O Supermaniin* liittyy uudelleenkerroksen aspekti: kappale on eräänlainen cover-versio Jules Massenet'n ooppera-ariaasta *O Souverain*⁴⁰. Aarian "kertosäe" kuuluu "O Souverain, ô juge, ô père". Laulu on pohjimmiltaan rukous, avunpyyntö jumalalle. Andersonin version ensimmäinen lause kuuluu: "O Superman, O Judge, O Mom and Dad". Ylhäisin hallitsija, jumala, on vaihtunut populaarikulttuurin voimahahmoksi, Teräsmieheksi. Isä (père/Dad) mainitaan vain tässä kohden, sitten kappale kääntyy käsittelemään äitiä – toisin kuin Massenet'n aariassa, jossa laulun kohde säilyy jumalana ja isänä. Susan McClaryn mukaan on löydettävissä toinenkin selvä viittaus alkuperäiseen teokseen. Oopperan kliimaksissa päähenkilö etsii turvaa madonna-maalaukselta ja pelastuu, kun madonnan kädet kurottuvat ulos ja vetävät hänet maalauksen sisään. Myös alkuperäisessä tekstissä kädet ovat läsnä: "Que je remets entre tes mains!" Andersonin versiossa äidin kädet eivät enää vaikuta kovinkaan pelastavilta: ne ovat elektroniset, automaattiset, petrokemialliset, militääriset...⁴¹ Alussa äidin huolehtivuus tuntuu vielä varsin normaalilta ("Are you there? Are you coming home?"), mutta kappaleen edetessä siitä tulee totalitaarisen kontrollin kuva⁴²:

- - And the voice said: Neither snow nor rain nor
gloom of night shall stay these couriers from the
swift completion of their appointed rounds.

'Cause when love is gone, there's always justice.
And when justice is gone, there's always force.
And when the force is gone, there's always Mom. Hi
Mom!⁴³

Kun voimat, joitten perinteisesti ajatellaan pitävän elämää koossa – rakkaus, oikeus, voimakin – pottävät, jäljelle jää kuitenkin Äiti. Mielestäni tätä ei pidä palauttaa psykologisesti tai psykoanalyttisesti merkittävään vain esittäjän (tai kuuntelijan) fyysisesti olemassaolevaan äitiä. Pikemmin voi ajatella, että alkuperäisen version usko jumalan tai madonnan ihmeitä tekevään voimaan on kadonnut, mutta jäljelle jää yhä jokin suvereeni (yhteiskunta tai valtio⁴⁴), jonka suojeleva patriotismi paljastuu-kin lähinnä yksilöä kontrolloivaksi totalitarismiksi. Mielenkiintoista on,

³⁹ Haraway 1991, 175.

⁴⁰ Anderson itse sanoo sen olevan oopperasta 'Le Cid' (Anderson 1994a, 168), Susan McClary puolestaan puhuu oopperasta 'Le jongleur de Notre Dame' (McClary 1990, 113).

⁴¹ Huom. sanan *arms* kaksoismerkitys: käsivarret/aseet.

⁴² McClary 1990, 11.

⁴³ Anderson 1982.

⁴⁴ OSouverainin sanoin 'toujours voilà, présent toujours' – aina verhottu, aina läsnä.

miksi Anderson käyttää sen kuvana äitiä, kun usein totalisoivat yhteiskunnalliset ilmiöt tulkitaan nimenomaan patriarkaalisiksi.

O Supermanista tehdyssä videossa Andersonin esiintyminen on niukkaa: kasvoniilmeiden lisäksi ainoa liikkuva ruumiinosa on käsi (hetkittäin molemmat), joka muodostaa erilaisia käsimerkkejä. Liikkumattomuus ja mustaan puettu ruumis antavat paikalleen sidotun, kaksiulotteisen vaikutelman. Teknologian visualisointi ja ruumiin ja koneen yhdistyminen näkyy selkeimmin kohdassa, jossa ainoa valonlähde on Andersonin suussa oleva hehkulamppu. Kätkeytymmin teknologia tulee ilmi videon muissa elementeissä, representaatioteknologian kautta. Toistuva elementti on Andersoniin kohdistettu spottivalo, joka heijastaa hänen varjonsa taustaan – ajoittain varjo alkaa elää omaa elämäänsä. Valo muistuttaa jossain määrin elokuva- tai diaprojektorin valoa. Sean Cubitt tulkitsee heijastetut varjot viittauksena Platonin luolarvertaukseen⁴⁵, mutta kun ottaa huomioon varjojen itsenäisyyden, niitä voi tulkita myös kaksoisolentoteeman kautta. Teknologia (tässä tapauksessa representoiva) luo meille kaksoisolennon, kloonin, joka ei enää välttämättä ole meidän hallinnassamme.

United Statesissa Anderson kertoo uudelleen myös tarinan syntiinlankeemuksesta kappaleessa *Hothead (La Langue d'Amour)*. Andersonin versiossa paratiisi on saari, jolla asuva nainen rakastuu käärmeeseen ja kylästyy tylsään mieheensä. Paratiisista lähdön syynä on naisen levottomuus, ei jumalallinen karkoitus.

Let's see... uh... it was on an island. There was a snake and the snake had legs. And he could walk all around the island. - - And the man and the woman were on the island too. And they were not very smart, but they were happy as clams. Yes.

Let's see... uh... then one evening the snake was walking about in the garden and he was talking to himself and he saw the woman and they started to talk. And they became friends. Very good friends. - - And after that she was bored with the man because no matter what happened, he was always as happy as a clam. - - The snake told her things about the world. - - And the woman heard these things and she was in love. And the man came out and said: "We have to go now," and the woman did not want to go because she was a hothead. Because she was a woman in love. Anyway, they got into their boat and left the island. But they never stayed anywhere very long. Because the woman was restless. She was a hothead. She was a woman in love.

This is not a story my people tell. It's something I know myself. - -⁴⁶

Performanssissa kertojana toimii trooppisessa ympäristössä oleva ei-

⁴⁵ Cubitt 1994, 293.

⁴⁶ Anderson 1984a.

eurooppalainen mies, jonka ranskankielisen kertomuksen Anderson "kääntää" (mies on läsnä kuvina, ei reaalisesti). Myös *United Statesin* kirja-versiossa sanat ovat sekä ranskaksi että englanniksi. Asetelmaksi muodostuu siis tilanne, jossa Anderson/antropologi tallentaa muistiin primitiivisen myytin ja esittää sen sellaisenaan, ennen objektiivista, tulkintaa. Tästä voisi päätellä teoksen olevan kunniamosoitus ranskalaiselle strukturalistiselle teorialle, jonka avulla minkä tahansa kulttuurin tuotteen voi selittää järkeväksi, universalisti päteväksi asiantilaksi.⁴⁷ Loppu on kuitenkin ongelmallinen: Anderson kääntää suunnan tarinasta kohti kertojaa ja sanoo: "This is not a story my people tell. It's something I know myself". Keitä ovat 'my people'? Tarkoittaako Anderson itseään, eli onko kyseessä lopulta kertomus länsimaisen ihmisen alkuperästä, eikä suinkaan mistään primitiivisestä myytistä? Teoksen kuvissa alkuperäinen kertoja, "primitiivinen" mies, väistyy pikkuhiljaa taustalle ja näkymättömiin – jäljelle jää vain viidakkoa. Harawayn kyborgi-tekniikkaa käyttäen Anderson kääntää kaikkien tuntemaan kertomuksen nurin, naisen näkökulmasta kerrotuksi. Perinteiset länsimaisen yhteiskunnan vastakohtaisuudet – ihminen-luonto, totuus-fiktio, länsimainen-Toinen – alkavat huojua.⁴⁸

Andersonille tyypillisesti eri tulkintavaihtoehdot jäävät leijumaan, mitään niistä ei aseteta ensisijaiseksi eivätkä ne välttämättä kumoaa toisiaan. Tämäkin sopii Harawayn esittämään malliin kyborgista: "*Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly* – –"⁴⁹ Andersonin tuotannossa sanojen monimerkityksisyys ja merkitysten väljyys toistuvat jatkuvasti.

⁴⁷ McClary 1990, 104-105.

⁴⁸ Id.

⁴⁹ Haraway 1991, 176.

3. KONEITA TILASSA JA RUUMIISSA

3. a. Koneruumis

Kyborgius ilmenee Andersonilla tekstuaalisen tason lisäksi myös visuaalisesti. Hän on kehittänyt teknologisia laitteita, joissa ruumiin ja koneen yhdistäminen on keskeistä. Osa keksinnöistä liittyy spesifimmin nimenomaan ruumiiseen, osa puolestaan keskittyy tilallisuuteen. Myös viulu instrumenttina on saanut kokea muodonmuutoksia Andersonin käsittelyssä.

Home of the Brave -elokuvassa Anderson käyttää *Drum suitia*, jonka hän on suunnitellut osiinsa puretusta rumpukoneesta. Toisistaan irrotetut sensorit toimivat erillisinäkin, ja Anderson asensi ne haalarin polviin, ranteisiin ja sydämen kohdalle. Kosketettaessa tai lyötäessä niistä lähtevä ääni on suhteettoman kova liikkeeseen nähden.⁵⁰ Myös *Nerve Bible* -performanssissa Anderson käytti samankaltaista asua. Siinä sensorit aktivoivat tietokoneeseen tallennettuja ääniä, hengitystä, sydämenlyöntejä, ulvontaa ja kellon herätysääntä. *Audiolasit* on laite, joka perustuu kehon omalle resonanssille. Siinä mustiin aurinkolaseihin on kiinnitetty pieni mikrofoni nenän kohdalle. Kun esiintyjä lyö nyrkillä päätään, ääni kuuluu kaiuttimen kautta vahvistettuna. Pää toimii siis rummun tapaan kaikukoppana.⁵¹ Näissä keksinnöissä korostuu nähdyn ja kuullun välinen ristiriita tai suhteettomuus. *United Statesissa* on muitakin laseja, joilla on muita tehtäviä kuin näkökyvyn lisääminen. *Etuvälilaseissa* linssien tilalla on, kuten nimikin sanoo, valot. *Lighting out for the territories* -osassa, joka päättää *United Statesin*, Anderson kulkee esiintymislavalla lasit päässään kerraten samaa tarinaa, joka aloittaa performanssin ("You can read the signs. You've been on this road before..."). Taustalla näkyy auto, jonka valot osoittavat kohti yleisöä.

Pillow speaker on laite, josta Anderson kertoo seuraavasti:

The pillow speaker is commercially available and usually used at night. You put the speaker in your pillow and learn German in your sleep. I tried this but when I woke the next morning, I didn't know any more German than I had the night before. I did however feel anxious, depressed, and paranoid. So anyway, being an oral person, I decided to put the speaker in my mouth. Also, the potential for electrocution is always a thrill.⁵²

⁵⁰ Samaa ideaa hän on soveltanut myös *Stories from the Nerve Bible* -performanssissa.

⁵¹ Mielenkiintoinen yhtymäkohta performanssin historiaan – dadaisti Tristan Tzara kuvailee ensimmäistä dada-iltamaa seuraavasti: " – cubist dance, costumes by Janco, each man his own big drum on his head, noise, – ". Carlson 1996, 90.

⁵² Anderson 1994a, 28. Ks. myös Anderson 1984a.

United Statesissa Anderson "soittaa" pillow speakerin kautta kasetilta tulevan viulusoolon, jota hän muokkaa huuliensa asennolla. Tässä teknologian voi sanoa todellakin konkreettisesti tunkeutuvan ihmisen sisään. Andersonin kommentissa tulee myös ironisesti esiin, miten teknologialla voi olla aiottua päinvastainen vaikutus. Andersonin teknologisesti kohennetut lasit ja puvut ovat jossain määrin paralleellisia virtualitodellisuuden piirissä kehitetyille datahansikkaille ja virtuaalikypäröille – ne ovat kuin amatööritieteilijän hieman vinksahtaneita keksintöjä.

Teknologinen elementti, jota Anderson toistuvasti käyttää, on filterin avulla sävelkorkeudeltaan oktaavia matalammaksi laskettu puheääni. Anderson käyttää siitä nimitystä *Voice of Authority*, auktoriteetin ääni. Ensimmäistä kertaa hän kertoo käyttäneensä sitä vuonna 1978 esiintyessään William S. Burroughsin työtä käsitelleessä Nova Convention -tapahtumassa New Yorkissa, jossa hän esitti kappaleen *Language of the Future*. Auktoriteetin ääni on yksi monista Andersonin käyttämistä äänistä, mutta maskuliinisuudessaan se erottuu muista selvästi.

Basically my work is storytelling, the world's most ancient art form. And as a narrator I have used a lot of different voices in order to escape my own perspective. They're audio masks and I find that if I sound...

(VOICE DROPS ELECTRONICALLY ONE OCTAVE IN PITCH)

LIKE THIS I FIND THAT I HAVE DIFFERENT THINGS TO SAY.—53

Auktoriteetin äänen kautta Anderson tekee huomioita sukupuoli-eroista yhteiskunnasta: miehen ääntä kuunnellaan eri tavalla kuin naisen⁵⁴. Sen kautta Anderson voi myös tarkastella auktoriteetin käsitettä yleisemminkin, ei pelkästään miehen äänenä, vaan ylipäätään kontrollin ja valvonnan välineenä. Ollessaan kiertueella Euroopassa Persianlahden sodan aikana Anderson joutui usein tulleissa vaikeuksiin mukanaan kantamansa suuren elektronisen laitteiston vuoksi. Todistaessaan ettei laitteisto ollut mikään kannettava vakoilusysteemi, hän joutui purkamaan ja asentamaan laitteita näyttääkseen miten ne toimivat. Sitaatissa, jonka Anderson esittää ironian sävyttämällä äänellä, etsivien ja tullivirkailijoiden "tulkintayhteisö" tuo mieleen Andersonin oman taustan avantgardistipiireissä: molemmissa tapauksissa uuden musiikin yleisö on pieni:

So I've done quite a few of these sort of impromptu new music concerts for small groups of detectives and customs agents. I'd have to set all this stuff up and they'd listen for a while and then say "So what's this?" and I'd pull out something like **THIS**

⁵³ Anderson 1994a, 150. Sitaatista on nähtävissä, miten teosten kuvailu usein muodostaa Andersonilla osan teoksesta.

⁵⁴ "— This was especially effective in Germany. When I spoke as a woman, they listened indulgently; but when I spoke as a man, and especially a bossy man, they listened with interest and respect." Anderson 1994a, 131.

FILTER AND SAY "THIS IS WHAT I LIKE TO THINK AS THE VOICE OF AUTHORITY" AND IT WOULD TAKE ME A WHILE TO TELL THEM HOW I USED IT FOR SONGS THAT WERE ABOUT VARIOUS FORMS OF CONTROL AND THEY WOULD SAY:

"NOW WHY WOULD YOU WANT TO TALK LIKE THAT?"

AND I LOOKED AROUND AT THE SWAT TEAMS AND UNDERCOVER AGENTS AND THE RADIO IN THE CORNER TUNED TO THE SUPERBOWL COVERAGE OF THE WAR AND I'D SAY:

TAKE A WILD GUESS.⁵⁵

Mielestäni auktoriteetin ääni on elementtinä jo itsessään humoristinen, mutta Anderson käyttää sitä usein vaikeidenkin asioiden ja suoran kritiikin välineenä. Huumorin käytön voi nähdä pyrkimyksenä yläpuolelle asetuvasta asenteesta pois – Anderson kykenee nauramaan myös itselleen. Auktoriteetin äänelle rinnasteinen on dokumenttielokuvista tuttu "voice of God", kuvan ulkopuolelta tuleva kommentoiva ja selittävä – yleensä miespuolinen – kertojanääni, joka antaa nähdylle virallisen tulkinnan. Andersonin auktoriteetin ääni yleensä epäonnistuu pyrkimyksessään olla vakuuttava, pikemminkin se nimenomaan ironisoi edellä mainittua pyrkimystä. Donna Harawayn mukaan ironian avulla pystytään ilmaisemaan vastakohtaisuuksia, jotka eivät ratkea suurempaan synteisiin tai jännitettä, joka syntyy yhteen sopimattomien, mutta silti todellisuudessa läsnäolevien asioiden välille.⁵⁶

Douglas Kellnerin mielestä Andersonin käyttämä miehen ääni viittaa sekä henkilökohtaisen että seksuaalisen identiteetin haurauteen, koska se on epävarma ja epätietoinen. Kellner vertaa Andersonin tapaa käyttää sekä ääntä että visuaalista olemustaan dekonstruoimaan maskuliini-feminiini -dikotomiaa Madonnan toimintaan. Madonna on Kellnerin mukaan aina loppujen lopuksi nainen vaikka representoikin videoissaan ja konserteissaan maskuliinisia käytäntöjä. Anderson sen sijaan pyrkii jatkuvasti hajotamaan selkeitä yhteiskunnallisia rakennelmia, jollaisia ovat esimerkiksi "mies" ja "nainen". Siinä missä Madonna pyrkii naisena omaksumaan miehisen vallan, Anderson androgynisyydellään häivyttää itsensä valtapositionista.⁵⁷

Anderson itse näkee äänen toisaalta autoritaarisena, mutta toisaalta se on hänelle myös ovelta-ovelle -myyjän ääni: hieman epävarma, mutta iloinen, ei kovin älykäs, mutta kuitenkin mahtipontinen. Hän kertoo, että sen taustalla ovat varhaiset kokemukset miehistä ja isästä. Isän kautta syntyi kuva miehistä, jotka olivat huolettomia, iloisia ja vapaita, kun taas naiset

⁵⁵ Anderson 1995. Myös Anderson 1994a, 276.

⁵⁶ Haraway 1991, 149.

⁵⁷ Kellner 1998, 327.

edustivat auktoriteettia ("Read this book! Eat this dinner!"). Anderson toteaa, että kesti aikansa ennen kuin hän tajusi etteivät asiat välttämättä olleet aivan näin todellisessa maailmassa.⁵⁸ *United Statesissa* auktoriteetin ääni toimii kertojana tarinoissa, jotka jollakin tavalla liittyvät maskuliiniseen kulttuuriin.⁵⁹ *Mach 20* -tarinassa Auktoriteetin ääni kertoo tiedemiesmäiseen tyyliin siittiöiden sisältämästä geneettisestä informaatiosta.

- - some of them already know that they will be bald. Some of them know that they will have small crooked teeth. Over half of them will end up as women. - -⁶⁰

Kertojan tyyli tuo mieleen 1940-50 -lukujen tavan kertoa tieteestä kansantajuisesti. Kertomuksen huippukohta tulee, kun kertoja ryhtyy valistamaan kuulijoita siittiön uimisvauhdista. Mikäli siittiö olisi valaan kokoinen, se pysyisi uimaan 15 000 mailia tunnissa, eli *Mach 20*.

- - Now imagine, if you will, four hundred million blind and desperate sperm whales departing from the Pacific coast of North America swimming at 15,000 mph and arriving in Japanese coastal waters in just under 45 minutes. How would they be relieved? - -⁶¹

Äänen hauraus ja epävireisyys vievät pohjan siltä vähäiseltäkin "tieteellisyydeltä", joka kertomuksessa on. Anderson ironisoi toisaalta tieteen maailmaa, toisaalta miehistä suorituskykyä, joka alkaa jo siittiövaiheessa.

Auktoriteetin äänellä on vastineensa myös visuaalisessa maailmassa. Anderson on ratkaissut kloonamisen ongelman omalla kohdallaan omin-takeisella tavalla: luomalla itsestään digitaalisen kloonin, joka on miespuolinen. Kloonin esiintyi ensimmäisen kerran Andersonin kanssa vuonna 1986, kuvitteellisen talk-shown vierana. Anderson kertoo kloonin syntyvaiheista ohjelman juontajalle:

- - HOST: Well, you can't be in two places at once.
L. A: Right, I mean, you wish there was another you! So I talked to a design team about it and I mean, cloning is still in very early stages, but I think we did a pretty good job. We were dealing with duplicating speech and a certain musical ability and logic. A few things came out sort of strange but then I think it's always strange to see some kind of reflection of yourself. Anyway, we do work together and sometimes he's on his own. But I think it's working out really well. Don't you?

⁵⁸ Osat, joissa ääni esiintyy, ovat Say Hello, The Language of the Future, Private Property, Difficult Listening Hour, Yankee See ja Mach 20. Anderson 1984b.

⁵⁹ Anderson 1994a, 150.

⁶⁰ Anderson 1984a.

⁶¹ Id. Huom. 'sperm whale' tarkoittaa myös kaskelottia.

CLONE: Uh, well, I write the music and, uh, it's pretty interesting work really. She does most of the words. - -62

Anderson kulkee kloonamisenkin suhteen vastavirtaan: hänen tapauksessaan ei ole kyse patriarkaalisesta jatkumosta. Itse asiassa tilanne ei uusinna myöskään matriarkaalista synnytyksen ja äitiyden traditiota. Andersonin kloonihan on syntynyt biteistä ja on ennemmin digitaalinen alter ego kuin varsinainen jälkeläinen. Bill Nicholsin mukaan on kyse yhteiskunnan simuloitumisesta silloin, kun puhutaan elämän säilyttämisestä tai tuottamisesta keinotekoisien järjestelmien avulla. Kyberneettiset simulaatiot asettavat kyseenalaisiksi niinkin perustavanlaatuiset käsitteet kuin "elämä" ja "todellisuus". Keinotekoisesti ylläpidettyjen ruumiintoimintojen kohdalla on Nicholsin mielestä epäoleellista kysyä, onko kyseessä elämä (samoin kuin aiemmin pohdittiin sitä, ovatko valokuvaus ja elokuva taidetta). Näin kysyttäessä pitäydytään ennalta määrätystä oletuksessa, eikä koskaan päästä havaitsemaan, että jo itse ennako-oletus on radikaalisti muuttunut.⁶³ Vanhan ajattelun menetelmät eivät välttämättä päde uusiin ongelmiin. Geeniteknologia onkin nostanut uudelleen esiin sekä unelmat että *doppelgänger*-painajaiset, jotka ovat liittyneet ihmisen kaksoisolentoon.

Anderson lähtee kloonamisessaan täysin eri reittiä kuin perinteinen kloonaukseen: ei pienimmästä yksilöstä, eli solusta⁶⁴, vaan kokonaisuudesta. Vaikka klooni on miespuolinen, sen perustana on kuitenkin Andersonin oma visuaalinen hahmo. Toisaalta kloonista puhuminen on hieman harhaanjohtavaa, koska Andersonin klooni ei ole täydellinen kopio, niin kuin kloonin yleensä ajatellaan olevan. Sen lisäksi, että digitaalinen klooni on miespuolinen, se on myös lyhyenläntä ja viiksekäs. Kenties Anderson on ajatellut, että täydellisen kopion luominen olisi tylsää: mielenkiintoisempaa on etsiä uusia muotoja. Näinhän hän on tehnyt äänensäkin suhteen. Loppujen lopuksi Andersonin klooni myös kloonaa itsensä "kolmemetriseksi naiseksi, jolla on lumilampion kokoiset kädet ja nuppineulan kokoinen älykkyyssormäärä".⁶⁵

⁶² Anderson 1994a, 85.

⁶³ Nichols 1988, 11.

⁶⁴ Osa kloonamisen fantasiaa liittyy siihen, että mikäli genetiikka tunnetaan tarpeeksi hyvin, klooni voidaan tuottaa mistä tahansa solusta, koska yhden ihmisen jokainen solu sisältää saman geneettisen perimän.

⁶⁵ Anderson 1994a, 86. Kloonin klooni kertoo itsestään: 'Well, yes I can do a little typing and, um, um, what-not'.

3.b. Tila

Vuosien kuluessa Andersonin käyttämä esiintymistila tai näyttämö on muokkautunut pääpiirteissään samankaltaiseksi riippumatta siitä, mikä performanssi on milloinkin kyseessä. Tekniikkaa on paljon, joten esiintymistiloina ovat useimmiten olleet teatterit, musiikkikeskukset ja konserttisalit. Kiertueella ollessaan Anderson yleensä kuvaa kulloisenkin esiintymistilan tyhjiällä ja käyttää sitten kuvia performanssissa. Projisoiduilla tilan kuvilla on mahdollista jatkaa esiintymistilaa illusorisesti. Anderson käyttää myös esiintymislavalla koroketta tai porrasta, jolle nouseminen näyttää siltä kuin esiintyjä astuisi projisoidun kuvan sisään. *The Nerve Bible* -performanssissa tilan jakajana toimii punainen I-palkki (*I-beam*), joka kukee horisontaalisesti tilan etuosan halki. Palkin takaa lähtee lavan taakse johtava polku, joka peittyy palkin kohdalle tulevien kolmen valkokankaan taakse. Anderson itse sanoo, että suorakulma-asetelma edustaa hänelle ajan kahta ulottuvuutta: aikaa, jonka voi muuttaa ja aikaa, jota ei voi muuttaa. Aika tulee esiin myös sisällöllisellä tasolla – *Nerve Bible* -performanssi alkaa lainauksella Walter Benjaminin Historian enkeli -tarinasta.⁶⁶

Koska Anderson käyttää lähes aina projisoitua visuaalista materiaalia – filmiä, videokuvaa, dioja – esiintymislavan taustan muodostaa jonkinlainen valkokangas. Esiintyjä välineineen jää siten valkokankaan ja yleisön väliseen tilaan. Alun perin tämä asetelma on syntynyt Andersonin mukaan sattumalta:

I started doing performances with film because I was in a series of film festivals in the early '70s. And by film festival I mean eight people in a loft. And I was always late; I'd barely finish editing the film so I never got to do the soundtrack. At the last minute, I'd grab my violin and run to the festival and stand in the front of the film and play the violin and do all the dialog live. And after a while I thought: Well this is an interesting relationship of film and sound.⁶⁷

Tällainen asetelma antaa Andersonille mahdollisuuden vaikuttaa taustallaan näkyvään materiaaliin. Toisaalta hän voi selittää ja kommentoida niitä, toisaalta hän voi käyttää kehoaan peittämään ja paljastamaan tiettyjä kuvia ja niiden yksityiskohtia, kuten teoksessa *For Instants* (1976). Siinä performanssin tilaksi muodostuu käytävä projektorien (3 kpl) ja valkokankaan välillä (yleisö on sijoitettu käytävän molemmin puolin kasvokkain). Esiintyjä pystyy kehollaan estämään jonkin kolmesta valokiilasta, jolloin kaksi muuta kuvaa paljastuu. Samalla valkokankaalle heijastuu

⁶⁶ Käsittelen tätä teemaa tarkemmin Lopuksi-kappaleessa.

⁶⁷ Anderson 1994a, 112.

varjo ja kolmas kuva heijastuu esiintyjän keholle. Anderson käyttää samaa asetelmaa myös peilikuvana: sekä *United Statesissa* että *Home of the Bravessa* on kohtauksia, joissa valo heijastetaan valkokankaan takaa, jolloin katsoja näkee kankaalle heijastuvat varjot. Tämänkaltaisen tilaratkaisun luo jännitteen kaksi- ja kolmiulotteisen tilan välille; samalla rinnastuvat esiintyjän reaaliaikainen läsnäolo ja filmattu, nauhoitettu tai valokuvattu (analoginen ja digitaalinen) materiaali.

Andersonilla on myös tilaan itseensä liittyviä teoksia. *Chord for a Room* -teoksessa (1972) galleria on viritetty soivaksi: Anderson viritti pianonkielillä huoneen pituuden, leveyden ja korkeuden soimaan C-duuri-kolmisoinnussa (C-E-G). *Note/Tone* (1978) muodostuu puolestaan gallerian lattian poikki diagonaalisesti kulkevasta valokäytävästä. Kun henkilö kulkee sitä pitkin, hän aktivoi kattoon asennetut valokennot, jotka puolestaan aktivoivat audionauhurit. Toisinpäin kuljettaessa syntyy sama note ja toisinpäin tone.

3.c. Viulu

There must be - um - reasons why I've sanded a violin to the bone, covered the violin with camouflage material and yodelled with it, dressed a violin in imitation leopard, popped popcorn in a half-size tin violin, - - installed a speaker inside a violin so it would play duets with me, filled a violin with water, burned a violin, mounted a turntable on the body and a needle on the bow
- -68

Anderson opiskeli viulunsoittoa lapsesta teini-ikäiseksi saakka, ja se on elementti, joka on ollut mukana hänen performansseissaan alusta alkaen. Seuraavassa muutama esimerkki Andersonin innovatiivisuudesta suhteessa klassiseen soittimeen. *Stories from the Nerve Bible* -kirjassa ne on koottu otsikon *The Ventriloquist's Dummy* (vatsastapuhujan nukke) alle.

Teoksessa *Duets on ice* (1974/75) Anderson käytti "itsestään soivaa viulua" (viulu, jonka sisällä on kaiutin), joka soitti cowboy-lauluja. Samalla hän pystyi kuitenkin soittamaan nauhalta tulevan materiaalin kanssa duettoja. Anderson esiintyi jalassaan luistimet, jotka oli jäädetytty jääkuutioihin. Esiityksen kesto määräytyi siten jään sulamisen mukaan: kun jää oli sulanut, Anderson menetti tasapainonsa ja esitys päättyi. Kappaleiden välissä

Anderson puhui yhtäläisyyksistä luistelun ja viulunsoiton välillä.⁶⁹ *The Viophonograph* (1976) on viulu, johon on asennettu pattereilla toimiva pieni levysoitin. Jouseen on puolestaan asennettu neula. Kun neula laske-
taan levyille, soitin alkaa pyöriä. Viulua varten Anderson teki single-levyjä,
joissa soi yksi nuotti puolellaan. Viophonographissa yhdistyvät klassinen
korkeakulttuuri (viulu) ja populaarikulttuuri (single). 1980-luvun puolivä-
lissä Anderson kehittäi digitaalisen viulun, jota hän käytti *Home of the
Brave* -elokuvassa. Viulu on suunniteltu toimimaan tietokoneistetun synteti-
saattorin käyttöliittymänä, jolloin sillä voi soittaa minkä tahansa laitte-
seen tallennetun äänen.

The Tape Bow Violin (1977) on puolestaan viulu, johon on asennettu kasetti-
nauhurin äänipää. Jousen jouhien tilalla on ennalta nauhoitettu kasetti-
nauhan pätkä, jota sitten voidaan soittaa kuljettamalla sitä edestakaisin
pitkin äänipäätä. Anderson pyrki tälläkin herättämään kysymyksiä
visuaalisen ja auditiivisen suhteesta: se, mitä nähdään on totuttu kuva
klassisen musiikin esittämistilanteesta, mutta kuultu ääni saattaa olla mitä
tahansa – koirien haukuntaa, saksofoni, rumpuja...⁷⁰ Prosessin myötä
Anderson kiinnostui myös äänistä takaperin soitettuina. Esimerkiksi teok-
sessa *Another Bad Accident* (osa kokonaisuutta *Songs for Lines Songs for
Waves*, 1977) esiintyy The Tape Bow Trio, joiden instrumenteissa on sekä
normaalit jouset että äänipäät. Konsertti alkaa klassisella musiikilla, mutta
toisessa osassa esiintyjät vaihtavat nauhoitettuihin jousiin, joille on ääni-
tetty riitoja. Kolmannessa osassa nauhoilta kuuluu auto-onnettomuuden
ääniä, jotka takaperin soitettaessa "ei-tapahtuvat" (un-happen). Anderson
on koko uransa ajan ollut kiinnostunut ajasta, sen kulumisesta ja tallenta-
misesta ("this is the time and this is the record of the time") ja halunnut myös
tuoda esiin sitä, miten suuri osa muististamme on itse asiassa riippuvainen
tallentamistavoista: valokuvasta, videosta, ääninauhoista. Jos aika kul-
kee taaksepäin, jos jokin tapahtuma "ei-tapahtuu", katoaako se myös
muististamme?

⁶⁹ Anderson 1994a, 40. Anderson esitti tätä teosta New Yorkin kaduilla sekä Genovassa, Italiassa. New Yorkin konsertin mainos kuului: "Laurie Anderson two-timing it. 'Bach to Bach' and 'Bartok cheats the clock'. Duets on ice."

⁷⁰ Ibid., 36.

4. JÄLJENNETTÄVÄ ANDERSON - KATOAVA AURA

Tapa, jolla Anderson käyttää teknologiaa hämärtämään lineaarista käsitystä ajasta on erityisen mielenkiintoinen. Performanssi, kuten muutkin esittävän taiteen lajit, perustuu ajan kulumiselle. Esityksillä on alku ja oletettavasti myös loppu, ja tämän rakenteen Anderson haluaa kyseenalaistaa. Hän käyttää yhtäaikaaisesti sekä nauhoitettua äänimateriaalia (musiikkia, puhetta, ääniä) että esiintyy reaaliajassa. Reaaliaikainen esiintyminen voi olla kommentointia nauhoitettuun tai päinvastoin, samoin kuin muokattu ääni voi ryhtyä dialogiin normaalin äänen kanssa. Ääntä on totuttu pitämään esiintyvän taiteilijan aitouden merkkinä, mutta mikä on enää aitoa, jos esiintyjä onkin vain erilaisten äänten kokoelma? Problematisoimalla alkuperäisyyden ja ajallisuuden käsitteitä Anderson tuo esiin esittävään taiteeseen liittyviä konventioita⁷¹. John Mowittin mielestä se, että Anderson tuo performansseissaan eksplisiittisesti esiin teknologian, jolla jokin tietty efekti on tuotettu, liittyy performatiivisen kehyksen (*performative frame*) esittämiseen. Jotta esitys olisi tuotettavissa ja vastaanotettavissa, tarvitaan raja erottamaan esiintyjä yleisöstä; tässä tapauksessa se raja on teknologia⁷².

Muistin ja tallenteen välistä problematiikkaa on käsitellyt teoreetikko Peggy Phelan, joka kritisoi ajallemme tyypillistä "näkyvyyden ideologiaa". Tapahtumista halutaan aina (yleensä visuaalinen) dokumentti, vaikka se ei lopulta kertoisikaan itse tapahtumasta mitään olennaista. Itse asiassa kuvalla – tai tekstillä – on taipumus muuttaa tilannetta, toisin sanoen tapahtumaa tulkitaan eri tavalla kuin jos siitä olisi jäljellä vain muistikuva. Muistin tapa tallentaa asioita ei myöskään ole mekaaninen; voi sanoa jopa, että muisti tallentaa tapahtuneen jollakin tavoin autenttisemmin ja kokonaisvaltaisemmin. Esimerkiksi performanssista muistikuvan perusteella kirjoittaminen muuttaa tapahtunutta.⁷³ Pinta ja näkyvyys toimivat pitkälti vallan mittareina, näkymätön unohtuu. Mielikuvien ja imagon merkitys korostuvat, pinnan perustella määritellään sisältö tai oikeastaan pinta on yhtä kuin sisältö. Kuitenkaan näkyvyys sinänsä ei korreloi vallan kanssa: mikäli näin olisi, länsimaista kulttuuria johtaisivat puolialas-

⁷¹ Mowitt 1990, 59.

⁷² Ibid., 60.

⁷³ Phelan 1996, 148. Walter Benjamin esittää yhtäläisen ajatuksen teoksessaan *Silmä väkijoukossa* (1939), jossa hän kirjoittaa: "Kameraan ja myöhempiin vastaaviin kojeisiin rakennetut menetelmät laajentavat tahdonalaisen muistin kenttää; ne tekevät mahdolliseksi tapahtuman kuvan ja äänen vangitsemisen milloin tahansa kojeiden avulla. -- Reproduktiotekniikan suosima alituinen valmius tahdonalaiseen, diskursiiviseen muistamiseen tyypistää mielikuvituksen liikkuma-aluetta." Benjamin 1986, 75-76.

tomat valkoiset nuoret naiset, Phelan toteaa.⁷⁴ Laurie Anderson on todennut omaa suosiotaan musiikin alueella pohtiessaan samansuuntaisesti: musiikki ei ole sitä parempaa, mitä enemmän sillä on kuulijoita.

- - but I'm not a million seller, which is fine with me. And as long as it's fine with [the record company], it's okay. - - If I thought that the more people liked the music, the better it was, I'd be more interested, but if I thought that, then I would think that Guns n' Roses and Bon Jovi are making the finest music of our time. Which I don't think it is. - - the equation doesn't work for me - the more popular the better.⁷⁵

Näkyvyyden ideologian vallitessa näkymätön, tai jokin jota ei voi dokumentoida, herättää ärtymystä. Performanssitaide "katoavan taiteen" edustajana on Phelanin mielestä perusluonteeltaan dokumentoinnin ulottumattomissa. Dokumentteja kuitenkin tehdään jatkuvasti ja ne voivatkin toimia ylläkkeenä, joka tuo tapahtuneen muistin kätkeistä takaisin nykyyhetkeen.⁷⁶ Phelan itse asiassa on hyvinkin tiukka suhteessaan performanssin dokumentointiin. Hänen mielestään performanssin vahvuus on nimenoimaan siinä, että se on riippumaton massatuotannosta niin teknologisesti, taloudellisesti kuin lingvistikin.⁷⁷ Tämä pätee varmasti enemmän ensimmäisen polven performanssiin, mutta Andersonin ja hänen aikalaistensa teoksissa dokumentoitu teknologia on osa teosta, jolloin sitä ei voi sivuuttaa teoksen kokonaisuuteen kuulumattomana. Kysymys siitä, onko jokin Andersonin tietystä paikassa tiettyyn aikaan esitetty performanssi jollakin tavoin alkuperäinen, ei ole mielestäni olennainen. Andersonin tapa käyttää ja kierrättää dokumentoitua materiaalia uudelleen eri yhteyksissä kyseenalaistaa autenttisuuden ajatusta. Esimerkiksi äänilevylle dokumentoidun teoksen kuunteleminen voi olla yhtä lailla merkityksellinen tapahtuma kuin performanssin seuraaminenkin, vaikka siitä syntyvä merkitysten avaruus ei olisikaan identtinen live-esityksen kanssa.

Ensinäkemältä Andersonia voisi kritisoida myös lankeamisesta Phelanin kritisoiman näkyvyyden ideologian pauloihin. Tarkemmin tutkittuna asia ei kuitenkaan ole näin suoraviivaisesti tulkittavissa. Phelan haluaa tutkimuksessaan nostaa esiin arvon, joka näkyvyyden ideologian vallitessa jää antamatta näkymättömälle ('unseen'). Pyrkimyksenä ei ole kuitenkaan saada ei-nähdylle lisää näkyvyyttä, vaan tuoda esiin virheellinen käsitys siitä, että näkyvyys on valtaa ja näkymättömyys voimattomuutta. Näkymättömäksi ja merkitsemättömäksi ('unmarked') jäämisessä voi olla todellista voimaa. Sitä paitsi visuaalisuus ja representatio noudattavat

⁷⁴ Phelan 1996, 10.

⁷⁵ Gaar 1992, 292.

⁷⁶ Phelan 1996, 146-148.

⁷⁷ Ibid., 149.

kahta sääntöä: ne paljastavat aina enemmän kuin on tarkoitus ja toisaalta eivät koskaan ole totaalisia.⁷⁸

Vaikka Anderson on aina keskeinen hahmoperformansseissaan, se, jonka kautta teoksen merkitykset välittyvät, hän käyttää nimenomaan tallentavaa teknologiaa kätkemään ja peittämään itseään. Sekä visuaalisesti että tekstuaalisesti tarkasteltuna teokset eivät pyri välittämään kokonaista kuvaa mistään tarkastelemastaan ilmiöstä. Lähinnä ne ilmaisevat näkyvyyden ideologian muotoja nyky-yhteiskunnassa, sitä miten todellisuutta luetaan representaatioiden kautta ja päinvastoin. Andersonin dokumentointitekniikan varaan rakentuneet teokset ovat siis ironinen kommentti juuri siihen asiointilaan, jota Phelan kritisoi. Phelan käyttää todellisuuden erilaisista luontatavoista nimitystä diskursiivinen todellisuus ('discursive real'). Länsimainen tiede, laki, teatteri, autobiografia ynnä muut määrittelevät kukin oman todellisuutensa ja pitävät sitä todellisimpana.⁷⁹ Andersonin teokset tarttuvat näihin diskursseihin ja usein osoittavat juuri niiden pyrkimyksen kokonaisvaltaisuuteen ja samalla kykenemättömyyden siihen. Erityisesti Anderson kritisoi pyrkimystä etsiä teknologiasta kaiken ratkaisua. *Empty Places* -performanssissa on kohta, jossa Anderson ensin tuo esiin epäilyksen oman esityskoneistonsa toiminnan luotettavuudesta: "There are literally thousands of things that could go wrong with it". Tämän havainnon hän yhdistää armeijan toimintaan ("It really makes me wonder how the military could be so confident in their systems which have thousands of times more potential for error"), ja ryhtyy sitten analysoimaan armeijan viimeaikaisia tutkimuksia, jotka keskittyvät luontoon koneiden sijasta. Sotateollisuus alkoi kehittää kuusijalkaista robottia, joka voisi kävellä kuussa. Suunnittelussa ilmeni kuitenkin ongelmia:

So they decided: "Hey! Let's look at insects. They've got six legs. Let's see how they do it!" So they spent an enormous amount of money on this research and what they discovered was that six-legged insects can barely walk. They're constantly tripping over their legs and breaking them off. But like all military research that goes billions over budget, they keep reminding you: "Yeah sure this went a few billion over. But think of the spin-off technologies! Tin Foil! The spray-on foods! Like spray-on cheese! You'd never discover this stuff without spending some extra cash!"⁸⁰

Ironisoimalla armeijan hukkaan valuneita pyrkimyksiä Anderson osoittaa miten pitämätön esimerkiksi teknologiaa diskursiivisena todellisuutena pitävä systeemi saattaa olla. Selitykset tutkimuksen sivutuotteina synty-

⁷⁸ Phelan 1996, 1-2, 6.

⁷⁹ Ibid., 2-3.

⁸⁰ Anderson 1994a, 180.

neistä keksinnöistä heikentävät entisestään auktoriteettia, joka armeijalla omasta mielestään on.

Phelanin esittämät ajatukset tallentamisen problematiikasta, sen vaikutuksista muistiin ja kokemukseen, ovat läsnä jo Walter Benjaminin artikkelissa "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella" vuodelta 1936. Benjamin lähtee erittelemään uuden tekniikan vaikutuksia taiteeseen ja sen vastaanottoon, ja sitä kautta myös sen uuteen yhteiskunnalliseen asemaan. Muutoksia tapahtuu kolmella alueella: tuotannon muodossa, taiteen luonteessa sekä havainnon kategorioissa. Teollisen yhteiskunnan perustekijät, liukuhinna ja massatuotanto, ulottuvat pikkuhiljaa myös taiteen alueelle ja riisuvat sen sidonnaisuudesta rituaaliin. Taideteoksen aura, sen yhteys traditioon, tiettyyn aikaan ja paikkaan katoaa, koska se ei ole mekaanisesti jäljennettävissä. Tekninen uusinnettavuus johtaa siihen, että taiteelle perinteisesti kuulunut auraattisuus, sen "tässä ja nyt" -olemus hajoaa. Mekaaninen jäljentäminen mahdollistaa lähes rajattoman yleisön saavuttamisen.⁸¹

Havaitsemisen tapojen muutos on yksi mekaanisen jäljentämisen seurauksista. Kopio tekee näkyväksi massatuotannon toimintatavan ja samalla se altistaa katsojan havaitsemaan itse tuottamansa muutokset. Todellisessa maailmassa ihminen joutuu kohtaamaan shokkiefektejä jatkuvasti ympäristössään. Maailmaa ei enää voi kohdata kontemplaation kautta, vaan totuttautumalla. Näin ollen shokit ovat tarpeen yhteiskunnassa tapahtuviin muutoksiin tottumiseksi. *"Niitä tehtäviä, joiden eteen inhimillinen havaintomekanismi joutuu historian murroskausina, ei yksinkertaisesti voida ratkaista vain visuaalisin keinoin, siis vain kontemplaatiolla. Ne voidaan hallita vasta vähitellen taktillisella reseptiolla, totuttautumalla."*⁸²

Uudet taidemuodot, jotka halusivat riuhtaista taiteen irti sen yhteydestä kulttiin päätyivät ehkä tietämättään takaisin lähtöpisteeseen. *L'art pour l'art* -oppi asetti Jumalan tilalle itse Taiteen – Benjaminin sanojen mukaan kyseessä oli "negatiivinen teologia".⁸³ Modernismi vei taidetta taiteen vuoksi -ajattelun äärimilleen. Minimalismi on kenties täydellisin esimerkki taiteesta, joka on "puhdistettu kaikesta metaforisuudesta ja merkityksestä"⁸⁴. Postmodernismi on kyseenalaistanut tätä taiteen äärimmäistä autonomiata. Auraattisuuden katoamisen voi rinnastaa mielestäni populaarikulttuurin elementtien nostamiseen korkeataiteen alueelle, jota myös

⁸¹ Benjamin 1989, 143-144.

⁸² Ibid., 164.

⁸³ Ibid., 147.

⁸⁴ Gablik 1995, 246.

Laurie Anderson monien muiden nykytaiteilijoiden tavoin harrastaa.⁸⁵ Uusinnettavuuden myötä kysymys aitoudesta tulee merkityksettömäksi: valokuvaa, elokuvaa tai äänilevyä voidaan kopioida loputtomasti, eikä kopioiden välillä periaatteessa ole mitään eroa. Tällä on tärkeä vaikutus teoksen vastaanottoon, se mikä on ennen vaatinut katsojan siirtymistä instituutioon, johon taideteos on ollut aransa vuoksi sidottuna, onkin nyt tullut puolittiehen vastaan.⁸⁶ Benjaminille taiteen siirtyminen kirkoista galleriaan oli jo suuri muutos, nykYTEKNIKKAHAN mahdollistaa gallerian tuomisen tietoverkon kautta omaan kotiin – mikäli omistaa tarvittavan teknologian. Benjaminilaisesta näkökulmasta katsottuna Andersonin kytkeytymisessä äänilevymarkkinoihin toteutuu yleisöä vastaan tuleminen ajatus:

- - I loved the idea of making records because it was a way of saving things and also because it involved mass production. Unlike art world's rules that revolved around quickly changing styles, parties, patrons, critics, and the byzantine twists of art politics, the rules of pop culture were clear: if people buy your records, you can make more records.

Laurie Andersonin taide ei asetu yksiselitteisesti uusinnettavan eikä myöskään aurattisen puolelle, pikemminkin se on molempia. Jo se tosiseikka, että Andersonin teoksista suurin osa on asetettu esille hyvinkin tiukasti taideinstituution sisällä, luo niihin tiettyä aurattisuutta. Performanssitai-teessa tässä ja nyt -olemus korostuu entisestään: mikäli et ole paikalla teoksen tapahtuessa, se on luultavasti lopullisesti tavoittamattomassasi. Kuitenkin Andersonilla on myös taidemaailman ulkopuolinen rooli, joka sai alkunsa *O Superman* -omakustannesinglestä 1981. Singlen menestys johti kahdeksan levyn sopimukseen Warner Bros. -yhtiön kanssa ja sen oikeuteen levittää Andersonin musiikkia "ikuisiksi ajoiksi läpi universumin".⁸⁷ Näin Anderson pääsi esiintymään myös suurelle yleisölle. Kolme tähän mennessä julkaistusta seitsemästä levytyksestä on samalla performanssitalienteita: *United States live* (1984), *Home of the Brave* (1986) ja *The Ugly One with the Jewels* (1995). *United States* -performanssin (1983) tapauksessa varsinaisen taiteellisen artefaktin ei ole yksiselitteisesti löydettävissä. Osa siitä on esitetty jo 1970-luvulla. Lisäksi on *United States* -kirja, joka sisältää kuvia ja tekstejä em. performanssista. *United States live* -levy kokoelma puolestaan on auditiivinen tallenne vuoden -83 esityksestä New Yorkissa. *Big Science* ja *Mister Heartbreak* -LP:t ovat pääosin performanssista poimittuja kohtauksia, joita on muokattu edelleen. *United States*

⁸⁵ Vaihto toimii Andersonin tapauksessa myös vastakkaiseen suuntaan. On myös huomattava, että esim. konserttiyleisö ei välttämättä ole tietoinen Andersonin roolista taidemaailmassa, ja toisaalta galleriayleisö ei ehkä tiedä mitään hänen menestyksestään levymyyntilistoilla.

⁸⁶ Benjamin 1989, 143.

⁸⁷ Anderson 1994a, 155.

-kokonaisuus on siis laajalle levittäytyvä prosessi, jolle on vaikea määrittää alkua tai ennustaa loppua – se jatkunee niin pitkään kuin joku LP:n (tai CD:n) omistava jaksaa levyään kuunnella. Teknologinen uusinnettavuus kykenee järkyttämään rajoja niin tuotannon, itse artefaktin kuin vastaanotonkin alueilla.⁸⁸

Benjamin oivalsi jo vuosisadan alkupuolella, että ajanvietteen ja sisäisen keskittymisen vastakohtaistamisen kautta vedetty raja populaari- ja korkeakulttuurin välille ei tulisi enää olemaan pätevä.⁸⁹ Tekniikan kehittymisen myötä yleisön havainnointi muuttuu "hajamieliseksi" ja "sattumanvaraiseksi". Benjamin näki tämän kehityksen positiivisena; tekninen uusinnettavuus palautti taiteen massojen ulottuville. Taiteen rituaalisen perustan tilalle olisi mahdollista synnyttää poliittinen perusta, mutta taloudellinen järjestelmä, joka mekaanista jäljentämistä ympäröi, ohjaa kehitystä toiseen suuntaan: "– – elokuvateollisuuden intressinä on kiihottaa joukkojen mielenkiintoa illuusionomaisilla näytöksillä ja hämärillä spekulatioilla."⁹⁰ Artikkelinsa esipuheessa Benjamin toteaa, että väärin käytettyinä auraattisuuteen liittyvät määritteet – luovuus, nerous, ikuisuusarvo ja sala-peräisyys – johtavat fasismiin. Myös Anderson näkee uhkan, josta Benjamin varoittaa: estetiikka ei olekaan vallankumouksellista, vaan se kytkeytyy yhä useammin rahan ja kaupallisuuden systeemeihin:

– – But records involve companies and my relationship with corporations has always been difficult. I remember walking into the Museum of Modern Art in 1976 where I was doing a sound check for a performance. I saw a big poster for the performance that said:
"MOBIL OIL PRESENTS A PERFORMANCE BY LAURIE ANDERSON"
I was shocked. I had signed a contract with a museum, not an oil company. This was when I first realized that no matter how hard you tried to avoid it, if you were in the art world, the big money wouldn't be too far away.⁹¹

Kyseisen tyyppinen sponsorointi on viime vuosina tullut yleisemmäksi myös Suomen taidemaailmassa: esimerkiksi Nykytäiteen museo Kiasma julkisti taannoin näkyvästi varsin mahtavat tukijansa (MTV3, Nokia, Sokos, Sonera ja AlmaMedia). Vaikka sponsorointi on ajatuksena ja käytäntönä ollut olemassa jo pitkään, ei sen lisääntyminen kuitenkaan ole yhdentekevä. Sponsorilla on auttamisen lisäksi mahdollisuus myös estää tai ainakin

⁸⁸ Helena Sederholmin väitöskirja 'Starting to Play with Arts Education' käsittelee tämänkaltaisten teosten problematiikkaa. Taideteorialle asettuvat ongelmallisiksi teokset, jotka perustuvat suhteellisen avoimille prosesseille, joiden varsinainen objekti on liunnut ja joiden ilmaisun muotona on useimmiten tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottu kollaasi. Sederholm 1998, 11

⁸⁹ Benjamin 1989, 163.

⁹⁰ Benjamin 1989, 156.

⁹¹ Anderson 1994a, 57.

vaikeuttia sellaisen taiteen esiinpäätystä, joka ei edusta sen taidekäsitteitä. Kirjassaan *Ajatusten vapaakauppa* Pierre Bourdieu ja Hans Haacke pohtivat pitkään tätä problematiikkaa. He päätyvät siihen, että kulttuurin tuotanto ei voi säilyä tai perustua vain markkinoiden satunnaisuudelle tai sponsorin mielivallalle. Bourdieu ja Haacke puolustavat taiteen autonomiaa nimenomaan konservatismia vastaan, tuli se sitten valtiovallan tai sponsoreiden taholta. Heidän mielestään ainoastaan valtion antama tuki voi lopulta taata kriittisen kulttuurin säilymisen. Taiteilijoiden ja kulttuurintuottajien on kuitenkin pysyttävä valppaina valtion suhteen. Sekin voi pyrkiä hallitsemaan ilmapöytä, mutta valtion takaamassa asemassa on myös mahdollisuus nousta "valtioajattelua" vastaan. Sponsorien suhteen tilanne on toinen: jos sponsori lopettaa rahoituksen tai sponsorointi ylipäätään menee pois muodista, mitään ei ole tehtävissä.⁹²

Mobil Oil -tapauksen jälkeen Anderson on luultavasti joutunut hieman antamaan periksi periaatteistaan. Hänen julkinen persoonansa on osa suurempaa, kaupallista koneistoa. Warner Bros. -yhtiön artistiksi ryhtyminen on johtanut tietynasteiseen tuotteistumiseen, vaikkakaan se ei tietysti edusta koko Andersonin tuotantoa. Taidemaailman suhde kaupallisuuteen (ainakaan jos kyseessä oli kaupallinen populaarikulttuuri) ei vielä 1980-luvun alussa, jolloin kytkös tapahtui, ollut kovin suotuisa. Alussa se taidemaailma, jonka osa Anderson oli ollut jo pitkään (New Yorkin avantgardistit) näki Andersonin sopimuksen yhtiön kanssa itsensä myymisenä. Anderson sanoo, että lopulta hän kuitenkin ymmärsi asenteen

- -The avant garde in the late '70s was extremely protective of its own ideas, territory, and privilege. I myself had benefited from this attitude. I had been supported and protected by this network. It had always been a safe place to work, until I signed a contract with a "commercial" company.⁹³

Vähän myöhemmin asenteet olivat jo muuttuneet sallivammiksi, ja Anderson nähtiin cross-over -artistina. 1980-luvun puolessavälissä, kun Andersonin ratkaisu nähtiin "älykkäänä kaupallisena siirtona", ei hänen mielestään enää ollut avantgardea, joka olisi vaivautunut kommentoimaan tai vastustamaan sitä.

- - A couple of years later, this process was known as "crossing over" and was looked on more favorably by the avant garde. By the time it was considered a "smart commercial move" in the mid '80s, there was no longer much of an avant garde left to comment on it anyway. The result of all this for me was that I had a whole new audience, an electronic audience. And I had no idea what they expected of wanted.⁹⁴

⁹² Bourdieu & Haacke 1997, 80-86.

⁹³ Anderson 1994a, 155.

⁹⁴ Anderson 1994a, 155.

Anderson havaitsee itsekin, mitä seurauksia kytkeytymisellä on: aiemmin pienen yleisön kontemplation kohteena olleet teokset joutuvatkin nyt kilpailemaan uudella tuotteiden ja kulttuurihyödykkeiden areenalla, jossa kierto on nopeaa, kysynnän ja tarjonnan lakien mukaista. Sivun 38 sitaattia on nähtävissä, että Anderson oli tyytyväinen tähän uuteen rooliinsa, johon ei liittynyt taidemaailman ja taidepolitiikan "bysanttilaisia käännteitä". Levyt joko myyvät tai sitten eivät. Onko Andersonin menestys kaupallisella kentällä sitten vaikuttanut hänen taiteellisen toimintansa sisältöön? Taiteilija itse väittää, että menestyksestä ei väistämättä seuraa kaupallisen kontrollin alaisuuteen joutuminen; täydellinen taiteellinen kontrolli säilyy hänellä itsellään. Anderson kehuu Warner Bros. -yhtiötä, joka jättää hänet levytysprosessin aikana rauhaa, eikä pyri vaikuttamaan lopputulokseen. Tähän vaikuttaa varmasti Andersonin teosten omintakeisuus. "I know that sometimes they hang around, but, especially in the early time when I was working with them, they didn't know what to do. -- So they left me alone, and I really appreciate that a lot."⁹⁵

McBride ei kuitenkaan päästä Andersonia näin helpolla. Hänen mielestään suosio populaarikulttuurin kentällä on vaikuttanut Andersoniin, vaikka tämä pyrkii "tahrattomuuteen". Yksi McBriden esimerkeistä koskee Andersonin julkaisemia kirjoja. 1970-luvulla ne olivat vielä viimeistelemättömiä, yhdistelmiä piirustuksista, kopioista, mustavalkoisista valokuvista ja (yleensä) käsinkirjoitetuista teksteistä. Anderson julkaisi niitä rajoitetun määrän omakustanteina, ja useat niistä ovat myös uniikkikappaleita.⁹⁶ *United Statesin* myötä tilanne kuitenkin muuttui. Viiden levyn kokoelman lisäksi Anderson julkaisi performanssista kirjan, joka poikkeaa huomattavasti aiemmista. Se on nidottu, noin A4-kokoinen kirja, joka on painettu kiiltävälle paperille. Kuvat ovat selvästi ammattitasoa, joukossa on myös värikuvajakso. Kirjan on julkaissut newyorkilaiskustantamo HarperCollins. Sama tyyli jatkuu myöhemmissä kirjoissa *Empty Places* ja *Stories from the Nerve Bible*. Anderson on siis joutunut tulemaan kirjoineen ulos taidemaailman kontekstista, mikä on toisaalta loogista. Jos levytyssopimus takaa teoksille laajan levikin suhteellisen edulliseen hintaan, myös kirjojen julkaiseminen suuren yhtiön kautta luo lisää mahdollisuuksia yleisön ja Andersonin kohtaamiselle.

Uusinnettavuudella on siis monitasoisia vaikutuksia Laurie Andersonin tuotantoon ja persoonaan. Toisaalta kytkeytyminen kaupalliseen yhtiöön tekee Andersonin taiteen yleisölle helpommin saavutettavaksi, ja toteuttaa tässä mielessä benjaminilaista ajatusta auran katoamisesta. Kolikon

⁹⁵ Gaar 1992, 291.

⁹⁶ McBride 1997, 210.

toinen puoli on siinä, että markkinoilla on taipumus pyrkiä vaikuttamaan taiteilijan teosten integriteettiin. Anderson on siinä mielessä onnistunut, että hän on arvostettu taiteilija niin akateemisen taidemaailman kuin suuren yleisönkin silmissä. Home of the Brave -elokuvan editointivaiheessa Anderson huomasi kuitenkin, että uusinnettavuudella on rasittavat puolen-
sakin. Katseltuaan kuukausikaupalla kuvia omasta itsestään, mitta täytyi:

- - I thought, "If I ever see this face again I'm going to shoot myself!" The simple truth is that you should never take that many pictures of yourself; and if you do, you should not sit around for months staring at them. - - It was my own fault, really. I decided to put my photograph on record covers, posters, in films. These pictures were duplicated and distributed. I could have chosen not to do this. I could have said no.⁹⁷

Uusinnettavuuden lisäksi teknologia tulee esiin Andersonin teoksissa muillakin tavoilla. Tekstuaalisella tasolla ilmenee voimakkaasti Andersonin kriittinen suhtautuminen teknologisoituvaan diskurssiin, joka vannoo edistyksen ja vauhdin nimiin. Kriittisen näkökulman vastapainoksi asettuu kuitenkin kyborgi-Anderson, joka varustaa kehonsa teknologialla ja kehittää innokkaasti uusia teknologisia ja digitaalisia keksintöjä. Kyborgius on Andersonille usein vastavirtaan kulkemista, ja se toimii samalla sekä identiteettiä konstituoivana että sitä hajottavana aktiviteettina. Muihin minän koostamisprosessiin syvennytään tarkemmin seuraavassa luvussa.

⁹⁷ Anderson 1994a, 224.

B. HUOKOINEN MINUUS

I had this dream and in it I wake up in this small house. Somewhere in the tropics. And it's very hot and humid and all these names and faces are somehow endlessly moving through me. It's not that I see them, exactly; I'm not a person in this dream; I'm a place. - - And I have no eyes, no hands, and all these names and faces keep... they keep passing through. And there's no scale. Just a lot of details. Just a slow accumulation of details.- -¹

Laurie Andersonin teosten minää tarkasteltaessa törmätään samankaltaiseen ristiriitaan kuin hänen suhteessaan teknologiaan. Toisaalta hyvinkin henkilökohtaiset ja minämuotoiset tarinat tuntuvat tuovan Andersonin lähemmäs yleisöä, mutta toisaalta Anderson peittää tehokkaasti teknologian avulla "todellisen minänsä". Andersonin subjektiviteetti rakentuu siis pitkälti teknologian kautta, mutta yhtä tärkeää on tutkia tarinoiden minää tekstuaalisella tasolla.

Johan Fornäs in *Kulttuuriteoria*-teoksessa subjekti muodostaa yhden teoksen pääosioista symbolien ja sfäärien ohella. Fornäs perustelee subjektien ja subjektiviteetin keskeisyyttä seuraavasti: "Subjektit muotoutuvat symbolien avulla erilaisissa diskursseissa, joiden toisiinsa leikkaavaa liikettä ne samanaikaisesti työntävät eteenpäin liikkumalla ajassa ja tilassa, rakentamalla sosiaalisia sfäärejä ja asumalla niissä. - - Subjektiviteetin sisäistä muotoutumista ei voi itsestään selvästi pelkistää kielen tai vuorovaikutuksen kuvitteelliseksi seuraukseksi, vaikka subjekti ei voi myöskään muodostua ilman niitä. Subjektit ansaitsevat sfäärien ja symbolien tavoin tulla kohdelluiksi kulttuuriteorian erillisenä ulottuvuutena."² Fornäsille subjekti ja identiteettiä luonnehtivat fragmentaarisuus, jakautuneisuus ja moniulotteisuus. Subjekti rakentuu päällekkäisistä identiteeteistä, jotka risteävät keskenään monella tasolla: biologisella, sosiaalisella ja kulttuurisella. Sukupuoli (gender), etnisyyt ja ikä vaikuttavat kokemuksiimme ja sitä kautta kehityvään sisäiseen rakenteeseen.³ Subjekti on myös yksi nykyteorian eniten problematisoimista käsitteistä; niin filosofia, sosiologia, psykologia kuin taiteoriatkin ovat alkaneet postmodernismin myötä kyseenalaistaa ajatusta kiinteästä ja muuttumattomasta subjektista. Laurie Anderson on esimerkki taiteilijasta, joka keskittyy tarkastelemaan töissään identiteetin rakentumista ja rakentamista.

¹ Anderson 1984a & b.

² Fornäs 1998, 265.

³ Ibid., 265-266.

Fornäsin kanssa hyvin samankaltaisia ajatuksia identiteetistä esittää myös Zygmunt Bauman. Hän käyttää subjektista nimitystä toimija; toimijan eksistenssi on alati keskeneräinen, juureton ja liikkuva. Koska identiteettiä ei ole annettu kenellekään valmiina, se on rakennettava, mutta ongelmaksi muodostuu juuri tämä – ei ole kiinteää pistettä, johon omaa identiteettiään voisi verrata tai jonka mukaisesti sitä alkaisi rakentaa. Baumanin mukaan ei voi enää puhua identiteetin lineaarisesta kehitymisestä, kehitykselle ei ole vertauskohtia. Elämänprojektin sijasta olisi puhuttava minän koostamisprosessista. Toisin kuin elämänprojektissa, jossa on päämäärä, tavoite ja suunta, minän koostaminen tapahtuu jatkuvasti muuttuvan elintilan sisällä. Auktoriteetit ja päämäärät ovat vain hetkellisiä ja korvautuvia. Prosessi ei ole kumulatiivinen, vaan rakentamisen ohella siihen liittyy yhtä tärkeästi unohtaminen ja vanhasta luopuminen. ⁴

Bauman nostaa kuitenkin yhden elementin, jossa minän koostamisen vaiheet ja erilaiset identiteetit säilyvät: se on ruumis. Materiaalisena ruumis ”ylläpitää, kantaa ja toteuttaa kaikkia menneitä, nykyisiä ja tulevia identiteettejä.”⁵ Kehollisuuden ja ruumiin filosofia onkin toinen nykyteoriassa vahvasti vaikuttavista suuntauksista subjektin tutkimisen lisäksi, ja usein niitä tutkitaan yhdessä. Kehollisuus on tosin voimakkaasti mukana jo esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiassa, eikä se ole postmodernismin keksintöä. Teoreettinen painopiste on kuitenkin liikunut yhä enemmän kohti pintaa ja pinnan estetiikkaa. Bauman tekeekin tästä huomion: ruumiin kultivoiminen on keskeisessä asemassa identiteetin kokoamisen prosessissa. Erityisesti ihon kanssa kosketuksiin joutuva on tärkeässä asemassa, koska iho on se elementti joka erottaa subjektin habitaatista.⁶

Tapaa, jolla Anderson käyttää teknologiaa sumentamaan tätä subjektin ja ympäristön välistä rajaa, on käsitelty jo luvussa 11, joten tässä keskitytään muihin minän koostamisen prosesseihin Andersonin teoksissa. Keskeisenä analyysin kohteena on Andersonin teoksissa esiintyvä minä (“narrative I”), jota tarkastellaan ensimmäisessä luvussa. Lisäksi tarkastellaan kultivoitua ruumista, jossa ihon lisäksi tutkitaan Andersonin teoksissa esiintyvien ruumiin muiden osien kautta rakentuvaa minäkuvaa. Toisen tärkeän kokonaisuuden muodostaa kielen ja identiteetin suhde, jota käsitellään luvussa 3.

⁴ Bauman 1996, 200-201.

⁵ Id.

⁶ Ibid., 202.

tiota Andersonista. On siis todellinen, alkuperäinen tapahtuma ja sen narratiivinen toistaminen, joka muuttaa alkuperäistä, toisin sanoen toistuvien narraatioiden kautta alkuperäinen katoaa. Tämän lisäksi kaikilla Andersonin tarinoilla ei edes ole todellisuus pohjaa, mikä edelleen syö pohjaa autobiografisuudelta itseyden paljastamisena.¹² Tarinoidensa totuudellisuuteen Anderson on todennut: ”- - one question people often ask me is, 'Is this stuff actually true?' The answer is yes. Except for the songs of course.”¹³ Anderson on itse asiassa aika ovela antaessaan tällaisen vastauksen; hänhän saattaa nimittää esimerkiksi performanssi-kokonaisuuden osia lauluiksi. Suoranaisen keksimisen sijaan Anderson saattaaakin ”venyttää” totuutta paremmin omiin tarkoituksiinsa sopivaksi. Taiteen ja elämän välinen raja tulee ellei kumotuksi, niin ainakin kyseenalaistetuksi – tuttu asia jo vuosisadan alun avantgardisteilta. McBriden mielestä Anderson ei aseta kumpaakaan ensisijaiseksi, esimerkiksi että ”elämä” olisi fundamentaalisempaa ja muuttamatonta. Jos siis elämä on yhtä kuin taide, ei voida erottaa aikoja jolloin Anderson ei tekisi taidetta. Tällöin myös tilanteet, joita perinteisesti ei ajatella taiteena (mm. haastattelut), eivät olisikaan hetkiä jolloin todellinen Laurie Anderson paljastaa itsensä, vaan persoonan rakentamisen tilanteita. Postmodernit ja feministiset teoriat ovat alkaneetkin kyseenalaistaa käsitystä autobiografiasta autenttisen minän paljastajana.¹⁴ Koko kysymyksenasettelun takaa voi lukea tietyn ajattelutavan, joka perustuu modernistiselle pinta-syvyys -ajattelulle. Postmodernin ajattelun mukaan pinnan arvottaminen jollakin tavoin huonommaksi tai vähemmäksi ei enää aina päde. Kaikkia ilmiöitä ei edes voi jakaa tällä tavoin dikotomisesti.¹⁵ Tarvitseeko autenttista Andersonia siis loppujen lopuksi etsiäkään?

McBride käyttää käsitettä *narratiivinen minä* kuvaamaan tapaa, jolla Anderson puhuu tarinoissaan minämuodossa. Minä toimii hajanaisia aspekteja yhdistävänä ja toisiinsa sitovana tekijänä. Etenkin kun otetaan huomioon, että ”minä” ei merkitse sitä että tapahtuma on Andersonille itselleen tapahtunut. Hän on itsekkin sanonut, että omakohtaiset tarinat loppuivat jo vuonna 1976, minkä jälkeen hän ryhtyi lainaamaan niitä ystävil-tään ja lukemastaan (tietysti omakohtaisia kokemuksia on vuosien varrella tullut lisääkin). Siitä huolimatta minä on säilynyt tarinoiden subjektina. Minä-muodon tarkoitus ei siis ole tehdä tarinoista autenttisia faktoja tai autobiografiaa, mutta silti minä antaa tarinoille syyn olemassaoloon tietyn performanssin rakenteessa. Ilman sitä temattisesti kirjavat tarinat eivät

¹²McBride 1997, 19-20.

¹³ Anderson 1994a, 7.

¹⁴ McBride 1997, 21-23.

¹⁵ Ks. tarkemmin Pulkkinen 1998, 49->. Taidemaailmassa pinta-syvyys -ajattelu on toiminut käsitteillä korkea-matala/populaari.

liittyisi välttämättä millään tavalla yhteen, narratiivinen minä luo siis yhte-näisyyttä (tai ennemminkin linkkejä) materiaaliin. McBride on erotellut *United Statesista* 19 eri tapaa, jolla minä liittyy tarinoihin, mm. unet ("I dreamed I had to take a test..."), biografia ("I started doing some research on Tesla..."), surrealistiset kuvaukset ("I saw a couple of hula dancers just hula-ing down the street").¹⁶ Herman Rapaport on samoin tehnyt havaintoja *United Statesin* minästä. Hänen mukaansa Andersonin tapa määritellä itsensä tyyliin "olen sitä mitä minun sanotaan olevan", tekee Andersonista ja hänen teoksistaan merkkejä (sign), jotka toimivat kontaktipintana eivätkä määrittele tiettyä sisältöä. Tarkoin määritellyn sisällön (Minä/Laurie Anderson) sijasta esiintyjälle tarjoutuu mahdollisuus olla mon-ta, vaikka kontakti tarinoihin ja niiden sisältöön pysyy jotakuinkin sama-na. Näin Anderson dekonstruoii identiteetin olemalla samalla kertaa määri-telty ja määrittelemätön. Rapaport käyttää termiä vajaasitoutuminen ('undercommitment') kuvaamaan tilaa, jossa suhde (ihmiseen tai tapahtu-maan) on riittävän vahva antamaan subjektille position tilanteessa, mutta samalla riittävän heikko, jotta tilanne ei voi muodostua subjektille sitovak-si.¹⁷ Tästä käy esimerkiksi katkelma *United Statesista* (otsikolla *Yankee see*):

Well I was out in L.A. recently on music business, and I was just sitting there in the office filling them in on some of my goals.
And I said: Listen, I've got a vision. I see myself as a part of a long tradition of American humor. You know - Bugs Bunny, Daffy Duck, Porky Pig, Elmer Fudd, Roadrunner, Yosemite Sam.
And they said: "Well actually, we had something a little more adult in mind."
And I said: OK! OK! Listen, I can adapt!"¹⁸

Anderson kertoo kyseisen tarinan auktoriteetin äänellä, taustallaan jättiko-koinen Warner Bros. -yhtiön¹⁹ logo. Sitaatissa on nähtävissä Rapaportin mainitsema vajaasitoutuminen: Anderson määrittelee ensin itsensä tietty-jen ennalta asetettujen sisältöjen mukaan (sarjakuvassankarit, American humor), mutta koska yhtiö haluaa Andersonilta jotakin muuta (a little more adult), hän on heti valmis muokkaamaan itseään toivottuun suuntaan. Subjektin rajat ovat häilyvät, tilanteen mukaan. Katkelmaa ei tarvitse lukea välttämättä suorana tilannedokumenttina, yhtä lailla Anderson on voinut haluta ilmentää ironisesti julkisuus-koneiston toimintaa. Esiintyjä tai taiteilija saattaa haluta julkisuutta subjektiivisen integriteettinsä kustan-nuksella, tai häneltä odotetaan sopeutumista julkisuuden vaatimuksiin.

¹⁶ McBride 1997, 51-54.

¹⁷ Rapaport 1986, 347.

¹⁸ Anderson 1984a.

¹⁹ Andersonin levy-yhtiö vuodesta 1981 kevääseen 1999 saakka, jolloin hän siirtyi Nonesuch-yhtiön leipiin.

2. KULTIVOITU RUUMIS

Andersonin subjektiviteettia voi tarkastella myös Baumanin esittämien ruumiin kultivoimisen ajatusten kautta. Teknologian avulla Anderson luo ruumiistaan kyborgin, mutta ruumis on läsnä myös sisällöllisellä tasolla, tarinoissa. Yhtäältä Anderson käyttää ruumiin eri osien kuvasta tarinoissaan identiteetin rakennusaineina, toisaalta myös hänen esiintyvän persoonansa ulkonäkö on merkitsevä. Ulkonäön suhteen hänessä on tapahtunut selkeä muutos 70- ja 80-lukujen vaihteessa. Aiemmin Anderson oli pitkähiuksinen "keskilämmen madonna", joka pukeutui ainakin esityksissään usein valkoisiin, väljiin vaatteisiin (yksi syy tähän oli niiden käyttäminen heijastuspintana). Hahmo oli selkeän feminiininen. *United Statesin* valmistamisen aikoihin habitus muuttui: hiukset lyhenivät punk-tyyliseksi pystytukaksi ja vaateetus alkoi olla yhä useammin musta pikkutakki tai miesten puku. Ulkonäön muutos osuu mielenkiintoisella tavalla yksin 80-luvun²⁰ populaarikulttuurissa esiintyneen "gender-blendaus" -aallon kanssa. Kyseessä on eräänlainen androgynian muoto, jossa sekoitetaan sukupuolten ominaispiirteitä ja pyritään hävittämään selkeä raja niiden välillä. Kiinnostavaa tämä on sikäli, että Andersonin *O Superman* nousi poplistoille juuri vuonna 1981, ja tämä oli Andersonin ensikosketus popin maailmaan ("I thought that pop music was usually designed for the average twelve year old and I didn't want anything to do with it").²¹ Oliko muutos populaarimpaan suuntaan sattumaa, vai harkittu imagon vaihdos? Hiuksen leikkaamiselle Anderson antaa itselleen tyypillisesti arkisen selityksen: eräänä päivänä taiteilijaystävä Winston Tong vain päätti leikata Andersonin hiukset, koska oli niin pitkästynyt. Tyyli on sittemmin säilynyt "mukavuussyistä".

McBride katsoo asiaa myös yleisön näkökulmasta. Uusiutunut ulkonäkö teki Andersonista helpommin vastaanotettavan populaariyleisön parissa, joka oli jo tottunut androgynisiin esiintyjiin.²² Oli yleisö sitten populaarin tai korkeamman kulttuurin piiristä, androgyni ulkomuoto on joka tapauksessa etäännyttävä elementti Andersonin esiintymisessä. Vaikka tarinoiden subjekti on minä, visuaalisesti se on kuka tahansa, ei selkeästi nainen eikä mies. Tähän voi palauttaa Rapaportin ajatukset läsnäolosta merkkinä, johon voi liittää vaihtuvia merkityksiä, ilman että Andersonin tarvitsee sitoutua mihinkään lopullisesti. Gender²³ -rooleja tarkastellaan ehkä ensisi-

²⁰ Toki jo 70-luvulla oli popmusiikin saralla vastaavaa, esim. David Bowie. 90-luku puolestaan on ollut enemmänkin dragin aikaa.

²¹ Anderson 1994a, 155.

²² McBride 1997, 195-197.

²³ Gender = sosiaalinen sukupuoli, vrt. sex=biologinen sukupuoli. Ks. lisää esim. Sipilä, Petri: Sukupuolitettu ihminen – kokonainen etiikka. Gaudeamus, 1998.

jaisesti visuaalisesta näkökulmasta; ulkonäön kautta tulee määritellyksi itsekunkin feminiinisyys ja/tai maskuliinisuus. Anderson sekoittaa asetelmaa vielä äänen tasollakin käyttämällä maskuliinista auktoriteetin ääntä – mutta myös äänenkorkeudeltaan nostettua kimittävää ääntä. Kun ajatellaan nykykulttuuria, jossa visuaalisuudella on tärkeä asema – on niitä, joita katsotaan, ja niitä joita, kukaan ei näe – Andersonin visuaalisesti niukka habitus toimii tehokkaasti. Sean Cubittin mukaan identiteetti määrittyy pitkälti siitä voimasta (tai voiman puuttumisesta), joka kullakin on visuaalisuuden alueella. Tartumme helposti siihen identiteettiin, johon meidän on *visuaalisesti* nimetty (kaunis, musta, nainen, homo...). Niistä, jotka kieltäytyvät tästä, tulee taiteilijoita tai ekshibitionisteja, tai performanssitaiteilijan ollessa kyseessä, kenties molempia.²⁴

Ruumiinosat, jotka Andersonin teoksissa esiintyvät useimmin ovat silmä ja käsi tai kädet, myös korva ja jalat esiintyvät. Oikeastaan Andersonin kehollinen subjektiviteetti rakentuu pitkälti aistien kautta, hän on itekin kuvailut *Stories from the Nerve Bible* -kirjaa seuraavasti:

What I mean by the "nerve bible" is ,of course, the body, and this book is my way of looking for something, of frisking myself, like looking for keys. Parts of the body appear and reappear throughout the book adding up to a kind of self-portrait, although not a very naturalistic one. This portrait resembles that drawing in medical books of the human body called "The sensory homunculus", a depiction of the relative proportions of the sensory neurons as they're represented in the brain. And it's kind of freakish, emaciated elf with ears the size of cars and an enormous mouth.²⁵

Kultivoitu ruumis saa Andersonin käsittelyssä siis varsin omalaatuiset mitasuhteet; suuri osa ruumiista jää käsittelyn ulkopuolelle, eikä voi sanoa hänen rakentavan kovin kokonaista ihmiskuvaa. Itse asiassa nykykulttuurissa ruumis onkin olemassa vain palasina, joista milloin mikäkin nostetaan kontemplaation tai muokkauksen kohteeksi. Siinä mielessä Andersonin lähestymistapa, joka hajottaa ruumiin fragmentteihin, ei ole kaukaa haettu. Käsittelen seuraavassa kolmea Andersonin paljon käyttämää ruumiin fragmenttia, kättä korvaa ja silmää.

Käsi esiintyy Andersonilla erityisesti *United Statesissa*, jossa se toimii kulttuuristen symbolien ja merkityksien välittäjänä. *United Statesin* tarinassa

²⁴ Cubitt 1994, 280. Cubittin vertailukohdaksi voi ottaa Michel Foucault'n ajatukset "elämän taideteesta" (*tekhne tou biou*). Foucault etsii yhteyttä etiikan, estetiikan ja eksistenssin välille ja on sitä mieltä, että itseän ja omaan elämään olisi suhtauduttava kuin taideteokseen. Toisin sanoen itseyden omaehtoinen rakentaminen on samalla kertaa sekä esteettinen että eettinen teko. Ks. Foucault'n artikkeli "On the Genealogy of Ethics", teoksessa Rabinow, Paul (ed.) 1986: *The Foucault Reader*. Penguin Books, Middlesex.

²⁵ Anderson 1994a, 6. Myös Anderson 1995.

False Documents käsi on identiteetin paljastaja. Anderson käy kädestään-
nustajalla, jonka ennustukset menevät täysin pieleen. Sen sijaan, että
Anderson alkaisi epäillä ennustajaa, hän miettii, onko hänellä käsissään
virheelliset dokumentit.

I went to a palm reader and the odd thing about the reading was that everything she told me was totally wrong. -- But she seemed so sure of the information that I began to feel like I'd been walking around with these false documents permanently tattooed to my hands. It was very noisy in the parlor and members of her family kept running in and out. They were speaking a high, clicking kind of language that sounded a lot like Arabic. Books and magazines in Arabic were strewn all over the floor. It suddenly occurred to me that maybe there was a translation problem -- that maybe she was reading my hand from right to left instead of left to right. Thinking of mirrors, I gave her my other hand. Then she put her other hand out and we sat there for several minutes in what I assumed was some kind of participatory ritual. Finally I realized that her hand was out there because she was waiting for money.²⁶

Tarinassa käsi itsessään ei ole merkityksellinen, se toimii pikemmin symbolina, jossa kulttuurien väliset erot näkyvät. Teoksissa esiintyvän Andersonin reaktioista syntyy usein identiteetiltään länsimainen tai amerikkalainen, hieman naiivisti muihin kulttuureihin suhtautuva henkilö. Tässäkin tapauksessa Anderson esimerkiksi päättelee arabialaiseksi tulkitsemastaan ympäristöstä, että ennustajan täysin väärät tulkinnat johtuvat kään-
nös-
ongelmista.

Käsi esiintyy *United Statesissa* myös muulla tavoin symbolina. Koko performanssin aloittaa osio *Say Hello*, jossa Anderson yksinkertaisen eleen avulla osoittaa symbolien monimerkityksisyyden. Tarina alkaa pohdinnalla Nooan arkin mahdollisesta lähtöpaikasta, mutta siirtyy sitten tarkastelemaan kädellä tapahtuvaa tervehdystä.

You can read this sign language. In our country this is the way we say Hello. SAY HELLO.

Hello . Excuse me. Can you tell me where I am?

In our country this is the way we say Hello. It is a diagram of movement between two points. It is a sweep on the dial. In our country, this is also the way we say Goodbye.²⁷

Visuaalisesti Anderson toteuttaa käden heilautuksen omintakeisella tavalla. Hän heiluttaa nopeaan tahtiin viulun jouta diaprojektorin valokiilan edessä, jolloin ilmaan näyttää muodostuvan värisevä animaatio heilutta-

²⁶ Anderson 1984a.

²⁷ Anderson 1984a & b.

vasta kädestä. Jo tässä eleen merkitys alkaa häilyä (visuaalisen hahmon tarvin): tervehdys näyttää samalta kuin hyvästely. Tämän jälkeen taustakankaalle heijastuu kuva, joka lähetettiin Pioneer 10 avaruusaluksen mukana. Siinä on kuva alastomasta miehestä ja naisesta, sekä esitys aurinkokuntamme rakenteesta ääriiviivapiirustuksina. Miehen käsi on kohotettuna tervehdykseen, kun taas nainen seisoo eleettömänä vieressä.

Anderson jatkaa:

In our country, we send pictures of people speaking
our sign language in Outer Space. We are speaking
our sign language in these pictures.

Do you think that They will think his arm is
permanently attached in this position?
Or, do you think They will read our signs?
In our country, Goodbye looks just like Hello.²⁸

Anderson tekee terävän huomion: millä perusteella ulkoavaruuden asukkaat pystyisivät lukemaan meidän kulttuurimme merkkikieltä? Jos he pystyvät ylipäätään ymmärtämään, että kuva esittää kahta ihmisrodun edustajaa, ajattelevatko he että Maassa kaikki miehet kulkevat käsi pysyvästi tervehdykseen taipuneena? Eleen mahdolliset merkitykset eivät myöskään jää vain tervehdykseen tai hyvästelyyn. Yhtä hyvin käden kohottaminen voi merkitä valan vannomista tai käskyä pysähtyä. Toinen kysymys, jonka kuva herättää, on se, miksi nimenomaan mies on aktiivinen toimija, kun taas nainen vain on.

Stephen Melville toteaa, että *Say Hello United Statesin* aloituksena toimii johdattajana koko teoksen rakenteeseen ja perusajatuksiin. Se esittelee yleisölle maailman, jossa kaikki merkit vaativat tulkintaa (ja joissa on aina myös yhtäläinen väärintulkinnan mahdollisuus), maailman, jossa lähtökohdana ei ole presentaatio, vaan representaatio.²⁹ Anderson ei siis pyri mihinkään alkuperäisen, selkeän merkityksen löytämiseen, vaan tunnustaa olevansa jo tulkitussa maailmassa. Performanssitaitelijana hän voi kuitenkin etsiä valmiiksi tulkitulle uusien rajoituksia.

Anderson käyttää myös korvaa ihmisen koko ruumiin symbolina. *Voices from the Beyond* -kokonaisuudessa on osa, jossa hän kuvailee käyntiään akupunktioidossa. Aluksi hän kuitenkin vertailee korvia muihin ruumiinosiin:

I've always thought that one of the most serious
defects of the human body was that you couldn't
close your ears. You can't point them anywhere or
close them, they just sort of hang there on the
sides of your head.- ³⁰

28 Id.

29 Melville 1985, 36.

30 Anderson 1994a, 46.

Eleiden ja ilmaisun kannalta katsottuna korvat ovat siis varsin hyödyttö-
mät, mutta akupunkturisti oli toista mieltä. Hän selitti Andersonille, että kor-
vat ovat varsin tärkeitä, koska niissä representoituu itse asiassa koko ruu-
mis:

– – The ears, he said, are vestigial fetuses, little
versions of yourself, one male and one female. And
he showed me here's the lobe, that's the miniature
upside down head, and this curve here is the spine
and right here are the little genitals and that was
when I went back to wearing hats.³¹

Anderson saa jälleen käännettyä tarinan minämuotoon kuvailemalla
reaktiotaan akupunkturistin selitykseen. Loppukommentin voi myös aja-
tella liittyvän peittämisen, paljastamisen ja itsereflektion tematiikkaan.
Fragmentaarinen nykykulttuuri tarjoaa ihmisille loputtoman määrän itse-
reflektion pintoja, joista peilata minuuttaan. Keho saattaa kuitenkin
ilmaista enemmän kuin halutaan; tietoisuus korvien sisältämästä informaa-
tiosta saa Andersonin peittämään ne.

Kuulo aistina on esillä teoksessa *Handphone Table* (1978). Anderson sai
idean siihen ollessaan kirjoittamassa sähkökirjoituskoneella. Pitäessään
taukoa hän nojasi päätään käsiinsä ja kuuli voimakasta huminaa, joka
välittyi kirjoituskoneesta puisen pöydän kautta hänen korviinsa. Anderson
asensi pöydän sisälle kasettidekit ja ajurit, jotka ohjasivat nauhoitetun
äänen metallitankoihin, jotka puolestaan ulottuivat pöydän pintaan saak-
ka. Pöydän molemmissa päissä oli oksansilmää muistuttavat kytkimet.
Kun olkapäät laittoi näihin kohtiin, ääni kulkeutui käsivarsia pitkin pää-
hän. Anderson kuvailee tuntemusta samaksi kuin olisi laittanut stereokuu-
lokkeet päähänsä. Teoksessa on suljetun virtapiirin ('closed circuit') ajatus:
kuulija muodostaa kehollaan suljetun piirin kuullakseen äänet päänsä
sisällä. Musiikki, varsinkin matalat sävelkorkeudet, välittyivät pöydästä
hyvin, mutta sanojen kanssa Andersonilla oli ongelmia, koska kielessä
nimenomaan diskanttiset konsonantit määrittävät sanat. Lopulta hän
päättyi käyttämään lausetta George Herbertiltä, englantilaiselta 1600-
luvulla eläneeltä runoilijalta. Lause nauhoitettiin kuulumaan vuorotellen
kaiuttimista:

Now I	in you
without	a body
m o v e ³²	

Silmä liittyy Andersonilla kiinteästi teknologiaan, ja katsomisen ja näkemi-
sen teemat lomittuvat usein Andersonin kehittämien teknisten keksintöjen
lomaan. Siinä missä aiemmin ajateltiin esimerkiksi kamerasta, että se on

³¹ Id.

³² Anderson 1994a, 48.

silmä, joka ei valehtele, ja ylipäättään asetettiin tekniset välineet toissijaisiksi, Anderson kääntää perinteisen asetelman nurinpäin. Sen sijaan että vertaisi kameraa silmään, hän vertaakin silmää kameraan. Hän esittää, että itse asiassa näköaisti on varsin puutteellinen ja sidoksissa mieleen.

- - I mean, first of all the eyes can be very stupid. They can slip out of focus and miss really important things. "Yeah, we were here all right, and open, but we're just blobs of jelly after all. We didn't see a thing."- -³³

Anderson käyttää silmien yhteydessä valokuvaustermiä epäteräviä ('out of focus'), ja asettaa syyksi sen, että silmät ovat vain pelkät hyytelömöykyt.

- - Also, the eyes are really kind of primitive. They're like pre-World War II field cameras. I mean the lenses are very crude, you can't do any zooms. And the pans look terrible and the dolly shots are a mess with your feet moving up and down like that all the time. It's just not too smooth.- -³⁴

Anderson jatkaa silmien vertaamista koneeseen, elokuvakameraan, ja käyttää edelleen teknisiä termejä: linssit, zoomaus, erilaiset kuvaustavat. Ihminen tai inhimilliset ominaisuudet eivät olekaan enää kaiken mitta, kone on luotettavampi mittatikku. Andersonin tarinassa ravintolaillan rakentuminen visuaaliseksi kertomukseksi on tästä esimerkki.

- -For example, let's say you walk into a restaurant and here's what your eye is really seeing: the door swings open and there's an awkward jerk backwards and the flash of somebody's arm. Then a rickety scan of the restaurant as you look for a table. Suddenly the floor lurches into view as somebody bumps into you. If at the end of the day you looked at the rushes of the shoot, you'd immediately fire the camera-person.- -³⁵

Kaoottinen todellisuus ei siis kelpaa sellaisenaan, sitä on editoitava:

- - But the point is when you think back on the same scene in the restaurant or when you dream about it, suddenly the camera work has really improved. You see the establishing shot, a bird's-eye view of the restaurant followed by a two-shot of you and your dinner partner. Things are really well lit and fairly well cut.
YOUR MIND HAS FIXED IT ALL UP FOR YOU.- -³⁶

Anderson jättää sanomatta suoraan, mutta mielestäni katkelmasta on tulkittavissa, että mielemmekin alkaa olla median konventioiden sävyttämää. Havaitsemme tilanteista ne asiat, jotka mediateollisuus on opettanut lukemattomien toistojen kautta meidät harvitsemaan. Kenties kyseessä ei

³³ Anderson 1994a, 140. Voices from the Beyond -kokonaisuudesta (1991).

³⁴ Id.

³⁵ Anderson 1994a, 140.

³⁶ Id.

olekaan silmien tehottomuus, vaan opittu tapa. Johan Fornäs toteaa, että nykypäivän arki on entistä intensiivisemmin median läpäisemää. Kulttuuria luodaan ja välitetään median kautta, ja se toimii sekä yksilöllistä että kollektiivista identiteettiä rakentavana tekijänä.³⁷ Medioituminen vaikuttaa varmasti myös kielen tasolla; teknologisia termejä aletaan käyttää inhimillisten toimintojen kuvaamiseen.

Itse asiassa Anderson ei ole läheskään ensimmäinen, joka vertaa ihmisen elimistöä koneeseen: filosofian ja luonnontieteen historiasta löytyy lukuisia esimerkkejä vastaavasta ajattelusta. Georges Canguilhem erittelee artikkelissaan "Kone ja organismi" millaisia merkityksiä on organismin samastamisella koneen kanssa. Canguilhem lähtee liikkeelle jo Aristoteleesta, joka näki yhteneväisyyksiä eläinten liikkeiden ja mekaanisten liikkeiden, kuten katapultin, välillä. Voimakkaimmin elävän organismin konemaisuutta on luultavasti korostanut filosofi René Descartes. Descarteshan ajatteli, että eläimet ovat koneita, jotka eivät kykene tuntemaan, muuten kuin niiden elinten toimintatapana. Eläimet ovat kykenemättömiä tekemään sielullisia arvostelmia. Descartes pyrki selittämään organismeja automaation kautta tutkimalla mm. hydrauliiikkaa ja jousien toimintaa – oman aikansa tekniikan muotoja.³⁸ Näin voi sanoa myös Andersonista: hän käyttää teoksissaan niin nykyteknologian sanastoa kuin itse teknologiaakin. Toisaalta ei voi sanoa, että Anderson pyrkisi näin edistämään ajattelua, jossa ihminen nähdään koneen kaltaisena, pikemminkin hän vain tuo esiin nykykulttuurille ominaisen pyrkimyksen teknologisoituun diskurssiin.

³⁷ Fornäs 1998, 258.

³⁸ Canguilhem 1997, 28-30.

3. KIELI ON VIRUS!

I saw this guy on the train, and he seemed to have gotten stuck in one of those abstract trances, and he was going ugh... ugh ... ugh ... And Geraldine said: You know, I think he's in some kind of *pain* ... I think it's a pain cry. And I said: If that's a pain cry, then language ... is a virus ... from outer space... 39

Laurie Andersonin teokset rakentuvat vahvasti sanojen ja kielen varaan. Kuten hän on todennut itsekkin, ilman sanoja teokset olisivat kuin elektronikan markkinointitilaisuus – ilman sisältöä. Tässä luvussa pyrin analysoimaan tapaa, jolla Anderson käyttää kieltä. Performanssitäiteessä on totuttu seuramaan tilassa olevia ja liikkuvia kehoja, mutta usein nämä ovat ”mykkiä”. Toisin sanoen taiteilija voi käyttää hiljaisuuttaan vierastuttavana tekijänä, joka piirtää rajan yleisön ja esiintyjän välille. Jos taiteilija puolestaan Andersonin tavoin puhuu, ja vielä osoittaa sanansa kuulijalle, eikä esitä vaikeasti tajuttavaa monologia, raja hälvenee (ei tosin täysin katoa). Vielä 1970-luvun puolella Andersonin tarinat olivat selkeän omakohtaisia, kokemuksista ja unista koostuvia, mutta pikkuhiljaa tarinoista on kasvanut yleisinhimillisempiä, katsojan on helppo sanoa ”tuota minäkin juuri ajattelin tässä eräänä päivänä”. Marvin Carlson asettaakin, Andersoniin viitaten, yhdeksi nykyisen performanssitäiteen piirteeksi yhteisen kokemuksen artikuloimisen ja konkretisoimisen.⁴⁰ Tietysti Andersonin teoksissa on paljon elementtejä, jotka toisaalta vahvistavat tätä yleisön ja esiintyjän välistä rajaa. Vaikka Anderson puheensa kautta on hyvin läsnäoleva, teknologia puolestaan vie häntä aina vain kauemmaksi normaalista kohtaamisesta. Emme siis voi koskaan oikeastaan sanoa, mitä Laurie Anderson *todella* sanoo, vaan ainoastaan tutkia kuvaa ja tekstiä, joka tarjoutuu performanssien ja tallenteiden kautta kontemplation kohteeksi.

Anderson on useissa yhteyksissä ilmoittanut, että kieli on hänelle perimmäinen kiinnostuksen kohde, kaikesta teknologiasta huolimatta. Samuel McBride on löytänyt Andersonin henkilöhistoriasta seikan, jolla hänen mielestään saattaa olla merkitystä suhteessa Andersonin käsitykseen kielestä. Andersonin kuusi vuotta nuoremmat kaksosveljet kehittivät lapsena oman kielensä, ja he olivat akateemisen tutkimuksen kohteena. Vasta kuusivuotiaina he alkoivat puhua englantia. McBride esittää, että näin Anderson jo nuorena havaitsi kielen voivan olla keksitty diskurssi ja tutkimuksen

³⁹ Anderson 1984a,b.

⁴⁰ Carlson 1996, 116.

kohde.⁴¹ Varmasti myös Andersonin perheen tarinankerrontatraditiolla on osuutensa kiinnostukseen.

Tutkin seuraavassa Andersonin käyttämää kieltä Julia Kristevan ja Gilles Deleuzen kielen ja identiteetin suhdetta käsittelevien teorioiden kautta. Lopuksi käsittelen vielä Andersonin tapaa käyttää kertomusta teostensa perusrakenteena.

3.a. Mureneva merkitys

Laurie Andersonin teos *Language is a Virus (from outer space)* nostaa esiin kiinnostavan kysymyksen: onko kieli jonkinlainen virus, joka tarttuu ihmisestä toiseen? ”But to believe that language is a disease, first you have to believe that it is alive. So, is language alive?”.⁴² Jos jätetään sivuun ajatus siitä, että kielen alkuperä on ulkoavaruudessa, voidaan pohtia lähemmin kielen elävyyttä. Arkiajattelun tasolla on helppo todeta, että kieli elää; sanat, sanonnat ja niiden merkitykset muokkautuvat ja vaihtuvat ajan mittaan. Säännöllisin väliajoin herää myös keskustelu siitä, miten kieli on rappeutumassa lainasanojen alle. Anderson ei kuitenkaan käsittele niinkään tätä ongelmaa, vaan häntä kiinnostaa ensisijaisesti kielen alkuperä ja merkitysten sopimuksenvaraisuus.

Millainen sitten olisi kielen tarttumisen prosessi? Tekstissään ”Identiteetistä toiseen” ranskalaistunut filosofi ja psykoanalyytikko Julia Kristeva pyrkii hahmottamaan kielen teoriaa, joka ei samalla asettaisi annettua, kokonaista subjektia, vaan pikemminkin osoittaisi merkityksen/subjektin kriisiä tai sen prosessinomaisuutta⁴³. Kristeva hajottaa kokonaisuuden heterogeeniseksi, ja alkaa sitä kautta rakentaa omaa *poeettisen kielen* teoriaansa. Hän erottaa kielessä kaksi vallitsevaa tasoa: *semioottisen* ja *symbolisen*. Semioottinen on ”Äidin”, nimeämättömän, yhden merkityksen tavoittamattomissa olevan taso, joka voi ilmetä merkityksen suhteen negatiivisena tai epätäsmällisenä ilmaisuna, esimerkiksi lapsen kokeilevuutena äänteiden ja sanojen suhteen, ⁴⁴. Kristevalla semioottinen vaihe kytkeytyy psykoanalyttisen näkemyksen mukaisesti aikaan ennen ”peilivaihetta”, jolloin lapsi on vielä kiinteässä yhteydessä äitiinsä eikä ymmärrä olevansa erillinen yksikkö. On kuitenkin välttämätöntä ja väistämätöntä, että tapahtuu siirtyminen semioottiselta symboliselle tasolle: äidistä irtautuminen siirtää lap-

⁴¹ McBride 1997, 31.

⁴² Anderson 1994a, 6.

⁴³ Kristeva 1993, 85-86.

⁴⁴ Ibid., 95.

sen ja kielen merkityksenannon ja nimeämisen, "Isän" tasolle⁴⁵. Voidaan siis sanoa, että kun symbolinen taso on saavutettu, tarttuminen on jo tapahtunut. Virus on kehittynyt täyteen voimaansa, ja jatkaa elämäänsä. Kristevan teoriassa on kuitenkin jäljellä mahdollisuus paeta virusta, edes hetkellisesti. *Poeettinen kieli* on lääke, joka aktivoi semioottisen, siis erotaututumisen vuoksi unohtuneen tason, mutta ei niin, että symbolinen taso katoaisi tai tuhoutuisi. Kyseessä on nimenomaan jännite, jonka poeettinen kieli niiden välille synnyttää, ratkeamaton prosessi. Ilman symbolisen tason valvontaa semioottinen taso purkautuisi pidäkkeettömänä ja käsitteämättömänä: poeettinen kieli on eräänlaista nuorallatanssia merkityksen ja mielettömyyden välillä⁴⁶. Aktivoidessaan semioottisen tason poeettinen kieli liittyy kiinteästi naiseuteen, psykoanalyysin näkökulmasta arkaaiseen ja vietilliseen⁴⁷. Monet feministiteoreetikot ja -taiteilijat ovatkin nähneet kielen traditionaalisesti patriarkaalisen konstruktiona, logiikan ja abstraktien sääntöjen hallitsemana alueena. Performanssin kehollisuus on tarjonnut mahdollisuuden paeta kielen hallitsevuutta.⁴⁸

Andersonin käyttämä kieli asettuu poeettisen kielen tarvin samalle jännitelille merkityksellisen ja "tyhjän" kielen väliin. Voi ajatella, että hänen kielellinen ilmaisunsa, joka on sujuvaa ja periaatteessa helposti ymmärrettävää, asettuisi semioottisen tason alueelle. Hän on siis sisäistänyt vallitsevan tavon käyttää kieltä. Sen vastakohtaksi hän kuitenkin jatkuvasti käyttää sanoja ja lauseita, joille ei enää löydy alkuperäistä sanoja – kieltä joka on symbolisen tason rajalla. Kielestä tulee jotakin muuta kuin omaa, kommunikaatio keskittyy olemaan mahdollisimman sujuvaa merkkien ja eleiden käyttöä, jolla pyritään määrittämään yksilön paikka sosiaalisen järjestelmän sisällä⁴⁹. Semioottisen tason rakenne alkaa hajautua. Feministitaiteilijoiden tarvin Anderson kääntää merkityksellinen-merkityksetön - kuvion pääläelleen: symbolinen ja patriarkaalinen kieli, jonka normaalisti ajatellaan olevan täynnä merkityksiä, tyhjenee. Anderson ei kuitenkaan varsinaisesti palaata performanssejaan semioottiselle tasolle etsimällä essentiaalisesti feminiinistä tapaa käyttää kieltä. Pikemminkin Andersonin poeettinen kieli syntyy teknologian kautta. Hajottamalla sanat mekaanisiksi tai digitaalisiksi äännähdyksiksi, jotka toistuvat haluttaessa loputtomiin, Anderson saa sidotut merkitykset huojuumaan. Esimerkiksi kappalessa *Sweaters*, joka kertoo päättyneestä rakkaudesta, Anderson käyttää hengityksen ääniä ja viulun vinkuvaa sointia jäljittelevää lauluaan ilmai-

⁴⁵ Kristeva 1993, 96.

⁴⁶ Ibid., 96-97.

⁴⁷ Ibid., 98.

⁴⁸ Carlson 1996, 169. Mm. Karen Finley ja Rachel Rosenthal ovat tehneet performansseja, joissa rationaalinen kielenkäyttö murenee.

⁴⁹ Rapaport 1986, 346.

sun keinoina. Sinänsä lakoninen teksti⁵⁰ muuttuu tunnelataukseltaan toisenlaiseksi.

Eräs Andersonin käyttämä työskentelymetodi on mielenkiintoinen, jos sitä tarkastellaan semioottis-symbolisen mallin kautta. Esiintyessään Yhdysvaltojen ulkopuolella Anderson esittää teoksensa ainakin osittain kunkin maan omalla kielellä. Hän ei kuitenkaan – luonnollisesti – puhu useimpia niistä, joten hän vain opettelee ne foneettisesti ulkoa. Yleensä hän nauhoittanut performanssittekstit jollakin natiivipuhujalla, ja opettelee sitten äänittämisen siitä. Hän ei siis välttämättä tiedä paljonkaan kyseessä olevan kielen rakenteesta tai sanojen merkityksistä. Näin vieras kieli pysyy Andersonille tavallaan semioottisella, merkitsemättömällä tasolla. Tästä voi tietysti seurata ongelmia, kuten kävi kierteellä Japanissa. Anderson käytti sanojen opetteluun japaniksi useita kuukausia, ja oli ylpeä lopputuloksesta. Ensimmäisen konsertin jälkeen japanilaisella promoottorilla kuitenkin oli huomautettavaa:

– – "Excuse me, pardon me, but you speak English really well but, excuse me, pardon me, in Japanese you have quite a bad stutter."
I couldn't believe it! Later I discovered that the guy who had made the cassette for me to copy had a really bad st-st-stutter and I'd copied everything perfectly, carefully noting that this particular word was "ts ts-tsuru" and this other one "ts-TZ ts tsuru."
Anyway, it was impossible to unlearn the s-s-ongs because the st-st-stuttering had become so much p-p-part of the rrrhythm of m-my m-m-music.⁵¹

Andersonille kävi kuten lapselle, joka puhumaan opetellessaan käyttää kieltä vielä aikuisten mielestä hauskasti eikä vielä ole sisäistänyt merkitysten sitovuutta, vaan antaa niiden liukua. Japanin kieli on ilmeisesti Andersonin mielestä erityisen semioottinen kieli, *United Statesissa* hän toteaa:

You know, I don't believe there's such thing as the Japanese language. I mean, they don't even know how to write. They just draw pictures of these little characters, and when they talk, they just make sounds that more or less synch up with their lips. That's what I think...⁵²

Teoksessa *EngliSH* Anderson tuo esiin jokaisessa kielessä olevan toisen puolen, hiljaisuuden. Vaikeneminen ilmaistaan kaikkialla pääpiirteissään samoin, ja Anderson tekee huomion, että se on tavallaan ilmaistu jo kielten nimissä. Teoksen rakenne on yksinkertainen, Anderson luettelee eri kieliä hitaalla tempolla korostaen niissä olevaa sh-äännettä:

50 ' – – I no longer love the color of your sweaters./ I no longer love the way you hold your pens and pencils./ I no longer love it.' Anderson 1982 & 1984a & b.

51 Anderson 1994a, 25.

52 Anderson 1984a.

"SH SH SH English... FrenSH... SpaniSH... DeutSH... DutSH... YiddiSH... RusSHian... SHinese... PoliSH... SwediSH..."⁵³ Kieli, johon teos päättyy, on luonnollisesti suomi: FinniSH... FinniSH... FinniSH. Anderson tuo samalla esiin myös kaksoismerkityksen, äännteellisesti sanat finish ja Finnish ovat samanarvoisia. Kristevalaisen semioottis-symbolisen mallin kautta tarkasteltuna sh-äännähdys asetuu mielestäni semioottisen puolelle, tai sen voi tulkita poeettiseksi merkiksi, joka aktivoi jotakin unohtunutta. Perinteisesti hiljaisuus on kommunikatiivisessa mielessä häiriö, ja ainakin teknologian maailmassa hiljaisuus merkitsee yleensä sitä, että yhteys on katkennut. Anderson itse toteaa:

- - Silence doesn't mean anything on a computer. Silence in a theater - or at a dinner party - can be terrifying or spellbinding. It can be a very powerful thing to just stop. Silence on the telephone line or on the computer means you have been disconnected.⁵⁴

3.b. Jatkuva tulemisen tila

- -the various voices I've used to speak for me. Some of them speak foreign languages or stutter. Others mutter, complain, lecture, and yell. Some sing. - - English spoken by Americans: the voices of machines, politicians, sitcom stars, nuns, and ouija boards.⁵⁵

Andersonille ominaisin tapa käyttää kieltä on kertomus, ja erityisesti 'pienet' kertomukset vetoavat häneen: hän kertoo ihmisistä, joista rahan, korporatioiden ja teknologian maailmassa on tullut "no-bodyja".⁵⁶ Gilles Deleuzia mukaillen hänen voi sanoa antavan äänensä minorigeeteille, niille, joita ei yleensä kuunnella. Deleuzen artikkeli "Kirjallisuus ja elämä" käsittelee pääasiassa kirjallisuutta, mutta sen ajatusten soveltaminen Andersonin varsin tekstilähtöisiin teoksiin ei aiheuttane ongelmia. Deleuzille kirjallisuus on jatkuvaa joksikin tulemistä ("kirjoittamalla tullaan naiseksi, tullaan eläimeksi tai kasviksi, tullaan molekyyliksi - -")⁵⁷. Tulemisessa keskeistä on välttyä tulemastä muodoksi eli täsmälliseksi tai kokonaiseksi. Tässä mielessä Deleuzen mukaan on mahdotonta tulla Mieheksi, koska mies

⁵³ Anderson 1984a.

⁵⁴ Redd, 1997, 1.

⁵⁵ Anderson 1994a, 6-7.

⁵⁶ "But the bodies I relate to the most are the No Bodies. I've written many songs and stories for these "people". They have no names, no histories. They're outside of time and place and they are the ones that truly speak to me." Anderson 1994a, 6.

⁵⁷ Deleuze 1997, 29. Vrt. Kristevan semioottis-symbolinen -rakenne.

edustaa jo perinteisesti ilmaisun vallitsevaa muotoa. Esimerkiksi naiselle jää hänen mielestään aina pakotie omasta formaalisuudestaan, mutta naisenkin on tultava naiseksi⁵⁸.

Kirjallisuudessa on kysymys myös orgaanisen kehon luhistumisesta. Deleuze yhdistää tämän hajoamisen elämellisyteen ja kuolemaan, mutta mielestäni sen voi yhtä lailla Andersonin tapauksessa yhdistää kyborgiuteen, orgaanisen kehon jatkamiseen teknologisten proteesien avulla. Kielen tasolla tämä ilmenee jo edellisessä luvussa käsitellyllä tavalla: teknologia toisaalta hajottaa normaalin kielen, toisaalta se synnyttää oman kiелensä. *United Statesin osassa Language of the Future* Anderson kertoo lentokoneessa tapaamastaan tytöstä, joka puhui täysin omaa "koneeksi tulemisen" kieltä:

- - Computereze. A kind of high-tech lingo. Everything was circuitry, electronics, switching. If she didn't understand something, it just "didn't scan." We talked mostly about his boyfriend. This guy was never in bad mood. He was in a bad mode. Modey kind of guy. The romance was apparently kind of rocky and she kept saying: "Oh man you know like it's so digital!" She just ment the relationship was on again, off again. - - Always two things switching. One thing instantly replaces another. It was the language of the future.⁵⁹

Kirjallisuuden, ja kielen yleensä, tulisi omistautua feminiinisen, animaalisien ja molekyyllisen tavoittelemiselle, etsiä jotakin, mikä ei ole valmiiksi määriteltä. Tällöin kieliooppi muodostuu välttämättömistä kiertoteistä, jotka on joka tilanteessa luotava uudestaan.⁶⁰ Deleuze tekee selvän eron psykoanalyysiin pohjautuvaan kirjallisuudentutkimukseen, jossa kaikki palautetaan ikuiseen "isä-äiti" -rakenteeseen. Psykoanalyttisessa tulkinnassa epämääräisen, persoonattoman takaa paljastetaan aina kirjailijan henkilökohtaiset muistot tai unelmat. Kirjallisuus (deleuzelaisittain käsitettynä) lähtee kuitenkin vastakkaiseen suuntaan: se pyrkii paljastamaan voiman, joka persoonattomalla voi olla. Persoonaton ei tarkoita samaa kuin yleispätevä, vaan ennemminkin se on korkeimman asteen singularisuutta ("epämääräisen artikkelin voima").⁶¹ Vaikka Anderson käyttää tarinoissaan minämuotoa ja tarinoiden sisältönä näyttäisi olevan hänen oma elämänsä, niistä syntyy kuitenkin persoonaton vaikutelma. Toisaalta mm. *United Statesissa* on useita osia, joissa Anderson laittaa jonkun toisen kertomaan omia tarinoitaan. *United Statesin osassa Blue Lagoon* voi sanoa konkreettisesti deleuzilaisen ajatuksen epämääräisestä artikkelista, eli per-

⁵⁸ Id.

⁵⁹ Anderson 1984a.

⁶⁰ Deleuze 1997, 29.

⁶¹ Ibid., 29-31. Tässä kohden Deleuze eroaa radikaalisti mm. Kristevasta.

soonattoman voimasta. Teos alkaa naispuolisen kertojan⁶² kuvauksella unestaan:

I had this dream and in it I wake up in this small house. Somewhere in the tropics. And it's very hot and humid and *all these names and faces are somehow endlessly moving through me*. It's not that I see them, exactly; *I'm not a person in this dream; I'm a place*. - - And I have no eyes, no hands, and all these names and faces keep... they keep passing through. And there's no scale. Just a lot of details. *Just a slow accumulation of details.*- ⁶³
(kursivoinnit IM)

Kertoja kokee olevansa ilman tarkempia määrittelyjä jossakin tropiikissa; on kuumaa ja kosteaa. Hän kuvailee, miten hänen lävitseen kulkee loputon joukko nimiä ja kasvoja, ja hän tajuaakin olevansa unessa paikka (a place), ei persoona. Myös ympäristö on hajonnut epämääräiseksi, mittakaavattomaksi, on vain yksityiskohtien paljous. Deleuzille kirjallisuus, joka vastustaa universalisuutta, kokonaisuutta, on minoriteetti-kirjallisuutta, se avaa kielen sisälle (tai ulkoreunalle) toisen kielen, jolla operoida. Kirjailija tulee luoneeksi myös minoriteetti-kansan; Deleuze näkee hänet ainoana, jonka kautta vähemmistö voi löytää ilmaisunsa.⁶⁴ Kirjallisuus on siis eräänlaista marginaalien julkituomista, mutta se ei tapahdu sisällöllisellä tasolla, vaan nimenomaan kielen tasolla. Sitaatissa olevan ajatuksen kertojan läpi kulkevasta nimien ja kasvojen virrasta voi tulkita metatason viittaukseksi Andersoniin itseensä. Hän antaa nimettömien ja epämääräisten henkilöiden ja heidän tarinoidensa kulkea kauttaan, ilmaisee heidät tulemalla koneeksi.

3.c. Kertomuksia sähköisen nuotion äärellä

Are we collections of our own stories? Are we what holds these stories together?⁶⁵

Näihin kahteen lauseeseen voi sanoa tiivistyvän Andersonin keskeisimmän käsityksen persoonallisen identiteetin suhteen. Kertomus ja tarina ovat Andersonille keinot, joilla tämä identiteetti välittyy yleisölle. Hän on itse todennut itsestään, ettei ole missään asiassa ammattilainen, paitsi ehkä tarinankerronnassa. Tallenteita kuunnellessa huomaa, miten taitava Anderson on tarinankertojana: intonaatio, arjoitus ja tarkkuus ovat huippu-

⁶²Anderson ei kerro unta itse, mutta siirtyy teoksen myöhemmässä vaiheessa kertojaksi.

⁶³ Anderson 1984a.

⁶⁴ Deleuze 1997, 30-31.

⁶⁵ Garbarino 1994, 49.

luokkaa.

Historiallisesti tarkasteltuna Anderson asettuu pitkään monologistien ja tarinankertojien jatkumoon. Marvin Carlson esittää, että moni nykyinen performanssitaitelija tai stand-up -koomikko voisi tekniikkansa ja lähestymistapansa puolesta olla keskiaikainen kujeilija tai hovinari ('jester'). Hovinarin kuva on nykyään varsin yksipuolinen ja virheellinen. Itse asiassa heitä oli hyvin monenlaisiin tehtäviin erikoistuneita: toiset kertoivat sankaritaitarinoita, toiset populaareja, koomisia tarinoita, anekdootteja, moraliteetteja, tai lähes mitä tahansa verbaalista materiaalia.⁶⁶ Keskeistä näissä kaikissa on kuitenkin tarinankeronnan ulottuvuus. Amerikan teatterihistoriassa tämäntyyppinen performatiivinen kerronta on vahvasti läsnä, joidenkin tutkijoiden mukaan jopa kirjallisuuteen perustuvaa teatteria vahvemmin. 1900-luvun loppupuoliskolla monologiperinnettä ovat jatkaneet stand-up -koomikot ja performanssitaitelijat, Andersonin lisäksi mm. Spalding Gray, Whoopi Goldberg ja Eric Bogosian.⁶⁷ 1970-luvun puolivälissä vaihtoehtoisten minuuksien tai oman elämän tutkiminen oli jo amerikkalaisen performanssitaitteen keskeinen lähestymistapa. Goldberg ja Bogosian tulivat toisalta usein torjutuiksi performanssitaitteen puolelta, koska heidän teoksensa nähtiin liiaksi teatterin "keksittyjen henkilöhahmojen" varaan perustuviksi. Sen sijaan Spalding Gray ja Anderson käyttävät selvästi individualisoidumpaa omaelämäkerrallista narraatiota, eivätkä pyri luomaan vaihtoehtoisia karaktäreitä.⁶⁸

Kun lähdetään tutkimaan tarkemmin kertomuksen suhdetta identiteettiin voidaan huomata arkikokemuksen antavan usein viitteitä tämänkaltaisen suhteen olemassaolosta. Identiteettimme ei koskaan ole kokonaisena, tajuttavana meidän edessämme. Jotta siitä saisi otteen, on sitä jäsennettävä jollakin tavoin – kertomalla. Myyttisten, maailmaaselittävien ja dogmatisoitujen kertomusten lisäksi jokainen meistä kertoo maailman itselleen ja toisilleen selviytyäkseen arjesta. Sitähän kommunikaatiokin usein on: vaihdetaan kertomuksia. Mitä kuuluu, mitä on tapahtunut? Andersonin minämuotoiset kertomukset toistavat kaavaa "menin paikkaan X ja koin/siellä tapahtui Y". Ei-minämuotoiset kertomukset ovat puolestaan anekdootteja, lyhyitä keskustelunpätkiä tai ylipäätään tarinoita, joissa ei ole narratiivista huipennusta. Molemmat kategoriat toimivat kuitenkin minää konstruoivina. Minämuotoiset tarinat korostavat Andersonin uteliasta ja seikkailunhaluista persoonaa, mutta yhtä lailla anekdoottimaiset jutut heijastavat Andersonin suhtautumista ympäröiviin tapahtumiin. Toisin sanoen

⁶⁶ Carlson 1996, 83.

⁶⁷ Ibid., 86.

⁶⁸ Carlson 1996, 114-115.

ne tarinat, jotka hän poimii esitettäväksi performansseihinsa, kuvastavat hänen näkemyksiään kulttuurista ja siten luovat vastaanottajalle kokonaiskuvaa Laurie Andersonista.

Tärkeää on kuitenkin huomata myös konteksti, joka kertomuksia ympäröi: Anderson esittää kertomuksensa aina "sähköisen leirinuotion" äärellä. Toisin sanoen viestit välittyvät teknologian kautta. Sean Cubittin mukaan Andersonin kertomuksissa henkilöt ja heidän välisensä suhteet ovat kuitenkin muuttuneet kommunikatiivisesti mahdottomiksi tai jähmettyneiksi. Informatiivisuuden sijasta sanat ovat muuttuneet automaatioksi, pelkäksi toistoksi ja kiertävät omassa kehässään ilman viittauksia inhimilliseen elämään.⁶⁹ Tämä kehitys ei koske pelkästään sanoja, vaan myös kommunikation välineitä: puhelimia, puhelinvastaajia, televisiota, kuulutuksia lentokentällä tai junassa jne. Kaikissa niissä on omat kommunikation kliseensä, joista on vaikea päästä eroon. Teknologia nostaa merkitsijän merkittäväksi tärkeämmäksi. Puhelinvastaaja on mykkä, se kuuntelee, mutta ei koskaan sano mitään takaisin.⁷⁰

Bill Nicholsin mukaan digitaalinen teknologia heikentää tekijyyttä, sillä yhteys viestin ja sen lähtökohdan välillä väljenee, on vain "messages-in-circuit". Kyberneettinen järjestelmä tarjoaa kasvokkain kohtaamisen tavoin mahdollisuuden – ja vaatimuksen – välittömään vastaukseen, mutta myös uusia mahdollisuuksia. Sen myötä on mahdollista säilyttää mikä tahansa yksittäinen hetki ja muuttaa ja muokata sitä mielensä mukaan. Siinä missä mekaaninen jäljennettävyys teki autenttisuuden ja originaalisuuden ongelmalliseksi, kyberneettinen simulaatio tekee kokemuksen ja todellisuuden itsensä ongelmalliseksi. Sen sijaan, että se muuttaisi suhdettamme alkuperäiseen teokseen, se muuttaa suhteemme omaan ympäristöömme ja mieleemme. Kyberneettinen simulaatio ilmaisee uutta sosiaalista käytäntöä, mutta ei varsinaisesti representoi mitään. Sillä ei ole alkuperää, vain olemisensä tässä hetkessä. Tietokonesimulaatio jäljittelee myös elämän dialogisuutta. Kohtaamisessa kasvokkain voidaan ilmaista jotakin, joka ei ole sanoin tai tekstuaalisesti ilmaistavissa. Läs-näolo toimii ilmaisijana ja puheeseen vaikuttavana. Kyberneettisissä järjestelmissä persoona muuttuu suhteelliseksi asiantilaksi, jolla ei ole kehoa, ei yksilöllisyyttä. Inhimillisen intersubjektiivisuuden tilalla on *interface*, käyttöliittymä, joka asettuu "kyborgien" väliin välittämään informaatiota, mutta ei jätä tilaa tietoisuudelle, halulle tai tahdolle, empatialle tai omalle tunnolle.⁷¹ Nicholsin synkähkö kuva kyberneettisistä järjestelmistä toi-

⁶⁹ Cubitt 1994, 286.

⁷⁰ Ibid., 282.

⁷¹ Nichols 1988, 7-8.

saalta pätee Andersoniin, toisaalta ei. Vaikka teknologisesti tarkasteltuna Anderson saattaa olla läsnä ainoastaan ”käyttöliittymänä”, hän on kuitenkin performanssitaitteen näkökulmasta kehollisesti läsnä. Toisin sanoen hänen persoonansa tunkee läpi teknologiasta. Anderson pystyy halutesaan myös hylkäämään teknologian. Esimerkiksi tästä käy ote *Stories from the Nerve Bible* -performanssista, jonka ensimmäisen osan lopussa on tarina *Trip to Tibet*. Anderson esitti sen tulemalla aivan esiintymislavan eteen ja ilman mitään visuaalisia tai ääniefektejä. Näin hän tavallaan astui ulos teknologisesta esiintymiskehyksestä. Tämä saikin jotkut arvostelijat miettimään, oliko Anderson tehnyt viime hetken päätöksen lisätä tarina performanssiin.⁷² Yksilöllisyydelle, empatialle ja tietoisuudelle jää kuin jäärkin vielä tilaa.

Andersonin teoksissa tekstillä ylipäätään on tärkeä rooli, mutta tapa, jolla hän sitä käyttää, vastaa pitkälti Nicholsin ajatuksia. Vaikka Anderson käyttää paljon autobiografista materiaalia, kielestä nousee usein esiin persoonattomuus. Sanojen toiston myötä katoaa niiden alkuperäisyys. Nicholsin mielestä fyysisessä kohtaamisessa on vielä mahdollisuus ilmaista jotakin ei-tekstuaalista, mutta Anderson antaa ymmärtää, että nykypäivänä siihen ei enää ole aikaa. Tärkeämpää on pysyä mukana viestinnän verkostossa, merkityksen uhallakin. Teoksessa *New York Social Life* Anderson kuvailee tyypillisen suurkaupunkipäivän, joka koostuu lukemattomista kohtauksista tuttujen ja vähemmän tuttujen ihmisten kanssa:

Hey hi! How are you? Uh huh. How's your work? Good. Well, listen stick it out, I mean it's not the sixties, you know, listen, I gotta go know, but, uh, lunch would be great. Fine, next week? Yeah. Very busy now, but next week would be fine, OK? Bye bye. Bye now. -- And I go over to a party and everyone's sitting around wearing these party hats and it's really awkward and no one can think of anything to say. So we move around - fast - and it's: HI! How are you? Nice to see you. Listen, I'm sorry I missed your thing last week, but we should really get together, you know, maybe next week. I'll call you. I'll see you. Bye bye.⁷³

Tapaamisten sisältö on siinä, että niissä ei oikeastaan sanota mitään. Kommunikaatio on sileää, ilman häiriöitä, ilman todellista halua tietää jotakin merkityksellistä. Kertomus toistuu samankaltaisena samusta iltaan, henkilöstä toiseen Toisaalla Anderson on todennut, että ”-- by real conversation I mean improvising, really responding to what the other person just said, like jazz, not just repeating things that are

⁷² McBride 1997, 50. Näin ei kuitenkaan ollut, vaan tarina toistui samassa kohtaa eri esityksissä. Tarinassa Anderson kertoo Tiibetin matkastaan, jonka aikana hän kävi lähellä kuolemaa.

⁷³ Anderson 1984a.

already on your mind.”⁷⁴

Andersonin teoksissa tekstin ja puheen, toisin sanoen sidotun ja vapaan ilmaisun välinen rajapinta on alati läsnä. Vaikka hän on performanssitaitelija, jonka teokset ovat periaatteessa temporaaalisia ja katoavia, häntä voi tarkastella myös tekstin tuottajana. Useiden performanssien tekstit on julkaistu kirjoina, mutta ne eivät kuitenkaan ole yksi yhteen -dokumentteja, vaan niitä voi lukea myös itsenäisinä teoksina. Varsinaisissa esiintymisissä korostuu dialogisuus puhujan ja kuulijan (esiintyjän - yleisön) välillä. Pyrkimys viitata yhteiseen maailmaan korostuu aiheen valinnan kautta: kertomalla tarinoita arkipäiväisistä sattumista Anderson etsii jokaiselle yhteisiä horisontteja, joissa yleisö voi kokea tunnistamisen ja yhteenkuuluvuuden tunteita. Toisaalta kertomukset esitettyinäkin lähenevät tekstiä, yleisöllä ei ole mahdollisuutta vaikuttaa esityksen kulkuun, eli aitoa dialogia ei synny.

Andersonin minänkoostamisprosessi on siis varsin moninainen. Se koostuu niin visuaalisista kuin tekstuaalisistakin elementeistä. Yhtäältä Anderson käyttää narratiivista minää esitystensä fragmentaarisuutta sitovana elementtinä, toisaalta hän hajottaa kehollisuutensa teknologisesti, visuaalisesti ja tekstuaalisesti palasiksi, joiden kautta hän etsii yhtymäkohtia laajempiin kulttuurisiin konstruktioihin. Kuten Johan Fornäs toteaa, subjektin muodostumista ei voi pelkistää yksinomaan kielen tai vuorovaikutuksen tulokseksi, mutta se ei myöskään voi muodostua ilman niitä. Anderson käyttääkin sujuvasti sekä kieltä että vuorovaikutusta subjektiviteettinsa rakennusaineina, ja tuo myös esiin subjekteja rakentavat, toistensa läpi leikkautuvat diskurssit, jotka kulttuurissa vallitsevat. Seuraavassa luvussa tarkastellaankin tarkemmin juuri näitä diskursseja.

⁷⁴ Anderson 1994a, 62.

C. KANSALLISHYMNIN B-PUOLI

Well, he didn't know what to do so he just decided to watch the government and see what the government was doing and then kind of scale it down to size and run his life that way.¹

Laurie Andersonin teoksista nouseva yhteiskuntakriittisyys ja poliittisuus kulkevat ennemminkin linjalla "henkilökohtainen on poliittista", kuin puoluepoliittisesti eksplisiittisillä linjoilla. Sisällöllisesti tarkasteltuna teosten poliittisuus on vaihdellut vuosien varrella laidasta toiseen. 1980-luvun alun *United States* sisälsi paljon yhteiskuntakriittisiä aineksia, kun taas vuoden 1985 *Home of the Bravessa* Anderson teki "postmodernin täyskäännöksen".² 80-90 -lukujen vaihteessa hän palasi takaisin selkeään kriittisiin kannanottoihin. 90-luvulla Anderson on ollut aktiivinen myös taiteellisen tuotantonsa ulkopuolella osallistumalla mm. sensuurikeskusteluun. Hän on useassa yhteydessä todennut, että häntä kiinnostavat erityisesti ihmiset, joilla ei ole nimeä eikä historiaa ja jotka ovat ajan ja paikan ulkopuolella. Näistä hän käyttää nimitystä "No Bodies". Toisaalta kritiikin kohteena on usein erityisesti valtaapitävien toiminta ja vallitsevat kulttuuriset trendit, joihin ihmisiä pyritään sysäämään. Teknologia, politiikka, utopia, valta, miehet ja naiset, joista Yhdysvallat muodostuu, on taustana Andersonin taiteelliselle toiminnalle ylipäänsä.³

Ennen kuin siirryn käsittelemään lähemmin Andersonin teoksia politiikan kannalta, muutama sana tulkinnasta ja poliittisuudesta. Teoksessaan *Kulttuuriteoria* Johan Fornäs tekee tärkeän tulkintaan liittyvän havainnon puhuessaan diskursseista. Fornäs toteaa, että tietynlainen diskurssi ei ole abstrakti säännöistä koostuva järjestelmä, joka löytyy piilotettuna tekstin alta, vaan kyseessä on pikemminkin tietty luenta. Tekstistä voidaan löytää esimerkiksi poliittinen diskurssi lukemalla tietyt merkitsevät tekstuaaliset elementit tietyssä järjestyksessä. Scussurelaisia termejä käyttäen, diskurssi liittyy tekstin konkreettiseen käyttöön, *parolen* tasoon, ei abstraktiin *languen* tasoon. Tekstiin luettu diskurssi ei tee koko tekstistä abstraktilla tasolla diskursiivista, vaan se on lineaarinen merkitysketju tekstin konkreettisella kommunikatiivisella tasolla.⁴ Näin ollen Andersonin kutsuminen poliittiseksi taiteilijaksi ei merkitse sitä, että hän olisi *eksplisiittisesti* poliitti-

¹ Anderson 1984a.

² Kellner 1998, 413.

³ "I have always been interested in its many co-existing contradictions like puritanism and violence, mass culture and art." Anderson 1994a, 6-7.

⁴ Fornäs 1998, 187.

nen taiteilija.

Samuel McBride on kartoittanut kronologisesti Andersonin poliittisuutta, mutta keskittyy lähes täysin teosten kriittiseen vastaanottoon, toisin sanoen siihen, ovatko kriitikot ja tutkijat tulkinneet Andersonin teoksia poliittisiksi sekä siihen, miten Anderson itse suhtautuu poliittisiin tulkintoihin. McBride ei siis lainkaan tulkitse itse Andersonin teoksia, lukuun ottamatta lyhyttä tulkintaa Babydoll-kappaleesta. McBriden luenta paljastaa kriitikoiden arvosteluista kuitenkin mielenkiintoisia piirteitä. *United States* -performanssin toiselle osalle Anderson antoi otsikon *Politics*, mikä innoitti kriitikoita etsimään osasta erityisesti vahvoja poliittisiä merkityksiä. Tarkasteltuna suhteessa performanssin muihin osiin kyseinen osa ei ole enemmän tai vähemmän poliittinen kuin muutkaan.⁵ Muutamat kriitikot (mm. Craig Owens) ylistivät Andersonin selkeää poliittista viestiä – tarkentamatta kuitenkaan mikä se itse asiassa on – mutta suurin osa keskittyy kritisoimaan nimenomaan poliittisuuden puutetta. Mielenkiintoista kyllä, eniten ärtymystä on herättänyt Andersonin viihteellisyys, toisin sanoen kriitikoiden mielestä ei ole mahdollista olla yhtä aikaa poliittisesti vakuuttava ja viihdyttävä. Kriitikot odottavat Andersonin ottavan selkeämmin kantaa tai antavan selviä ohjeita kuinka toimia. Ei-aktivistisuuden lisäksi Andersonin suosio (ei-akateemisen) yleisön keskuudessa on herättänyt kriitikoissa modernistisia kannanottoja; korkean ja populaaritaiteen sekoittamisesta ei hyvää seuraa. Mikäli Andersonilla on poliittinen sanoma, sen esittäminen populaarissa muodossa on viestin vesittämistä.⁶ Esimerkiksi Sally Banes sanoo, että ”– – korkea- ja populaarikulttuurin välinen kuilu muodostuu ‘hienostuneen tietoisuuden’ ja ‘mykkyyden’ välille.”⁷ Kiintoisaa on myös se, että osa kriitikoista kuitenkin pitää Andersonia postmodernina taiteilijana, jolloin edellisen kaltainen jaottelu ei olisi enää pätevä. McBride tuleekin siihen johtopäätökseen, että kriitikoiden mielestä postmoderni taide ylipäätään ei voi toimia kulttuurikriittisellä tasolla.⁸ 90-luvun näkökulmasta katsottuna asiasta voi olla toistakin mieltä. Jos postmoderni käsitetään kerroksellisuudeksi, joka vastustaa autenttisen perustan etsimistä, pintasyvyys -jaottelua sekä eskatologisia politiikan ja moraalien perusteita⁹, ei poliittisuuskaan voi olla enää ylhäältäpäin annettuja toimintaohjeita. Tästä ei kuitenkaan seuraa automaattisesti se, että poliittinen vaikuttaminen tai kannanotto ei olisi mahdollista, vaikka subjekti (tässä tapauksessa taiteilija Anderson) ei otakaan auktoriteetin asemaa.

⁵ McBride 1997, 301.

⁶ McBride 1997, 304.

⁷ Id. McBriden lainaus Banesin artikkelista.

⁸ Ibid., 304-305.

⁹ Tuija Pulkkinen määrittelee postmodernin tällä tavoin. Ks. Pulkkinen 1998, 46-54.

Ensimmäisessä luvussa tarkastelen nimenomaan Andersonin yhteiskuntakriittisiä ajatuksia ja keskityn siihen, millä tavoin Anderson havainnoi kaupungistunutta, postmodernia elinympäristöään. Paikan, kodin ja kodittomuuden teemat nousevat esiin. Toinen luku käsittelee Andersonin suhdetta sensuuriin. Kolmannessa luvussa tarkastelen Andersonia feministisestä näkökulmasta. Neljäs luku keskittyy amerikkalaisen kansallistunteen tarkasteluun ja spesifimmin poliittiseen tapahtumaan, Persianlahden sotaan, jota Anderson 90-luvun teoksissaan¹⁰ useaan otteeseen kritisoi. Pyrin osoittamaan Andersonin teosten kautta, miten esteettinen diskurssi on kyseisen sodan aikana otettu palvelemaan politiikkaa, eli itse asiassa kyseessä on "käänteinen futurismi": sota on modernin taiteen korkein muoto. Toisin sanoen, siinä missä futuristit halusivat siirtää sodan termistön taiteen alueelle, Persianlahden sodan aikana taiteen termistöä käytettiin sodan kuvaamiseen.

¹⁰ Voices from the Beyond, Stories from the Nerve Bible, Bright Red, The Ugly One with the Jewels.

1. KODITTOMIEN YHTEISKUNTA

Hey Pal! How do I get to town from here?
And he said: Well just take a right where they're going to build that new shopping mall, go straight past where they're going to put in the freeway, take a left at what's going to be the new sports center, and keep going until you hit the place where they're thinking of building that drive-in bank. You can't miss it! And I said: This must be the place.¹¹

Koti ja paikka ovat toistuvia elementtejä Andersonin teoksissa niin visuaalisesti kuin tekstuaalisestikin. Katsaus teosten nimiin ja niissä toistuviin lausehduksiin antaa jo viitteitä siitä, mistä on kysymys: Home of the Brave, Is Anybody Home?, For a Large and Changing Room, Private Property, Coolsville, Empty Places, Do you want to go home? Listaa voisi jatkaa pitempäänkin. Koti tosin usein kääntyy Andersonilla kodittomuudeksi ja paikka liikkeeksi.

Teoksessaan *Postmodernin lumo* Zygmunt Bauman esittää postmodernin teoriaa sosiologisesta näkökulmasta, mutta tarjoaa silti ajatuksia, joiden kautta tarkastella Andersonin taiteellisia näkemyksiä postmodernista ympäristöstä. Postmoderni subjekti, josta Bauman käyttää nimeä "nomadi", on periaatteessa hyvin lähellä modernille ajalle tyypillistä "pyhiinvaeltajaa" – molemmilla on halu säilyttää ja vakiinnuttaa identiteettinsä. Ero syntyy kuitenkin siinä, missä suhteessa aika ja paikka ovat nomadin identiteetissä. Pyhiinvaeltajalle niillä oli vielä selkeä yhteys, joka liitti ne toisiinsa, mutta nomadi on menettänyt ajan ja paikan välisen yhteyden. Nomadin elämä on siis jatkuvaa vaellusta irrallisten ja yhteenkuulumattomien paikkojen välillä.¹² Baumanin mielestä nykyinen aika on myös aikaa, jossa on sisäänrakennettuna vaatimus jatkuvaan liikkeellöön. Paikkaan liittyy väliaikaisuus, mikä estää ihmisiä kiintymästä ja juurtumasta mihinkään.¹³

Postmodernin elinympäristön perusolemus on epätasapainoinen ja sattumanvarainen. Mikäli järjestystä löytyy, se voi olla ainoastaan paikallista, väliaikaista ja äkillistä. Bauman käyttääkin sen metaforana virtaa, jonka keskelle ilmestyy jo kohta katoava pyörre, itsessäänkin jatkuvien muodonmuutosten aikaansaannos. Elinympäristön kompleksisuus johtuu kahdesta seikasta: ensinnäkin siitä puuttuu määrävä taho, joka pystyisi koordinoimaan toiminnan ylhäältäpäin, objektiivisesti. Toisaalta myöskään sen asukkaista ei löydy yhtenäisyyttä, ainoastaan pieniä ryhmittymiä, joista

¹¹ Anderson 1982, 1984 (Big Science).

¹² Bauman 1996, 182.

¹³ Ibid., 185.

mikään ei kykene luokittelemaan tai määrittelemään muita. Toiminta-alue on aina suurempi kuin yhdenkään ryhmän oma toimintakenttä. "Habitaatti ilmenee kaaoksen ja kroonisen *määrittelemättömyyden* tilana, alueena jota hallitsevat keskenään kilpailevat, keskenään ristiriitaisia merkityksiä tarjoavat väitteet, minkä vuoksi habitaatti on loputtoman *ambivalentti*."¹⁴

Luvun aloittanut lainaus Andersonin teoksesta *Big Science* kuvastaa hyvin bramanilaisia ajatuksia. Liikkeessä oleva kulkija (nomadi) kysyy vastaan-tulijalta tietä kaupunkiin ja saa vastaukseksi pitkän listan muuttuvia tiloja, maamerkkejä, joita ei vielä edes ole rakennettu. Ostoskeskus, moottoritie, urheilukeskus, drive-in -pankki. Katkelmaa ei tarvitse ajatella edes metaforana. Myös katkelma teoksesta *Private Property* käsittelee samaa tematiikkaa: lyhytkin aika riittää muuttamaan maiseman toisenlaiseksi.

You know, when I got back from a trip this summer, I noticed that all of the old factories here on the outskirts of town had suddenly been transformed into luxurious condos and that thousands of people had moved into them almost overnight. Most of the new residents appeared to be professional barbecuers. – – And the smoke rising from their little fires made the whole neighborhood look like a giant battlefield. And I would look out my window and say: Hm. You know, last night I came up out of the subway and said to myself: Hm. Do you want to go home? And I thought: You are home.¹⁵

Anderson kertoo tarinan auktoriteetin äänellä, ja kysyy itseltään, "Do you want to go home?" Vastaus on lakoninen "You are home". Live-talioinnissa teoksen äänimaisema on epämääräisen uhkaava, ei-melodinen, ja sen päällä Andersonin elektronisesti käsitelty ääni toistelee lauseita "do you want to go home? do you? do you want to go home?" *United States* -kirjaan on tallioitu kuvia esityksestä. Ne ovat mustavalkoisia valokuvia oletettavasti New Yorkin metrosta: liikkuvasta junasta, roskaisesta ja tahritusta junavaunusta. Liike on pääosassa visuaalisestikin, kotia turvallisuuden ja pysähdyksen paikkana ei enää löydy.

Anderson aloittaa *United States* -performanssin tarinalla Nooan arkin oletetusta lähtöpaikasta. Sama tarina toistuu myös *Stories from the Nerve Bible* -kirjan esipuheessa hieman muunneltuna.

A certain American religious sect has been looking at the conditions of the world during the Flood. According to their calculations, during the Flood the winds were in an overall southeasterly direction. This would mean that in order for Noah's Ark to have ended up on Mount Ararat, it would have to have started out several thousand miles to the west.

¹⁴ Bauman 1996, 194-200.

¹⁵ Anderson 1984a & b.

This would then locate pre-Flood civilization somewhere in the area of Upstate New York, and the Garden of Eden roughly in New York City.

Now, in order to get from one place to another, something must move. No one in New York remembers moving, and there are no traces of Biblical History in the Upstate New York area. So we are led to the only available conclusion in this time warp, and that is that the Ark has simply not left yet.--¹⁶

Kysymys on pysynyt kuitenkin samana vuosien varrella: jos Nooan arkki ei ole vielä edes lähtenyt, missä me silloin olemme? Tarinan asettaman ongelman voi yhdistää toiseen Andersonin teoksissa toistuvaan kysymykseen "Are things getting better or are they getting worse?"¹⁷ Jos edellä kerrottuun tarinaan on uskomista, ei ole mitään hätää, olemmehan vielä lähes paratiisissa. Katkelman voi lukea myös harawaylaisittain kyborgimaisena uudelleenkerontana; alkuperäinen myytti tulkitaan uudelleen autorisoitua kertomusta vastaan. Teoksessa on itse asiassa kaksinkertainen uudelleen luenta – ensin uskonnollinen lahko tulkitsee myyttiä uudelleen, jonka jälkeen Anderson tekee uudelleentulkinnasta vielä oman versionsa. Tulkinnassa ajan ja muistin käsitteet problematisoituvat. Kukaan ei muista liikkuneensa, eikä New Yorkista löydy jälkiä raamatullisesta historiasta. Se minkä pitäisi olla menneisydessä, ei olekaan Andersonin tulkinnan mukaan vielä edes tapahtunut. Sitaatista on luettavissa hienoinen ironia New Yorkia kohtaan kaupunkina: metropoli, joka edustaa kehityksen huippua, paikka, josta kaikki saa alkunsa. Anderson on erityisesti taide maailmaa koskevissa kommentteissaan sekä ylistänyt että kritisoinut newyorkilaista avantgarde-myyttiä.¹⁸ Anderson jatkaa kertomustaan seuraavasti:

--Let's compare this situation to a familiar occurrence:
You're driving alone at night.
And it's dark and it's raining.
And you took a turn back there and you're not sure now that it was the right turn, but you took the turn anyway and you keep going in this direction.
Eventually, it starts to get light and you look out and you realize you have absolutely no idea where you are. So you get out at the next gas station and you say:
Hello. Excuse me. Can you tell me where I am?--¹⁹

Näin Anderson tulee asettaneeksi nykyaikalle tyypilliset positiot, jotka vilahtelevat aikalaiskeskustelussa tuon tuostakin. Joko olemme vihdoin saavuttaneet tai saavuttamassa utopistisen ihannetilän, jossa esimerkiksi teknologia vapauttaa ihmiset tai sitten on toteutumassa dystopia, jonka mukaan

¹⁶ Id. Vuoden 1979 versiossa "the Garden of Eden roughly in Genesee County". Gordon 1980, 54.

¹⁷ Mm. Anderson 1995.

¹⁸ Ks. esim. Anderson 1994a, 61, 94, 96, 153, 155.

¹⁹ Anderson 1984a.

kaikki rakenteet ovat tuhoutumassa – kukaan ei enää tiedä, missä mennään (nämä positiothan voi tietysti nähdä myös päinvastoin: teknodystopia ja postindustrialisena utopiana). Miksi Anderson sitten esittää nämä ajatukset samassa yhteydessä, ottamatta kumpaankaan selkeästi kantaa? Onko niin, että vastaaminen on käynyt mahdottomaksi, on vain erilaisia näkökulmia samaan tilanteeseen, mutta mikään niistä ei sulje pois toista. Nykypäivän elämä kulkee näitten kysymyksen rajalla, ja jokainen käänös voi olla käänös parempaan tai huonompaan. Muutoksen tahti on niin nopea, että yksi yö riittää muuttamaan maiseman tuntemattomaksi ja matkaja joutuu kysymään: *Hello. Excuse me. Can you tell me where I am?* Tämän kysymyksen Anderson esittää yhtälailla performanssiaan seuraavalle yleisölle kuin kuvitteelliselle huoltoaseman työntekijälle, joka vastaa:

- -You can read the signs. You've been on this road before. Do you want to go home? Do you want to go home now?²⁰

Postmoderni teoria puhuu paljon pinnan estetiikasta, siitä, että olemassaolo on muuttunut pintojen tarkasteluksi, erilaisten merkkien tulkinnaiksi. Mikäli haluat selviytyä nyky-yhteiskunnassa, sinun on osattava lukea sen merkkejä. *You can read the signs*. Toisaalta tilanne ei ehkä olekaan niin ainutkertaisen uusi kuin helposti ajatellaan: *You've been on this road before*. Johan Fornäs toteaa, että moni postmodernistiseksi leimattu nykyajan piirre on itseasiassa ollut olemassa jo pitkään moderniteetin aikakaudella. Toisin sanoen dikotomiset luettelot moderneista ja postmoderneista piirteistä voidaan nähdä myös moderniteetissa alusta alkaen vallineiden vastakkaisen puolen, lineaarisen päämäärätietoisuuden ja moniulotteisen fragmentoitumisen määritteinä.²¹ Näin ollen kyseessä olisikin pikemmin kulttuurinen *topos* kuin täysin uusi ja historiaton tilanne jonka piiriin meidät on sokeina heitetty. Anderson tarjoaa kuitenkin myös mahdollisuuden niille, joita nykyinen tilanne ahdistaa: *Do you want to go home now?* Ongelma on vain siinä, että jos kaikki mitä postmodernista tilasta kirjoitettu ja ajateltu ylipäänsä pitää paikkansa, ei enää ole paikkaa, jota voisi kutsua kodiksi – on vain liikettä kontingenttien tilojen ja tilanteiden välillä. Baumanin mukaan ihmiset ovat jääneet yksin selviytymään postmodernin aiheuttaman tyhjyyden peloista ja etsivät epätoivoisesti turvapaikkaa, mutta "ei ole – – toiveita siitä, että inhimillinen järki ja sen maalliset edustajat muuttaisivat tämän kilpajuoksun opastetuksi matkaksi, joka varmasti päättyisi turvalliseen ja miellyttävään suojapaikkaan"²². Myös Fornäs on sitä mieltä, että ainakaan paluuta mihinkään modernia edeltävään

²⁰ Anderson 1984a.

²¹ Fornäs 1998, 52.

²² Bauman 1996, 36-37.

aikaan ei ole, tietyssä mielessä muutokset ovat aina peruuttamattomia. ²³ Kaikki on jatkuvassa liikkeessä – *United Statesin* ensimmäinen osakin on nimeltään *Transportation*.

United Statesin loppupuolella on osa nimeltä *The Stranger*, jossa kodin ja paikan tematiikka tulee esiin selkeästi. Anderson heijastaa valkokankaalle neljä kuvaa amerikkalaisista lähiöomakotitaloista. Kunkin kuvan kohdalla hän esittää kommentin: "It's the one with the pool", "It's the one on the corner with the big garage", "It's the one with the fir tree in the front yard", "Leave the lights on. It's twilight". Herman Rapaportin mielestä kuvissa korostuu vernakulaarisen kulttuurin ajatus elintilasta abstrakteina tiloina, jotka voi erottaa toisistaan vain jonkin sinänsä merkityksettömän pienen yksityiskohdan kautta (uima-allas, pihakuusi, autotalli). Tila muuttuu elämisen paikasta abstraktiksi pinnaksi, jonka läpi kuljetaan. ²⁴ Paikan ja kodin epämääräisyys korostuu myös useissa muissa Andersonin teoksissa, joissa henkilö erehtyy paikasta.

I came home today and you had rearranged all the furniture. And you had changed your name. And I'd never seen you wear that pin-striped shirt before. And then I realized, I was in the wrong house.²⁵

I came home today and both our cars were gone. And there were all these new pink flamingos arranged in star patterns all over the lawn. Then I went into the kitchen. And it looked like a tornado had hit. And then I realized I was in the wrong house.²⁶

Vaikka esimerkit ovat tietysti korostetun pitkälle meneviä – edes väärä nimi ei vielä herätä epäilyksiä – Anderson on mahdollisesti halunnut korostaa liikkeen ja vaihtuvuuden teemoja. Tutunkin henkilön elinympäristö ja habitus saattavat muuttua sillä aikaa, kun olen poissa, ja jos käytän tunnistamisen merkkeinä näitä yksityiskohtia, erehtyminen on helppoa. *Beautiful Red Dress* -kappaleessa Anderson unohtaa olevansa postmoderni urbaani sinkku:

Well just the other day I won the lottery/ I mean lots of money/ I got so excited I ran into my place and I said: HEY! Is anybody home?/ Nobody answered but I guess that's not too weird/ since I live alone.²⁷

²³ Fornäs 1998, 40-41.

²⁴ Rapaport 1986, 344.

²⁵ Anderson 1984a.

²⁶ Anderson 1986.

²⁷ Anderson 1989.

2. SENSUROITUA TAIDETTA MASSOILLE!

Yksilön ongelmien lisäksi Anderson on kiinnittänyt huomiota myös laajempaan kokonaisuuteen, massan käsitteeseen. Vuoden 1986 *Talk Normal* -performanssissa hän toteaa, ettei ole koskaan käsittänyt mistä on kyse, kun puhutaan "massasta". Massamediaa hän vertaa suunnattoman suureen limaklönttiin. Kukaan ei tunnu tietävän keihin massan käsitteellä viitataan, ja toisaalta massat eivät kykene ilmaisemaan itseään.

- - The only people who decided that they are equipped to speak for the Mass is one lone publication, the Happy News newspaper "USA Today" whose banner headlines announce... "IT'S PROM TIME AGAIN!" or "WE'RE EATING MORE MEAT THIS WEEK." I mean: Prom time for who? and What you mean we? are just some of my questions.²⁸

Käsitteitä massa ja massakulttuuri ei enää suuremmin käytetä niihin sisältyvän halventavan sivumerkityksen vuoksi. Massa synnyttää kuvan homogeenisestä ja täysin omaa tahtoa vailla olevasta joukosta, jota ohjaillaan ylhäältäpäin. Samoin massakulttuuri on kulttuuria, jossa on vain yksi vallitseva maku (yleensä "huono"). Nämä käsitykset ovat pitkälti peräisin Frankfurtin koulukunnalta, jossa alun perin kehitettiin termi kulttuuriteollisuus. Sillä kuvattiin kulttuurin massatuotantoa ja teollistumisprosessia, joka on samankaltainen kuin minkä tahansa massatuotetun tuotteen suhteen. Frankfurtin koulukunta jaotteli kulttuurin jyrkästi korkeaan ja matalaan. Kriittisyys, muutospotentiali ja ylevyys liittyvät vain korkean kulttuurin tuotteisiin, massakulttuurin jäädessä monoliitiksi, jonka ideologisenä pyrkimyksenä on huijata ja passivoida kuluttajia.²⁹

Kuten Andersonin esimerkistä voi lukea, *massa media* itse kuitenkin uskoo myös *massakulttuurin* olemassaoloon; lehtien otsikoista voi lukea, mitä "meille" kuuluu. Massakulttuurin tilalla voi käyttää nyt mediakulttuurikäsitettä, joka kattaa viihde- ja tietotekniikan kautta välittyvän kulttuurin. Douglas Kellnerin mukaan mediakulttuuri on ainakin kapitalistisissa valtioissa kaupallinen kulttuurin muoto, jonka päämääränä on tuottaa voittoa. Sen tuotteiden on mentävä kaupaksi tai saavutettava mahdollisimman laaja yleisö. Tämä merkitsee usein sitä, että tuottajan on löydettävä pienin yhteinen nimittäjä tuotteelle, joka ei loukkaa ketään. Tästä voisi päätellä, että mediakulttuuri vain seuraa hallitsevan ideologian talutushihnassa, mutta Kellner tekee tärkeän havainnon. Vaikka mediakulttuuri on pitkälti hallitsevan luokan kulttuuria, sen sisällä on kuitenkin useita keskenään kilpailevia ryhmiä. Näin syntyy ristiriitaisia, erilaisia yhteiskunnallisia kokemuksia kuvaavia kulttuurin tuotteita, joilla voi olla enemmistöä

²⁸ Anderson 1994a, 157.

²⁹ Kellner 1998, 38-39.

järkyttäviä ja vasta- tai alakulttuurina voimistavia vaikutuksia. Toisaalta mediakulttuuri on kuitenkin vallitseva kulttuuri, jonka valttina on audiovisuaalisuus. Sillä on tärkeä osa sosialisointiprosessissa (hyvän) maun, arvojen ja ideologioiden välittäjänä. Samoin myös visuaalisuus, muodit ja tyylit kulkeutuvat mediakulttuurin kautta koteihin.³⁰ Johan Fornäs toteaa, että nykyään on vaikea enää sanoa, mikä ei olisi populaarikulttuuria: media pitää huolen siitä, että kulttuuriteollisuus näkyy ja kuuluu "kansan syvissä riveissä". Toisaalta myös makukategoriat ovat eriytyneet, minkä vuoksi eri ryhmillä saattaa olla hyvin erilaiset käsitykset siitä, mikä on populaarikulttuuria. Hän on myös sitä mieltä, että vaikka nykyisin ollaan usein hyvinkin tietoisia dikotomisten jaotteluiden (esimerkiksi korkeamatala) pätemättömyydestä, jostain syystä rajojen avoin esteettinen ylittämisen on edelleen huomiota herättävää.³¹ Tämähän on piirre, joka Andersonin teoksista edelleenkin nostetaan esiin, teknologian ohessa.

Hierarkkisten dikotomioiden olemassaolo tulee esiin erityisen selvästi, kun tutkitaan Andersonin sensuuria käsitteleviä lausuntoja. Niitä löytyy sekä *Empty Places* -performanssista (1989) että *Voices from the Beyond* -kokonaisuudesta (1991). Varsinaisen taiteellisen toimintansa ulkopuolella hän oli mm. New Music Seminar -tapahtuman yksi pääpuhujista ('keynote speaker') vuonna 1990. Puheessaan hän otti kantaa samaan aikaan USA:ssa pinnalla olleeseen kohuun 2 Live Crew -rap-yhtyeen sanoituksista. Anderson puolusti yhtyeen oikeutta ilmaisunvapauteen, todeten että sensuuri kyllä vaientaa äärimmäisyydet, mutta samalla se synnyttää täysin laimeaa kulttuuria. Hän ei kuitenkaan ollut täysin varauksetta yhtyeen puolella, vaan kritisoi myös sanoitusten naiskuvaa: "I was having a really hard time thinking of this as an anthem for freedom - -". Toisaalta hän totesi, että hänestä kysymys ei ole koskaan asettunut varsinaisesti lain alueelle, vaan kyseessä ovat keskenään kilpailevat ideat ("I consider it part of my job as an artist to make art that competes").³² Hän kritisoi myös levy-yhtiöitä, joiden mielestä olikin jännittävä, jos levyllä laulettiin 'suck my dick'. Esityksensä lopuksi hän tarjoutui antamaan oman kopionsa 2 Live Crewn levyistä *Nasty as They Wanna Be* kenelle tahansa sitä haluavalle.³³

Voices from the Beyond -kokonaisuudessa Anderson pohti edelleen taiteen ja politiikan (lain) suhdetta. Monien muiden taiteilijoiden tavoin hän tuli osalliseksi sensuuritaistelusta, mutta mitä enemmän hän asiaa ajatteli, sitä

³⁰ Ibid., 24-25.

³¹ Fornäs 1998, 179.

³² Gaar 1992, 433.

³³ McBride 1997, 308.

monimutkaisemmalta se alkoi näyttää. Toisaalta ajatus valtiovallan oikeudesta määrätä taiteen sisällöstä oli sietämätön, toisaalta taidemaailman reaktiokin oli epämiellyttävä:

- - Artists were taking the moral higher ground, making politically correct statements seemed suddenly qualify as art, as if the purpose of art was to teach people tolerance or goodness, to set them free from their "prejudices", and it began to sound suspiciously like some 19th-century vision of art as self-improvement.³⁴

Anderson vastustaa siis taiteen instrumentalistista käyttöä, ajatusta että taiteen avulla on tarkoitus opettaa ihmisille esimerkiksi suvaitsevaisuutta. Andersonin mainitsema 1800-lukuhan oli taiteessa romantiikan aikakausi, jolloin taiteen teoriassa siirryttiin jäljittelyteoriasta ilmaisuteoriaan. Toisin sanoen taiteellisen objektin sijaan ryhdyttiin tarkastelemaan taiteilijaa: hänet nähtiin välikappaleena, joka kykenee välittämään jotakin tavannonmaisen todellisuuden tuolla puolen olevaa. Taide oli siis pääasiassa tunteen purkamista, ja sitä kautta pyrkimystä vaikuttaa katsojaan emotionaalisen samaistumisen kautta.³⁵ Tällaisen päämäärän Anderson näkee epäilyttävänä. Hän jatkaa, että sensuurikeskustelu keskittyi lähinnä "pahoihin" kuviin ja sanoihin ja erityisesti valtion tukeen. Tärkeimmät kysymykset jäivät kuitenkin hänen mielestään vaille vastusta.

Can art hurt you?
Should art help you?
What is real power?
And what, really, is a lie?³⁶

Anderson kysymykset ovat olennaisia, mikäli ryhdytään keskustelemaan taiteen sensuroinnista. Onko taiteella todella kyky vahingoittaa, ja toisaalta, pitäisikö taiteen ylipäätään jollakin tavoin auttaa ihmistä? Ja missä todellinen valta sijaitsee? Kun taidetta kerran pyritään rajoittamaan, onko sillä sittenkin voimaa? Anderson ottaa esimerkiksi valokuvaaja Robert Mapplethorpen retrospektiivisen näyttelyn Washington D. C:n Corcoran Galleryssa 1989. Mapplethorpen kiistanalaiset kuvat herättivät konservatiivisenäattori Jesse Helmsissä niin paljon ärtymystä, että hän sai aikaan näyttelyn peruuttamisen vähän ennen sen avajaisia. Helms halusi myös kieltää kaiken valtiollisen tuen senkaltaiselle taiteelle. Tulilinjalle joutui National Endowment of the Arts, jota Helms syytti kansalaisten verorahojen syyttämisestä "homoseksuaalisen pornografian" tukemiseen. Kongressi hyväksyiikin Helmsin ehdottaman sensuurilain, joka kieltää NEA:ta tukemasta teoksia, joiden katsotaan olevan säädettömiä.³⁷ Anderson kuvai-

³⁴ Anderson 1994a, 247.

³⁵ Dickie 1990, 34, 38-40.

³⁶ Anderson 1994a, 247.

³⁷ Bourdieu & Haacke 1997, 19-22.

lee lain sisältöä sanoin: "WE'RE NOT GOING TO LOOK AT THIS AND YOU'RE NOT GOING TO LOOK AT IT EITHER." Hän kuvitteli, että ihmiset tajuaisivat tekopyhyyden, jota Helms käytti vaalikampanjansa teemana, mutta Helms valittiinkin virkaansa uudelleen. Andersonin mielestä kysymys siitä, kuka kontrolloi ketä on noussut keskeiseksi puritanismin "uudessa aallossa", ja se on myös keskeinen koko amerikkalaisessa kulttuurissa. Anderson vertaa hallituksen toimintaa Star Trek -tv-sarjaan, jossa jokaisen jakson teemana on hallinnan menettäminen ja takaisin saavuttaminen. Hänestä tuntui myös, että sensuurikeskustelun aikana koko kansa yhtäkkiä ryhtyi saarnaamaan puhtasoppisuutta, ja että puritanismista on vaikea puhua tulematta itse sellaiseksi.

- - I know this because my puritan ancestors came to this country from England for religious reasons. The king of England wouldn't let them punish people for playing games on Sunday. So they came to America to exercise this precious right to punish people who didn't agree with them. Welcome to America.³⁸

³⁸ Anderson 1994a, 244.

3. ENSIMMÄINEN ELÄMÄ NAISENA

- -This is apparently my first life as a woman, which should explain quite a few things.³⁹

Yllä olevasta katkelmasta voi päätellä jotakin Andersonin suhtautumisesta naiseuteen. Joko hän kokee naisena olemisen sinänsä itselleen vieraksiksi, tai sitten kyse on naiseuden konventioista, joihin hän ei tunne sopivansa. Joka tapauksessa yksi häneen usein liitetty määrite on juuri feministi. Vaikka piirteitä kriittisestä suhtautumisesta maskuliinisesti rakentuneeseen yhteiskuntaan on löydettävissä Andersonin koko tuotannosta, selkeimmin naisen asemaan kantaa ottavia teoksia löytyy 80- ja 90-lukujen taitteesta (*Empty Places*- ja *Voices from the Beyond* -kokonaisuuksista). Tämä liittyy Andersonin teoksissa tuolloin laajemminkin lisääntyneeseen yhteiskuntakriittisyyteen. McBride, joka on tutkinut Andersonin feminismiä lähinnä vastaanottajien lausuntojen mukaisesti, näkee feminismi-leimassa ristiriitaisuuksia. Ensinnäkin, useat kriitikot näyttävät olevan epätietoisia gender-kriitikistä, tai eivät ainakaan huomaa omassa tekstissään olevia stereotyyppisiä kommentteja. Tätä löytyy niin populaarin kuin akateemisenkin kritiikin puolelta.⁴⁰ Toisekseen, itse feminismin sisällä on useita eri suunta-uksia⁴¹, joista seuraa tulkintojen ristiriitaisuutta. McBriden mukaan suuri osa Andersonin feminismistä voitaisiin lukea kuuluvaksi liberaalifeminismiin, siis tasa-arvoa ja yhtäläisiä oikeuksia korostavaan suuntaukseen. 1990-luvun alussa Anderson toimikin aktiivisesti Women's Action Coalition -ryhmässä, joka pyrki saamaan läpi Equal Rights Amendment -lisäyksen lakiin.

Yksi varhaisimmista feministispainotteisista teoksista, joista on dokumentti, on *Object/Objectation/Objectivity* (1973). *Stories from the Nerve Bible* -kirjassa sille on annettu myös nimi *Fully Automated Nikon*, ja sen määritelmä on "photo-narrative installation". Kuten tavallista, teokseen liittyy visualisuutta selventävä tarina:

- - When I got back to my neighborhood, the Lower East Side in New York, I decided to shoot pictures of men who made comments to me on the street. I had always hated this invasion of my privacy and now I had the means of my revenge. As I walked along Houston Street with my fully automated Nikon, I felt armed, ready. I passed a man who muttered "Wanna fuck?" This was standard technique: the female pas-

³⁹ Anderson 1994a, 77, myös Anderson 1995.

⁴⁰ McBride 1997, 267.

⁴¹ "- - (L)iberaalit tasa-arvofeministit, olennaisen naiseuden, nais erityisyyden ja naisen kielen radikaalit etsijät, sukupuolen sosiaalisesta ja kulttuurisesta rakentumisesta kiinnostuneet essentialismin ja biologismin vastustajat, konventionaalisten sukupuolijakojen ylittämiseen tähtäävän queer- tai "pervoidentiteetin" tavoittelijat - ja monet muut." Rossi 1995, 7-8.

ses and the male strikes at the last possible moment forcing the woman to backtrack if she should dare to object. I wheeled around, furious. "Did you say that?" He looked around surprised, then defiant. "Yeah, so what the fuck if I did?" I raised my Nikon, took aim, began to focus. His eyes darted back and forth, an undercover cop? CLICK. As it turned out, most of the men I shot that day had the opposite reaction. When I confronted them, they acted innocent, then offended, like some nasty invisible ventriloquist had tricked them into saying dirty words against their will. By the time I took the pictures they were posing, like taking their picture was the least I could do.⁴²

Vaikka teos on nimetty valokuva-narratiiviseksi installaatioksi, on se myös vahvasti performatiivinen; valokuvat ja tarina ovat oikeastaan vain tapahtuman dokumentaatiota. Teosta on vaikea tulkita muuten kuin feministisestä näkökulmasta. Jo teoksen nimessä on useita mielenkiintoisia tasoja. *Object* – Anderson kieltäytyy olemasta miesten objekti, mutta tekee samalla miehistä kameran objekteja. *Objection* – valokuvaamalla hän esittää vastalauseen saamaansa kohteluun. *Objectivity* – muuttamalla teon taiteeksi Anderson tuo mukaan objektiivisuuden, ulkokohtaisuuden aspektin. Perinteisenä oletuksenahan on, että kamera luo tilanteeseen objektiivisuutta, totuudellisuutta. Varsinaisissa kuvissa miesten silmät on peitetty vaalealla palkilla "tunnistamisen estämiseksi", ja heidät on nimetty tyyliin "Man with a Box", "Two Men in a Car", "Man with a Cigarette". Palkit ja nimikkeet yhdessä objektiivivat miehiä edelleen. Tulkinta ohjautuu kohti tietynasteista essentialismia, kun tarinan tekstiä tarkastelee lähemmin. Anderson vaihtaa kesellä tarinaa sanat mies ja nainen (man, woman) biologista sukupuolta merkitseviin *male* ja *female* -käsitteisiin. Essentialistinen feminismi etsii juuri biologiasta lähteviä ylittämättömiä eroja sukupuolten välillä. Toisaalta, Anderson kuitenkin kuvaa reaktioita, joita hänen käytyksensä herättää miehissä. Hän siis ensin objektoi heidät valokuvaamalla ja nimeämällä heidät epämääräisesti, mutta antaa heille sitten subjektiivisuuden takaisin sallimalla subjektiiviset reaktiot⁴³. Onko teos lopulta sittenkään essentialistis-feministinen? McBride päätyy siihen, että teoksessa on ennemminkin kyse yleisinhimillisesti toisten ihmisten objektiivoinnista. Tätä hän perustelee myös sillä, että kyseisessä teoksessa tätä tarinaa edeltää toinen, jossa Andersonin yksityisyyden häiritsejänä on keski-ikäinen nainen (joka luulee Andersonia saippuasarjan tähdeksi).⁴⁴ Nainen on peräänantamaton ja mitä enemmän Anderson kieltää olevansa luultu henkilö, sitä vakuuttuneempi nainen on siitä, että on oikeassa ("Of course you deny it! – – You don't want to be recognized! – –"). Pitääkseen puoliaan Anderson kysyy lopulta, saisiko ottaa

⁴² Anderson 1994a, 146-147.

⁴³ McBride 1997, 277.

⁴⁴ Id.

kuvan naisesta. Kuvaa ottaessaan hän tekee tärkeän havainnon:

As I shot the photograph, I realized that photography is a kind of mugging, a kind of assault. I was shooting her, then stealing something.⁴⁵

Tämä kommentti antaa pätevyyttä McBriden kommentille teoksen yleisinhimillisyydestä; valokuvaaminen voi olla yhtä lailla häirintää kuin verbaalinen häirintäkin. Toisessa yhteydessä Anderson on kertonut, miten valokuvia ottavat fanit ovat kiusallisia. Usein hänellä itsellään on kamera mukana, ja jos fanit kuvaavat häntä, hän kuvaa faneja.

McBride löytää Andersonin feminismistä essentialistisia piirteitä erityisesti kappaleesta *Beautiful Red Dress*. Kappale alkaa kuvauksella ravintolailasta, mutta kääntyy pian kuvaamaan essentialistisesti naisten ominaisuutta – menstruaatiota. Punainen väri toistuu eri yhteyksissä syklisten luonnontapahtumien lisäksi.

Well I was down at the Zig Zag/ That's the Zig Zag
Bar & Grill/ And everybody was talking at once/ and
it was getting real shrill./ And I've been around
the block/ but I don't care I'm on a roll – I'm on a
wild ride/ cause the moon is full and look out baby
-/ I'm at high tide.

I've got a beautiful red dress/ and you'd look
really good/ standing beside it../ I've got some
beautiful new red shoes/ and they look so fine/ I've
got a hundred and five fever/ and it's high tide.– –

– – Well they say women shouldn't be/ the president/
cause we go crazy from time to time/ well push my
button baby here I come/ yeah look out baby/ I'm at
high tide.

– – I've got a little jug of red sangria wine/ and
we could take little sips/ from time to time/ I've
got some bright red drop dead lips/ I've got a
little red car/ and mechanical hips/ I've got a
hundred and five fever!!!⁴⁶ (kursivoinnit IM)

Anderson on eri yhteyksissä korostanut, että kappaleessa ylistetään naisille ominaista luovaa energiaa, joka liittyy biologiaan: "using that crazy female sexual energy to be creative".⁴⁷ Kappaleessa on essentialististen piirteiden lisäksi myös kritiikkiä epätasa-arvoa kohtaan, mikä useimmille mieskriitikoille on ollut helpompaa ottaa tulkinnan kohteeksi. Esimerkiksi Sean Cubittin mielestä kappale on "tyypillisen ironinen laulu kaupallisuudesta", jossa on erityisesti taloudelliseen eriarvoisuuteen kohdistuvaa feminististä ironiaa.⁴⁸ Totta kyllä, kappaleen keskivaiheilla musiikki ja ihmisten

⁴⁵ Anderson 1994a, 146.

⁴⁶ Teos löytyy v. 1989 levyiltä *Strange Angels*, sekä *Empty Places* -performanssista 1990.

⁴⁷ McBriden lainaus Mark Deryn artikkelista 'Signposts on the Road to Nowhere: Laurie Anderson's Crisis of Meaning'. *South Atlantic Quarterly* 90.4 (Fall 1991).

⁴⁸ Cubitt 1994, 286.

hälinä vaimenevat taustalle antaen vaikutelman, että Anderson haluaa sanoa jotain erityistä:

- - OK! OK! Hold it!/ I just want to say something./
You know, for every dollar a man makes/ a woman
makes 63 cents./ Now, fifty years ago tha was 62
cents./ So, with that kind of luck, it'll be the
year 3 888/ before we make a buck. - -⁴⁹

Anderson esittää katkelman puhuttuna, mikä saattaa kiinnittää enemmän kuulijan huomiota kuin laulullinen osuus, mutta se ei vielä merkitse, että kappaleen koko sanoma olisi siinä. Anderson liittää punaisen värin toistuvasti kulutushyödykkeisiin (mekko, kengät, cruto, huulipuna), mutta kun ne yhdistyvät biologisiin metaforiin (nousuvesi, täysikuu, kuume), konnotaatioksi ei mielestäni muodostu kaupallisuus. Toisaalta kappaletta voi tulkita myös Andersonin kritiikkinä tietynlaista kaupallistettua feminismiä kohtaan, jossa feminismi merkitsee yhä enemmän tavaroiden muodossa ostettavissa olevaa feminiinisyyttä. Tämäntyyppinen "commodity feminism" on erityisesti mainostajien suosimaa – feministinen vapaus on tyyli.⁵⁰ Anderson lopettaa kappaleen – laulettuaan sitä ennen "We can take it and if we can't/ we're gonna fake it"⁵¹ – eräänlaiseen 'feministiseen strategiaan':

Well I could just go on and on and on...
But tonight
I've got a headache⁵²

Beautiful Red Dress -kappaleessa on nähtävissä oikeastaan melko tyyppillisesti Andersonin edustama feminismi. Toisaalta hän on tasa-arvon kannattaja, ja haluaa edistää yhtäläisiä mahdollisuuksia sukupuolesta riippumatta, mutta toisaalta hän etsii erityistä biologista tekijää, joka erottaa sukupuolet toisistaan. Molemmat puolet yhdistyvät ironiaan puettun esitystavan alla.

Stories from the Nerve Bible -kirjassa naiseuteen ja feminismiin liittyvät asiat on koottu löyhästi otsikon *This Is Not a Story My People Tell* alle. Otsikko on lainaus *United Statesin* osasta *Hothead (La Langue d'Amour)*, joka käsittelee Raamatun syntiinlankeemustarinan naisen näkökulmasta. "Tarina, jota minun kansani (tai ihmiseni) ei kerro", on siis mitä luultavimmin naisten tarina. Otsikon alle on koottu vain ne tarinat 80- ja 90-luvuilta, jotka selkeimmin käsittelevät naisten asemaa, mutta viitteitä feminismiin on löydettävissä muualtakin. Tässä kirjan kappaleessa Anderson pohtii feminismin ja taiteen suhdetta seuraavasti:

⁴⁹ Anderson 1989.

⁵⁰ Ks. lisää Goldman, Robert 1992: *Reading Ads Socially*, s. 130->

⁵¹ Anderson 1989.

⁵² Id.

By now, I've gone through two waves of women's art action groups. The first was in the early '70s, a spin-off of the Women's Liberation Movement. - - There was a lot of talk at the time about female imagery. I tried to distance myself from this because I wasn't sure there was really such a thing. - -

I'm still not sure that art is either quintessentially male or female. But while art may not have gender, artists do. It's tough to be a woman in the United States and it's tough to be an artist. - -53

Hän myös toteaa samassa yhteydessä, että varsinkin 70-luvulla naistaiteilijat valittivat galleriajärjestelmän korruptoituneisuutta, mutta samaan hengetoon vaativat päästä siitä osallisiksi. Hän antaa ymmärtää, että tietyt ongelmat eivät välttämättä ole sukupuolisidonnaisia tai että toinen sukupuoli olisi vapaa tietynlaisesta käyttäytymisestä (esimerkiksi korruptiosta). Taide sinänsä ei myöskään ole sukupuoliin jakautunut, siksi Andersonin mielestä ei ole mielekästä etsiä esimerkiksi feminististä kuvakieltä.

Anderson on toiminut poliittisesti feminismin puolesta myös taide maailman ulkopuolella. Empty Places -performanssissa hän kertoo omien sanojensa mukaan "viimeisestä tiukan poliittisesta teosta", jossa hän oli mukana. Vuonna 1973 hän oli järjestämässä mielenosoitusta Playboy-klubilla. Media oli saatu voimakkaasti mukaan, ja Andersonin tehtävänä oli kertoa lehdistölle, mistä oli kysymys. Hän oli myös piirtänyt pamfletteja, joissa kuvattiin naisten alistamista mm. erilaisten nimitysten kautta (chick, bunny, pussy cat). Marssiensa klubin edustalla kyltteineen Anderson joutuu-kin yllättäen kohtaamaan tilanteen uudesta näkökulmasta:

So, we're marching around the club and this woman, one of the bunnies, was just getting to work and she saw us blocking the entrance and she said, "So hey, what's going on?" And I said, "Well, we're here to protest economic exploitation and the treatment of women as animals," and I gave her one of the free pamphlets.

And she said, "Listen, honey, I make eight hundred dollars a week at this job. I've got three kids to support. This is the best job I've ever had. So if you want to talk about women and money, why don't you go down to the garment district where women make ten cents an hour and why don't you march around down there?"

And I said: "Hmhmhmhm."54

Nainen, jonka Anderson ajatteli olevan alistettu, antoi-kin ymmärtää ettei ole uhri, vaan tyytyväinen elinkeinoonsa. Samalla hän käänsi huomion toisalle: vaatetehtaissa kaupungin laitamilla työskentelevät naiset ovat häntä huomattavasti huonommassa asemassa. Miksi Anderson ystävineen

53 Anderson 1994a, 263.

54 Anderson 1994, 264.

ei osoita mieltään siellä? Playboy-pupun kommentti viittaa ilmeisesti myös etnisiin eroihin – on naisia, jotka eivät voi kuvitella pääsevänsä edes Playboy-klubille.⁵⁵ Tarinassa tulee mielestäni esiin myös näkyvyyden ideologia. On helppo kritisoida jotakin, joka on jo näkyvillä ja joka on näytettävää. Se mikä ei näy, sitä ei ole olemassa, ainakaan median näkökulmasta katsottuna. Playboy-tyttöistä saa näyttävämmän uutisen kuin tehtaan työläisistä.⁵⁶

Anderson kertoo eräässä sivuhuomautuksessa mielenkiintoisen harvainnon äänen ja identiteetin yhteydestä toisiinsa. Ryhdyttyään ottamaan laulutunteja, hän havaitsikin olevansa alton sijaan soprano.

I had this new voice and so, like with any new electronic gadget, I began to write things for it. They turned out to be songs about women and they had a whole new sound. More vulnerable. Because you know, it's hard to be ironic when you sing. It's hard to lie.⁵⁷

Uusi ääni tuli esiin 1989 *Strange Angels* -levyllä, joka on musiikillisesti poikkeava aiemmista levytyksistä. Kappaleet ovat selvästi melodisempia ja rakenteeltaan tyypillisiä pop-kappaleita. Selkeästi naisuutta ja naisen asemaa käsitteleviä kappaleita on edellä käsitellyn Beautiful Red Dressin lisäksi *Babydoll*. Kappaleessa Anderson käy keskustelua aivojensa kanssa, joihin hän viittaa maskuliinisella pronomiinilla 'he':

– – and then I hear this voice/ comin from the back of my head/ Yep! It's my brain again / and when my brain talks to me, he says: – –
Babydoll! I love it when you come when I call
Babydoll! You don't have to talk I know it all – ⁵⁸

Miespuoliset aivot pyrkivät hallitsemaan ja ohjaamaan naispuolisen kertojan elämää; yhteiskuntaan laajennettuna sitaatissa näkyy patriarkaatin vaikutus koko ajatteluprosessiin. Toisalta tapa, jolla Anderson kuvailee aivojensa toimintaa, osoittaa, että yhdelle ajattelutarvalle ei tarvitse alistua. Laulua ei selvästikään ole kirjoitettu miespuolisilla aivoilla.⁵⁹ Aivojen kommentit ovat melko typeriä ja yksiviivaisia:

Well I'm sitting around trying to write a letter/
I'm wracking my brain trying to think / of another
name for horse/ I ask my brain for some assistance./
And he says: Huh... let's see... how about cow? That's
close. – ⁶⁰

⁵⁵ McBride 1997, 298.

⁵⁶ Anderson on itsekin todennut haastattelussa, että mielenosoitus epäonnistui. "It was coopted by the media as 'a kind of PR stunt that didn't work... a swell novelty story' ". McBride 1997, 297.

⁵⁷ Ibid., 261.

⁵⁸ Anderson 1989.

⁵⁹ McBride 1998, 326.

⁶⁰ Anderson 1989.

Samuel McBridelle kappale on esimerkki, jossa tiivistyvät useat Andersoniin liitetyt määritteet: postmoderni poliittinen avantgarde-feministi.⁶¹ Postmoderni siinä mielessä, että kappaleessa yhdistyy feministis-poliittinen sisältö populaariin, helposti lähestyttävään muotoon, eikä siinä anneta selkeitä toimintaohjeita. Avantgarde-nimikettä McBride ei tarkemmin selitä, mutta tulkitsen sen tässä yhteydessä ajatuksena taiteen ja elämän välisen rajan murtamisena, joka kappaleessa tapahtuu niin muodon kuin sisällönkin puolella.

⁶¹ McBride 1997, 326.

4. HOME OF THE BRAVE - URHEIDEN KOTIMAA

Home of the brave -fraasi esiintyy Andersonilla jo United Statesissa, jossa se heijastuu valkokankaalle useiden muiden sananparsien kanssa (lay of the land, shop and save, long time no see, join or die). Sittemmin Anderson nimesi vuoden 1985 elokuvansa samoin. *Home of the Brave* -elokuvalla on myös vastineensa elokuvan historiassa. Mark Robson ohjasi vuonna 1949 samannimisen elokuvan, joka kertoo mustan sotilaan vieraantumisen tarinan Yhdysvaltojen armeijassa toisen maailmansodan aikana.⁶² Amerikkalainen urheus, jonka Anderson teoksissaan osoittaa pitkälti luoduksi konstruktioksi, on myös etnisesti kyseenalainen rakennelma, joka sulkee ulkopuolelleen niin alkuperäiset amerikkalaiset, afrikkalais-amerikkalaiset kuin muutkin etniset vähemmistöt. Olen valinnut home of the brave -lauseen luvun nimeksi edustamaan Andersonin kritiikkiä amerikkalaista patriotismia kohtaan. Tämä kritiikki on ollut kaikkein eksplisiittisintä ja suorasanaisinta juuri Persianlahden sodan aikana ja sen jälkeen, *Voices from the Beyond* ja *Nerve Bible* -kokonaisuuksissa.

The Ugly One with the Jewels -esityksessä on pitkähäkö tarina, *Cultural Ambassador*, jossa Anderson kertoo esiintymismatkastaan Israeliin. Tarinassa kietoutuvat yhteen Andersonin pohdinnat avantgardesta ja kulttuurista, sekä samaan aikaan käynnissä ollut Persianlahden sota. *Stories from the Nerve Bible* -kirjasta käy ilmi, että tarina on osin peräisin jo *Voices from the Beyond* -kokonaisuudesta, mutta suurin osa tarinaa on esitetty *Nerve Bible* -performanssin yhteydessä. Siirtymänä Israelin tapahtumiin Anderson käyttää tyypilliseen tapaan tarinaa kulttuurien kohtaamisesta ja omasta roolistaan "tutkijana". Saatuani kutsun Israeliin, hän oli matkasta innostunut, osin myös Persianlahden kriisin vuoksi. Hän päätti hieman tutkia asiaa epävirallisesti ja tapasikin New Yorkissa asuvan israelilaisen naisen. Keskustelu tuo esiin yllättäviä asioita kulttuurien välisen kommunikation vaikeudesta ja käsitteiden kulttuurisidonnaisuudesta. Nainen, jonka kanssa Anderson keskustelee, osoittaa vähät välittävänsä länsimaisesta poliittisesti korrektista diskurssista.

- - And she'd say: 'You know, American men are such wimps, I mean they're always talking about their feelings.' And I said: 'They are?' And she said she really liked Israeli men, because they were so tough and because they all had guns. And I said: 'Guns? You like guys with guns?' And she said she did, and she went on about how terrible it was that Clinton wanted to reduce the Army, and she was so adamant about it that I started to get kind of worried.⁶³

⁶² Mowitt 1990, 64 (viite 13).

⁶³ Anderson 1995.

Tasa-arvoon pyrkivän naisen on vaikea ymmärtää toista naista, joka haluaaakin, että mies on kova – ja että hänellä on ase. Tunteista puhuva amerikkalainen mies on "nynny", tosin Anderson itse esittää epäilevän vastakysymyksen: onko näin, puhuvatko miehet sittenkään tunteistaan? Myös aseista puhuminen on mahdollisimman epäkorrektia, varsinkin USA:n kaltaisessa maassa, jossa ampumavälikohtaukset ovat arkipäivää. Ja mikä pahinta, naisen kommentti saa epäilemään, ovatko stereotyyppiset pelkomme Lähi-Idän fanaattisista ja sotahulluista ihmisistä sittenkin tosia? Tekstin voi lukea myös Andersonia vastaan: hän on valinnut esimerkin, joka vain vahvistaa jo olemassa olevia stereotyyppiä. Toisaalta USA:ssa oikeutta kantaa asetta pidetään perustavanlaatuisena oikeutena – näin Andersonin voi nähdä myös käyttävän israelilaisnaisen kuvausta peilamaan hänen oman kansakuntansa fanaattista suhtautumista aseisiin.⁶⁴ Suhteessa muihin saman ajanjakson teksteihin ja myös tarinan loppuun, viimeisin tulkinta vaikuttaa pätevimmäältä.

Katkelman jälkimmäisen osuuden, jossa Anderson itse alkaa epäillä omaa pasifismissiaan ja huolestuu työttömäksi jäävistä armeijan toimihenkilöistä, voi nähdä toisaalta stand-up -komikalle tyypillisenä vitsikkäänä heittona. Varsinkin live-esityksessä Anderson intoutuu esittämään katkelman erityisen koomisesti. Toisaalta vitsistä on luettavissa kriittinen asenne armeijan ja psykoterapian menetelmiä kohtaan: kun asiaa tarpeeksi painokkaasti toistetaan, sillä on vaikutusta. Sama pätee niin armeijassa annettuihin käskyihin kuin usein USA:sta lähtöisin oleviin positiivisen ajattelun terapioihinkin. Yhdistämällä psykoterapian ja armeijan Anderson esittelee tarinan kantavan teeman, joka tulee myöhemmin selkeästi esiin: amerikkalaisten kritiikitön suhtautuminen Persianlahden sotaan.

- - 'Yeah', I thought, 'yeah what are all these military people going to do when they lose their jobs?' And then I thought: 'Well hang on, we've got all these service industries now, things like psychotherapy, and the military approach to psychotherapy would really be kind of perfect, really efficient and fast: 'Listen, you are *nothing*. You are a *worm*. And if you don't get that mother complex over by 0400 hours, you are dead meat!' – ⁶⁵

Tarina jatkuu kohtauksella, jossa Anderson kertoo vierailunsa virallisesta

⁶⁴ Katkelma saa lisäväriä *Nerve Bible* -performanssin tarinasta *Right to Bear Arms*, jossa Anderson kritisoi perustuslakiin kirjoitettua oikeutta kantaa asetta. "So it's pretty hopelessly outdated now as a concept. The founding fathers probably hadn't imagined that eighth graders would be showing up at school with semi-automatic assault weapons. And they probably didn't predict that at the end of the twentieth century the privately owned arsenals in this country would dwarf almost every other countries' national stockpiles. Because, ladies and gentlemen, the current figures are these: two hundred and sixty million Americans – two hundred million guns." Anderson 1994a, 275.

⁶⁵ Anderson 1995.

puolesta; hänhän kertoo olevansa matkalla myös jonkinlaisena kulttuurilähettiläänä. Lehdistötilaisuudessa paikalliset journalistit ryhtyvät tiukkaamaan Andersonilta hänen näkemyksiään avantgardesta ja uudesta. Katkelmassa on huomattavissa jälleen kulttuurien välinen eroavaisuus kommunikaatiossa: kysymykseen ei välttämättä halutakaan suoraa vastausta (jolloin voitaisiin siirtyä seuraavaan asiaan), vaan vastakysymyksellä voidaan muuttaa haluttaessa keskustelun suuntaa.

- - the journalists usually started the things off by asking about the avant garde.
'So what's so good about new?', they'd ask.
'Well', I'd say, 'new is ... interesting'.
'And what', they would say, 'is so good about interesting?'
'Well, interesting is, you know, it's interesting...it's like... being awake.'
-And I'm treading water now-
'And what is so good about being awake?', they'd say. Finally I got the hang of this: never answer a question in Israel, always answer by asking another question.⁶⁶

Mikäli Anderson olisi tuntenut israelilaisen keskustelukulttuurin, hän olisi voinut esittää esimerkiksi vastakysymyksen: tarkoittatko eurooppalaista vai amerikkalaista avantgardea? Kiintoisa on myös Andersonin käsitys (vai onko kyseessä journalistien käsitys?) avantgardesta. Itse dialogissa puhutaan vain "uudesta", avantgarde-käsitteen Anderson lausuu esitellessään tilanteen, hän siis tulkitsee journalistien käyttämän uusi-sanon tarkoittavan avantgardea. Helena Sederholm erittelee väitöskirjassaan avantgardea, joka käsitteenä on monimerkityksinen ja kontekstisidonnainen. Henri de Saint-Simonin alun perin 1800-luvun alussa käyttämä käsite jakautui ajan mittaan esteettiseksi ja poliittiseksi avantgardeksi. Esteettisen avantgarden edustajat näkivät itsensä "taiteen uskonnon" eteenpäin viejinä, kun taas kommunistit käyttivät avantgardisti-sanaa kuvaamaan vallankumouksellisten voimien etujoukkoa. Niin sanottu radikaali avantgarde tai historiallinen avantgarde, johon luetaan kuuluvaksi toista maailmansotaa edeltävät -ismit (futurismi, dadaismi ja surrealismi), pyrki tavallaan yhdistämään nämä omille teilleen hajautuneet avantgarden suuntauukset. Avantgarde on taiteellisenä liikkeenä taistellut toisaalta elitististä ja akateemista korkeakulttuuria, toisaalta massakulttuuria ja arkipäiväisyyttä vastaan. Amerikkalainen avantgarden määritelmä eroaa hieman eurooppalaisesta näkemyksestä, jossa se on useimmiten pyritty erottamaan modernismista.⁶⁷ Voiko sitten sanoa että avantgarde on yhtä kuin uusi? Andersonin teosten kautta tulkittuna avantgarde olisi silloin viimeisintä teknologiaa. Jos näin on, silloinhan melkein kuka tahansa – mikäli on

⁶⁶ Anderson 1995.

⁶⁷ Sederholm 1998, 69-72.

varoissaan – voi ryhtyä avantgardistiksi. Ongelma on kuitenkin siinä, että mikäli avantgardisteja alkaa olla joka kulmalla, koko avantgarde katoaa olemasta, marginaalista tulee keskinkertaista. Toisessa yhteydessä Anderson on itse todennut, että taidemaailman kaupallisen nousukauden alkaessa 1980-luvun puolessavälissä, avantgardistista vastavoimaa ei tuntunut enää löytyvän.⁶⁸ Toisaalta, joidenkin avantgardistien päämääränään olikin taiteen ja elämän välisen vastakkainasettelun kumoaminen. Helena Sederholm esittää, että nimenomaan nykyteknologia on onnistuneesti murtanut taiteen ja elämän välistä rajaa, mutta samalla avantgarde uusia uria etsivänä liikkeenä on kadonnut – tai tehnyt itsensä tarpeettomaksi. Hän ei kuitenkaan ole samaa mieltä Peter Bürgerin kanssa, joka on esittänyt, että avantgarden käytyä mahdottomaksi taide on menettänyt myös mahdollisuutensa toimia sosiaalisen muutoksen tai aktivismin muotona.⁶⁹ Andersonin tapauksessa *Voices from the Beyond* -kokonaisuutta voi tarkastella radikaalin avantgarden päämäärien kautta: teoksessa Anderson sekoittaa henkilökohtaisen, poliittisen ja esteettisen. Teos vastaanotettiin joissakin esitystilanteissa suoranaisena aktivisminä, ja se herätti yleisöissä myös jopa ärtymystä.⁷⁰ Aktivistista nykytaidetta on viime aikoina tehty paljonkin, Anderson ei ole edes radikaaleimmasta päästä (vrt. esim. ACT UP ja Gran Fury -aktivistitaiteilijaryhmät). Bürgerin oletus aktivismin mahdottomuudesta (teoria on tosin alun perin vuodelta 1974) ei siis ole täysin paikkansapitävä.⁷¹

Miettiessään sopivaa vastakysymystä, jolla vastata journalistien kysymyksiin avantgardesta, Anderson harhautuu miettimään viikkoa aikaisemmin sattunutta kohtaamista. Performanssin israelilainen promoottori oli erittäin kiinnostunut Andersonin mukanaan tuomista lavastepommeista ja tarjoutui hankkimaan Andersonille hieman järeämpää kalustoa. Tilanteesta sukeutuikin kiintoisa keskustelu kahden eri kulttuurin edustajan välille.

– – So I said, 'Look, these bombs are no big deal, just a little smoke,' and he said, 'Well, we can get much better stuff for you,' and I said, 'No, really, these are fine,' and he said, 'But they

⁶⁸ Anderson 1994a, 155.

⁶⁹ Sederholm 1998, 70.

⁷⁰ McBride 1997, 325: "– – after a Rensselaer Polytechnic Institute performance before 'future high-tech defense experts', Anderson metaphorically described the audience's reaction as a tar-and-feathering."

⁷¹ Kiinnostavaa kyllä, *Voices from the Beyond* -kokonaisuudessa Anderson itse oli epäilevällä kannalla avantgarden mahdollisuuksien suhteen nykypäivänä. Hän kertoo ajatelleensa joskus, että taide on tulevaisuutta, koska avantgarde on oletettavasti 'tulemisen tilassa'. Kuitenkin Anderson toteaa, että viime aikoina avantgarden löytäminen on ollut vaikeaa, ja hän asettaa syyksi vauhdin. Ajallinen etäisyys 'avantgarden' ja 'kaupallisuuden' välillä on erittäin lyhyt. Avantgarden osuus on olla tuottoisa lähde kaupallisesti sovellettaville ideoille. Anderson on sitä mieltä, että avantgarden selviytyminen riippuu sen kyvystä pysyä piilossa, mutta hän epäilee ettei ainakaan New Yorkissa ole enää jäljellä piilopaikkaa. Anderson 1994a, 96.

should be big, theatrical! It should make an impression. I mean you really need just the right bombs.' And so one morning he arranged to have about fifty small bombs delivered to a parking lot, and since he looked on it as a sort of a special surprise favor, I couldn't really refuse, so we're out in this parking lot, testing the bombs and after the first few I found that I was really getting pretty interested. -- He had several of each kind in case I needed to review them all at the end, and I'm thinking, 'Here I am, a citizen of the world's largest arms supplier, setting off bombs with the world's second largest arms customer, and I'm having a great time.' - -72

Edellistä katkelmaa voi tarkastella sekä poliittisesta että esteettisestä näkökulmasta. Käsitys siitä, mikä on 'taiteellista' vaihtelee kulttuurista toiseen. Israelilaiselle promoottorille esitys on kunnollinen vasta kun se on "teatraalinen" ja "kun se tekee vaikutuksen". Tämä taas voi näyttää länsimaisen avantgardistin silmissä epäilyttävältä esteettiseltä strategialta. Hyvä maku on toisaalta yhtäläillä konstruoitu käsite kuin poliittinen korrektiuskin (p.c.): kulttuurit, rodut ja identiteetit homogeenisiksi kappaleiksi yhdistävä korrektiuskin suostuu vain yhteen oikeaan tulkintaan kustakin ryhmästä. Mikäli Anderson olisi halunnut olla poliittisesti korrekki, hänen olisi maailman suurimman aseentuottajamaan edustajana pitänyt kieltäytyä terrorismia lähentelevästä toiminnasta, tai ainakin jättää kertomatta se julkisesti. Hans Haacke toteaa, että poliittinen korrekkius on konservatiivien käyttöön ottama käsite, josta on tullut lähes hysteria (amerikkalaisessa mediassa). Sosiaalisen, etnisen tai muun epätasa-arvon korjaamisen sijaan se vaientaa kaikki vähänkin epäkorrekkit äänet.⁷³ Tästä näkökulmasta katsottuna Andersonin tarina kulkee vallitsevaa poliittista käytäntöä vastaan. Yksityinen ihminen ei välttämättä kulje samoja polkuja kuin kansainvälinen politiikka - pommien räjäyttely saattaa olla suunnattoman hauskaa.

Andersonilla on vastaus myös aiemmin esitettyihin pohdintoihin avantgardesta: terrorismi. Hän lainaa Don DeLilloa, joka esittää teoksessaan, että terroristit ovat ainoita todellisia avantgardisteja, koska vain he pystyvät enää yllättämään ihmiset.

- - So even though the diplomatic part of the trip wasn't going so well, at least I was getting some instruction in terrorism. And it reminded me of something in a book by Don DeLillo about how terrorists are the only true avant garde artists because they're the only ones still capable of really surprising people. - -74

⁷² Anderson 1995 sekä 1994a, 273.

⁷³ Bourdieu & Haacke 1997, 69.

⁷⁴ Anderson 1994a, 273. Kyseessä on DeLillon teos Mao II.

Katkelmasta voi lukea bürgerilaisia näkemyksiä taiteen tilasta. Taiteen kenttä on muuttunut latteaksi mainstreamiksi, joten todellinen etujoukko löytyykin taidemaailman ulkopuolelta, politiikasta. Jos vielä tietyt radikaalit teot pyritään vesittämään nimittämällä ne taiteeksi⁷⁵, arvantgarden onkin parasta pysyä kaukana taiteesta. *Voices from the Beyondin* jälkeen Anderson ei enää itsekään ole ollut kovin luottavainen poliittisen taiteen suhteen. Adrienne Reddin haastattelussa hän toteaa, että kulttuuri ja politiikka eivät enää nykyään risteä kovin usein. Hän hämmästelee, miten vähän poliittisia teoksia tehdään – ehkä siksi, että illuusion luomisesta politiikan keinoin on tulossa taideteos. Aiemmin oli poliitikkoja – Reagan, Bush – jotka olivat niin helppoja kohteita, että heidän kustannuksellaan saattoi pitää hauskaa. Nyt politiikkaa ympäröi Andersonin mielestä joka puolelta markkinointi.⁷⁶ Walter Benjamin tekee "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella" -artikkelin eräässä alaviitteessä nykypäivän näkökulmasta katsottuna pelottavan todentuntuisen havainnon: "Vaikka näyttelijän ja hallitsijan tehtävät saattavat olla erilaisia, tämä muutos (tekninen uusinnettavuus) puree yhtä lailla kumpaankin. Yhteiskunta alkaa vaatia esiintyjiltä aivan tiettyjä taitoja. Tämä johtaa uuteen valintamenettelyyn, teknisen laitteiston edessä tapahtuvaan vaaliin, jossa voittajiksi päätyvät tähti ja diktaattori."⁷⁷ Andersonin huomio tukee Benjaminin ennustuksen toteutumista.

Andersonin performanssi *Empty Places* vuodelta 1989 oli eräänlainen paluu takaisin yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Esiityksen kuvamateriaali oli Andersonin itsensä ottamia kuvia New Yorkin kaduilta. Niissä hän halusi näyttää, miltä reaganilainen kausi Yhdysvaltojen historiassa näytti vuosikymmenen lopulla katujen näkökulmasta. Anderson itse kuvaa esityksen rakennetta nurinpäin käännettyksi pyramidiksi, joka kulkee kohti lopun hyvin yksinkertaista vastausta. Selkeä merkitys hirvitti Andersonia itseään, joka oli aina ylpeillyt teostensa monimerkityksellisyydellä. Yksi esityksen tarinoista on *Politics and music*, jossa Anderson lähenee benjaminilaista ajatusta politiikan ja viihteen limittymisestä. Anderson pohtii tarinassa taiteen ja politiikan sekoittamista – eli politiikan estetisoitumista – ja tulee siihen tulokseen että pystyäkseen vakuuttamaan ihmiset täysin järjettömissä asioissa, poliitikkojen on siirryttävä taiteen keinojen käyttämiseen.

- - I mean listen carefully and you discover these aren't speeches at all, but quite sophisticated musical compositions.

- - But of course the all-time American master of this art form was Ron Reagan. And when Reagan wanted to make a point he would lean right into the mic and get softer and softer until he was talking like

⁷⁵ Sederholm 1998, 74.

⁷⁶ Redd 1997, 2.

⁷⁷ Benjamin 1989, 171.

this. And the more important it was the softer and the more intimate it would get. With lots.....and.....lots..... of.....pauses. Like he was trying to remember something that happened a long time ago, but he could never really quite put his finger on it. And when he talked he was singing to you. And what he was singing was: "When You Wish Upon a Star."⁷⁸

Anderson esittää siis, että Reaganin menestyksen valtikortti oli juuri näyttelijän työssä opittu esiintyminen. Nykyäänhän ei oikeastaan enää aseteta Benjaminin tavoin kyseenalaiseksi sitä, että politiikka ja viihde sekoitetaan. Myös haastattelussa Anderson on kritisoinut reaganilaista politiikkaa. Vastatessaan kysymykseen, onko utopististen unelmien lopputulos aina painajainen, Anderson sanoo: "No, ainakin Ronald Reaganin tapauksessa kävi niin. Empty Places -performanssin yhtenä aiheena on juuri se. Hän lupasi ihmisille asioita, jotka olivat täysin epärealistisia. Hänen lupauksensa olivat kuin elokuvaa, ja tämän huojuvan unelman hajoamisen katseleminen oli sietämätöntä, koska siitä seurasi niin paljon kärsimystä ja pettymyksiä".⁷⁹

⁷⁸ Anderson 1994a, 249-251.

⁷⁹ Anderson 1994a, 208.

Sota on modernin taiteen korkein muoto

Persianlahden sodan ja sen mediakuvan kritiikki on tärkeässä osassa Andersonin teoksissa *Voices from the Beyond* ja *Nerve Bible*. Myös *Stories from the Nerve Bible* -kirjassa on dokumentoitu useita niihin liittyviä tarinoita. Tarkastelen tässä luvussa Andersonin teoksia pääasiassa Douglas Kellnerin ja Michael J. Shapiroin esittämien ajatusten pohjalta.

Anderson ryhtyy dekonstruoimaan amerikkalaisen patriotismin kuvaa historiallisista lähtökohdista. Hän vertaa kommunismin pelkoa Yhdysvaltain vapaussodan aikaiseen tapahtumaan, jolloin tunnettu vapaustaistelija Paul Revere ratsasti varoittamassa brittien aikeista tuhota sotatarvikevarastoja. Molemmissa tapauksissa oletettu vihollinen onkin loppujen lopuksi hyvin lähellä meitä: venäläiset juovat kokista ja shoppailevat siinä missä muutkin, ja varoitus briteistäkin osuu omaan nilkkaan.

- - After decades of being told
"THE RUSSIANS ARE COMING! THE RUSSIANS ARE COMING!"
we have to face the fact that, after all this time,
not a single Russian ever showed up.- -
And then all of a sudden The Russians are just over
there ("Hey, hello!") and they're drinking Coke and
watching videotapes, shopping at the Gap. And sud-
denly they look so much like we do. It's like during
the American revolution when Paul Revere was riding
through the colonies screaming
"THE BRITISH ARE COMING! THE BRITISH ARE COMING!"
- - and you think: Wait a second, I'm British. Eve-
rybody here is British. We're all British. So who,
exactly, is coming? Two hundred years later, it's
still crucial to define an enemy in order to create
the maximum amount of national solidarity.- -80

Douglas Kellnerin kautta tulkittuna Anderson esittää katkelmassa ideologioille tyypillisen tavan suhtautua oman kulttuurin ulkopuoliseen. Ideologiaan voidaan lukea kaikki teoriat, ajatukset, tekstit ja representaatiota, joilla valta perustellaan. Ideologiolla pyritäänkin luomaan yhteisyyttä ja uskoa yhteiskunnallisiin perusolettamuksiin. Oletusarvona on "minä" tai "me": kaikki siitä poikkeava on epänormaalia. Usein muodostetaan binarisia oppositioita, kuten mies-nainen, länsimainen-muukalainen, valkoinen-väriäinen, yläluokka-alemmat luokat. Rajojen vetäminen (Andersonin esimerkissä amerikkalaisten kapitalistien ja venäläisten kommunistien tai amerikkalaisten ja brittien välille) ja säilyttäminen on tärkeää, jotta ideologia voidaan oikeuttaa.⁸¹

Rehistorizing American warfare -tekstissään Michael J. Shapiro käsittelee

⁸⁰ Anderson 1994, 268.

⁸¹ Kellner 1998, 68-74.

juuri kansallisen identiteetin yhtenäistämisyrittämiä erityisesti sotien näkökulmasta (toinen maailmansota, Vietnamin sota, Persianlahden sota). Shapiro mukaan kaikkien mainittujen sotien analysoinnissa tulee esiin yhteinen piirre: kuinka luoda tarkat rajat sille, mitä on "kansaa". Rajat ovat imaginaarisia, koska todellista yhtenäisyyttä ei ole olemassa – juuri sen vuoksi ne on luotava. Ne historian kertomukset, jotka saavuttavat riittävän määrän stabiiliutta ja luotettavuutta, muokkaavat niiden vaikutuspiirissä olevien ihmisten itseymmärrystä ja antavat mallin ja oikeutuksen tiettyjen henkilöiden sulkemiseksi ulkopuolelle.⁸² Anderson huomioi, millainen osuus myös mediateollisuudella on ollut esimerkiksi kommunismia koskevan uhkakuvan luomisessa:

- - I mean thirty years of practically bankrupting ourselves preparing for this, not to mention producing all those doomsday movies about missiles ripping out of silos, special evacuation roads, and dazed hordes of Americans staggering around in rags in the radioactive ruins of this country.⁸³

Akateemisen diskurssin näkökulmista voidaan erottaa kaksi tapaa luoda (sota)historiaa, strateginen ja etnografinen. Strateginen näkökulma keskittyy em. kansallisen yhtenäisyyden luomiseen, uhkien sijoittamiseen rajojen ulkopuolelle. Sota on pääasiassa logistiikkaa; se pyritään depolitisoimaan (sodan aikana), vältetään puhumasta uhreista, mutta sodan päätyttyä tapahtuu uudelleen politisointi. Valtio (USA) esitetäänkin nyt yhtenäisenä kollektiivina, jonka ansiosta sota tuli voitetuksi. Sota ja voittaminen olivat "kansan tahto".⁸⁴ Anderson sanoo, että vihollisen määrittäminen maksimaalisen kansallisen solidaarisuuden luomiseksi onnistui ilmeisen hyvin Persianlahden sodan aikana, mutta vaikka sodan häviäminen olisi ollut katastrofi, sen voittaminen näyttää hänestä lähes yhtä vaaralliselta. Sodan tärkein vaikutus on ollut kansallisympäyden oletettu uudistuminen, joka pyyhki pois Vietnam-syndrooman. Solidaarisuus näytti tosin Andersonin silmissä ennemminkin hysterialta:

- - And I was thinking about this as I watched the Gulf War victory parade in New York. Suddenly tanks were driving through my neighborhood and all these people dressed up like sports fans were running around screaming hysterically about being Numero Uno.

Etnografinen analyysi keskittyy enemmän tutkimaan niitä identiteettiä kohdistuvia käytäntöjä, joiden kautta sota tulee ylipäänsä mahdolliseksi. Ennalta asetettu identiteetin narraatio kielletään ja pyritään etsimään tapoja, joilla "me" muodostetaan. Kansallinen identiteetti on siis jatkuvasti käynnissä oleva projekti, jossa käydään neuvottelua identiteettiä kuulu-

⁸² Shapiro 1997, 138.

⁸³ Anderson 1994a, 268.

⁸⁴ Shapiro 1997, 139.

vista ja kulumattomista seikoista. Samalla tulevat määritellyiksi ne, jotka jäivät ulkopuolelle ja ne, joista tulee kansallisen turvallisuuden vihollisia. Kansallisuuden lisäksi määritellään siis myös henkilökohtainen identiteetti, joka Shapiron analyysin mukaan liittyy hyvin tiukasti miehisyyteen ja miehisyyden ideologioihin. Erityisesti sodan aikana korostuu tiukan heteroseksuaalinen miestyyppi, jonka rajojen sisäpuolelle ei mahdu mitään epänormaalia.⁸⁵ Anderson törmäsi kansallisen identiteetin määritelmiin matkustaessaan Eurooppaan sodan aikana. Madridin lentokentällä hänelle annettiin Yhdysvaltojen suurlähetystön laatima lista, joka oli tarkoitettu sodan aikana ulkomailla matkustaville amerikkalaisille. Listatut kansallisen identiteetin tunnusmerkit ovat suoraan sanottuna naurettavia, minkä Andersonkin ironisessa loppukommentissaan toteaa.

- - The idea was not to call ourselves to the attention of the numerous foreign terrorists who were presumably lurking all over the terminal. So the embassy tips were a list of mostly "don't's", things like:

DON'T WEAR A BASEBALL CAP.

DON'T WEAR A SWEATSHIRT WITH THE NAME OF AN AMERICAN UNIVERSITY ON IT.

DON'T WEAR TIMBERLANDS WITH NO SOCKS.

DON'T CHEW GUM.

DON'T YELL ("ETHYL!!! OUR PLANE IS LEAVING!!!!!!!!!!").

And so on. I mean, it's weird when your entire culture can be summed up in eight giveaway characteristics.⁸⁶

Sekä Shapiro että Kellner erittelevät tutkimuksissaan median suhtautumista sotaan. Persianlahden sodan aikana journalismi pyrittiin kuljettamaan ainoastaan yhden lähteen kautta; Vietnamin sodan tappionkin katsottiin johtuneen riippumattoman journalismin väliintulosta, eikä sellainen saanut toistua. Oli pystyttävä hallitsemaan itse sodan lisäksi myös sodasta julkaistavia representatioita. Erityisesti Norman Schwarzkopfin rooli kilpenä tapahtumien ja toimittajien välissä oli merkittävä. Visuaalisesti keskityttiin esittämään vain karttoja ja videoita, ei koskaan uhreja tai haavoittuneita. Tavallaan sota käytiin jo etukäteen loppuun visuaalisesti mediasa, siitä tehtiin valmis historiallinen kertomus jo ennen sen päättymistä, eli siihen koodattiin valmiiksi oikea tulkinta tulevaisuutta varten. Shapiro käyttää termiä *chronospace* kuvaamaan tilaa, jossa kuvien ja sanojen välittäminen virtuaalisesti ja reaaliaikaisesti on korvannut alueellisen laajentumisen tapahtumien muotoutumiseen vaikuttavana tekijänä.⁸⁷ Ander-

⁸⁵ Ibid., 141, 145-146.

⁸⁶ Anderson 1994, 269.

⁸⁷ Shapiro 1997, 148-149. Myös Margaret Morse huomauttaa, että tiedotusvälineet joutuivat sodan aikana sotilashallinnon alaisiksi, informaation saantia ja välitystä säädeltiin. CNN-uutiskanava toimi 'virallisena' linkkinä tapahtumien ja katsojien välillä. Morse 1995, 295, 299.

son kertoo vasta voitonparaatin jälkeen havahtuneensa miettimään, miksi koko sota esitettiin vain yhden televisiokanavan kautta, joka toitotti sotaa supergrafiikan ja patrioottisen taustamusiikin avulla. Shapiron tavoin hänkin muistaa Vietnamin sodan jälkimainingit: hallitsevan ideologian näkökulmasta katsottuna sota hävittiin median sekaantumisen ja mielenosoitusten vuoksi.

- - But it wasn't until later after the victory parades were over that I had the time to wonder, wait a second! Why was the Gulf War represented by only one TV network? One that trumpeted the event with super graphics and a thunderous patriotic soundtrack? What happened to all the other reporters? And I started to remember some of the things Pentagon officials said after Vietnam: that they would never try to wage a war again without the unqualified support of the press, that it was the constant media meddling and public demonstrations (not inept military strategy), that lost the war. And they vowed that this would never happen again.⁸⁸

Douglas Kellnerin mukaan media muuttui sodan aikana pelkäksi Bushin hallituksen ja Pentagonin huutosakiksi, jonka tehtävänä oli vaientaa eriävät tai vastustavat mielipiteet. Sodasta rakennettiin jännittävä jokapäiväinen jatkosarja, jossa sankarina oli USA:n armeija ja vihollisena stereotyyppisen pahuuden edustajiksi koodatut irakilaiset. Hyvän ja pahan taistelussa oli selkeä alku, keskikohta ja "onnellinen" loppu. Sodan visuaalisuudesta otettiin kaikki mahdollinen irti, mutta niin, että sterilin korkean teknologian osuus korostui – kaatuneiden lukumäärää tai kuvia kuolleista ja haavoittuneista sotilaista ei saanut esittää. Armeija toimitti televisiolle videotallenteita tarkkuuspommituksista, ja niitä näytettiin uusintoina aivan kuin sota olisi ollut urheilutapahtuma - *the Super Bowl of wars*.⁸⁹ Anderson vertaa Persianlahden sotaa showhun, mainokseen ja draamaan. Vastustusta ei syntynyt, koska media sai kaiken näyttämään elokuvalta, eikä kukaan elokuvissakaan moiti juonta ääneen kesken elokuvan.

The Gulf War was an unqualified success because no one was allowed to question it seriously. It was of course presented as a show, an ad, a drama. And nobody complained for the same reason that moviegoers don't jump up during a movie and shout things like "Crummy plot!!" If you complained you had to disguise it as yet another form of entertainment, like the musicians who got together to sing "Give Peace a Chance" and then announced that maybe they were for the war, maybe not, but they just felt like singing this song anyway.⁹⁰

⁸⁸ Anderson 1994a, 269.

⁸⁹ Kellner 1998, 238. Super Bowl on amerikkalaisen jalkapallon liigaloppuottelu.

⁹⁰ Anderson 1994a, 269.

Myös Bill Nichols kritisoi jo vuoden 1988 artikkelissaan silloista reaganilaista puolustuspolitiikkaa, joka ammensi voimansa sotavideopelien ja 50-luvun sci-fi -elokuvien maailmoista. Star Wars -nimestäkin voi jo päätellä paljon. Sota voidaan simuloida verettömäksi seikkailuksi, jossa pääosassa on sodan ikonografiasta tuttu herooinen kuvasto, ei sodan todellisuus. Myös vihollinen on simuloitu tiettyjä ennalta asetettuja määreitä vastavaksi. Ikävintä on, että simulaatioista huolimatta yksilön tasolla sota pysyy todellisena, elämää pysyvästi muuttavana tosiseikkana.⁹¹ Mielestäni Andersonin huomautus siitä, että sodan vastustaminenkin täytyi esittää viihteenä, on erityisen merkittävä. Ehkä simulaation kulttuuri onkin todellista – median välittämä kuva on korvannut todellisuuden, joten jos media on sodan kannalla, oletetaan, että se on kaikkien kanta. Vastustavat voimat eivät saa ääntään kuuluviin. Kellner tosin huomauttaa, että media sinänsä ei muuttunut sodan aikana valtion propagandakoneeksi. Pikemminkin eri televisioyhtiöt suhtautuivat sotaan kuten mihin tahansa muuhun mediatapahtumaan: tärkeintä oli saada ohjelmalle mahdollisimman paljon yleisöä. Yleisöä houkuteltiin isänmaallisuudella, jännittävyydellä ja kattavuudella. Kun sota sitten sai suosiota, yhtiöt pelasivat varman päälle ja vaihtoehtoiset julkiset mielipiteet vähenivät entisestään. Kellnerin mukaan tiedotusvälineet eivät mielellään käytä ristiriitaisia henkilöitä kommentaattoreina, ennen kuin vastustavalle mielipiteelle löytyy tarpeeksi korkea auktoriteetti.⁹²

Kappaleessa *Night in Baghdad* (levyllä *Bright Red*) Anderson siteeraa CNN:n reportterin Bernard Shawn raporttia operaatio Aavikkomyrskystä, jota hän kuvailee hotellinsa ikkunasta:

And oh it's so beautiful
It's like the Forth of July
It's like a Christmas tree
It's like fireflies on a summer night.⁹³

Reportterin käyttämät kielikuvat saavat todella uskomaan, että sota voi näyttäytyä pelkkänä pelinä tai esteettisenä simulaationa. Samankaltaisia kuvauksia käyttivät vuosisadan alun futuristit, jotka ihannoivat uusinta teknologiaa, vauhtia ja mekaanista energiaa. Walter Benjamin lainaa Filippo Tommaso Marinettin manifestia *La Stampa Torino* -julkaisussa, jossa Marinetti kirjoittaa seuraavasti: “– – sota on kaunista siksi, että se kaasunaamareillaan, pelottavilla megafoneillaan, liekinheittimillään ja panssarivaunuillaan ilmentää ihmisen herruutta orjuutetun koneen suhteen. Sota on kaunista, koska se saattaa alulle ihmisruumiin uneksitun muuttumisen metalliseksi. Sota on kaunista, koska se rikastuttaa kukkaniittyjä kuularuis-

91 Nichols 1988, 11.

92 Kellner 1998, 239-242.

93 Anderson 1994b.

kujen tultasäkenöivillä orkideoilla. – – ⁹⁴. Benjamin esittääkin, että politiikan estetisoiminen huipentuu nimenomaan sotaan, koska sota tarjoaa joukoille parhaan mahdollisen purkautumiskanavan vallitsevien omistussuhteiden puitteissa. Hän näkee myös teknologian elimellisen osan tässä tilanteessa: sodassa on mahdollista hyödyntää viimeisimpiä teknisiä valmiuksia mahdollisimman laajasti. Benjamin lisää, että viime kädessä sota todistaa kehittymättömyydestä hallita teknologian kautta yhteiskunnan alhaisimpia voimia. Sota täydellistää *l'art pour l'art* -ajattelun antamalla taiteellisen tyydytyksen teknisen – tai nyttemmin digitaalisen – uusinnettavuuden muuttamille havintotavoille.⁹⁵

Katkelma, joka päättää Andersonin kertomuksen kokemuksistaan kulttuurilähettäläänä, kokoaa yhteen Persianlahden sodan keskeiset elementit: edistyneen teknologian, esteettisyyden, medioitumisen ja nykyhetkessä tapahtumisen.

– – the customs agents were all talking about the effectiveness, no, the *beauty*, the elegance of the American strategy of pinpoint bombing, the *high-tech surgical* approach which was being reported on CNN as something between *grand opera* and *the Superbowl*, like the first reports before the blackout when TV was *live* and everything was heightened, and it was so *euphoric*.⁹⁶ (kursivoinnit IM)

Sota, (post)modernin taiteen korkein muoto?

⁹⁴ Benjamin 1989, 166.

⁹⁵ *Ibid.*, 165-167.

⁹⁶ Anderson 1995.

LOPUKSI

Hansel and Gretel are alive and well
And they're living in Berlin
She is a cocktail waitress
He had a part in a Fassbinder film
And they sit around at night now
Drinking schnapps and gin
And she says: Hansel, you're really bringing me down
And he says: Gretel, you can really be a bitch
He says: I've wasted my life on our stupid legend
When my one and only love
was the wicked witch.

She said: What is history?
And he said: History is an angel
being blown backwards into the future
He said: History is a pile of debris
And the angel wants to go back and fix things
to repair the things that have been broken
But there is a storm blowing from Paradise
And the storm keeps blowing the angel
backwards into the future.
And this storm, this storm
is called
Progress.¹

SAMAAN AIKAAN HUOMENNA

Olemme kulkeneet Laurie Andersonin matkassa läpi teknologian, identiteetin ja poliittisuuden. Teknologia on toiminut tutkimuksessa jonkinlaisena kattona tai aitana, jonka sisällä Andersonin teoksia on tulkittu. Välillä se on ollut hieman taakempana, mutta ei täysin näkymättömissä. Andersonin kautta tarkasteltuna teknologia on elimellisessä suhteessa niin yksilöllisen identiteetin rakentumiseen kuin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin diskursseihin. Samoin Andersonin "narratiivinen minä" tunkeutuu sekä hänen teknologisen varustuksensa että poliittisten kannanottojensa läpi; *minä* on se jonka kautta kaikki tapahtuu tai saa ilmaisunsa. Näin ollen myös tutkimukseni kolmas osuus, yhteiskuntakriittisyys ja poliittisuus Andersonin tuotannossa liittyy kahteen muuhun: kriittinen sanoma sekä välittyy teknologian kautta että kritisoi sitä ja toisaalta Anderson etsii minän, yksilöllisen persoonan selviytymismahdollisuuksia nykyisessä maailmantilanteessa.

Teknologia on Andersonille siis sekä pyhä että paha. Hän kritisoi teknologian tekemistä uudeksi Suureksi kertomukseksi, jonka avulla uskotaan

¹ Anderson 1989.

ongelmien ratkeavan ja jonka kehityksen vauhtiin jokaisen oletetaan osallistuvan.

And all the puppets in this digital jail/ They're
runnin' around in a frenzy/ In search of a Holy
Grail./ They're havin' virtual sex./ They're eatin'
virtual food./ No wonder these puppets/ Are always
in a lousy mood.²

Anderson tuo teoksissaan esiin nimenomaan paradokseja, joita on syntynyt teknologian lupausten ja todellisuuden välille. Niin älykkyys, elintila kuin demokratiakin jäävät alamittaisiksi tai kutistuvat teknologian puristuksessa. Kuitenkin Andersonin teoksista on havaittavissa tarkennus tähän asiantilaan: teknologia on olemassa inhimillisinä käytäntöinä, ei abstraktina tai irrallisena kokonaisuutena. Koska ihminen ainakin periaatteessa voi hallita teknologiaa, sillä voi olla myös positiivisia vaikutuksia. Anderson etsii myös näitä puolia teostensa kautta. Hänelle teknologia on mahdollisuus kokeilla ja etsiä minuuden eri puolia ja toisaalta myös kätkeä itseään sen taakse. "Laurie Anderson" on persoonan lisäksi myös tietoinen konstruktio, jonka kautta taiteilija voi esittää lukemattomia hahmoja, ääniä ja ajatuksia. Teknologia toimii tässä identiteetin hajauttamisessa tärkeänä osana. Anderson ilmaisee innostustaan teknologiaan myös keksintöjen tasolla. Hän on kehitellyt lukuisia teknologisia laitteita, joissa useimmiten yksinkertainen ja jokapäiväinen laite tai tavara – silmälasit, viulu tai haalari – muuttuu toiseksi. Nämä amatööritiedeenäisen keksinnöt kulkevat paralleelina virallisen teknologian kehityksen rinnalla ja usein humoristisesti kommentoivatkin tieteen kehitystä. Teknologialla on vaikutuksensa myös Andersonin teosten leviämiseen ja vastaanottoon. Tekninen tai digitaalinen uusinnettavuus nostaa teokset pois suljetusta taidemaailmasta ja tuo ne suuren ja vaihtelevan yleisön eteen. Jäljennettävyys on merkinnyt Andersonille astumista "näkyvyyden ideologian" piiriin; performanssin katoavuus on ainakin osittain joutunut alistumaan toiston ja tallentamisen laeille. Kaiken kaikkiaan teknologia näyttäytyy Andersonille kompleksisena käytäntöjen, dystopioiden ja utopioiden keitoksena, joka ei ole yksiselitteinen. Toisaalta se voi vierastuttaa, toisaalta siitä voi olla paljon hyötyä ja hauskuutta.

Identiteetin kysymykset ovat Andersonin teoksissa toinen juonne, jota olen seurannut. Minämuotoiset tarinat muodostavat jatkumon, joka kulkee fragmentaaristen teosten läpi ja sitoo sinänsä hajanaiset elementit yhteen. Narratiivinen minä tuo usein teoksiin mukaan ironian, jonka avulla Anderson välttää yläpuolelle asettuvan asenteen. Minä ei kuitenkaan koskaan kiinteydy Andersonilla kokonaiseksi ja muuttumattomaksi, vaan elää tapahtumien ja ympäristön mukana. Sen vuoksi monien Andersonin lausu-

² Anderson 1994b.

mien välillä saattaa olla ristiriitaisuuksia, mutta nekin ovat osaltaan osoittamassa, kuinka vaikeaa – ellei mahdotonta – nykyisessä yhteiskunnassa on löytää identiteetille enää mitään pysyvää perustaa. Tätä kehityssuuntaa Anderson ei koe kovinkaan negatiivisesti. Toisaalta hän tarttuu siihen, mikä identiteetin hajauduttua on vielä jäljellä, eli kehoon. Performanssitaitteen perinnettä noudattaen hän tuo itsensä ja ruumiillisen läsnäolonsa esille esiintymisissään, mutta vie tilannetta myös eteenpäin. Hän varustaa kehonsa teknologisilla proteeseilla, jotka kätkevät biologisen ruumiin, mutta tavallaan laajentavat mentaalisen ruumiin ulottuvuuksia. Syntyy mittasuhteiltaan erikoinen *sensory homunculus*. Anderson korostaa tiettyjä ruumiinosia – mm. kättä ja silmää – ja käyttää niitä suurempien kokonaisuuksien metaforina. Toisaalta suuri osa kehosta jää huomiotta, välillä se jopa jähmettyy kankeaksi, jäykästi liikkuvaksi robotin koneistoksi tai muuttuu kyborgiksi.

I am in my body the way most people drive their cars.³

Identiteetin taustalla vaanii myös kielen virus, jota taltuttamaan tai löytämään Anderson monissa teoksissaan lähtee. Anderson leikkii kielen monimerkityksellisyydellä ja merkitysten häilyvyydellä. Hän osoittaa, että kieli on sopimuksenvarainen konstruktio, joka opitaan – tai jonka tarttumista ei voi estää. Kielen monivivahteisuus, naisten ja miesten kielet, sanojen ja lauseiden muodon ja sisällön keskinäinen vastaamattomuus tulevat teoksissa esiin erilaisten kertojääänien virtana. Kertomuksista syntyy kokonaisuus, jota voi nimittää minuudeksi, tai toisin sanoen *minä* on se, joka sitoo tarinat yhteen.

Ympäröivä yhteiskunta on löytänyt tiensä Andersonin teoksiin monin tavoin. Se on läsnä yksinkertaisten ja humorististen anekdoottien tasolla, mutta Anderson on sisällyttänyt teoksiin myös suorasukaisempaa yhteiskuntakritiikkiä. Usein se tulee esiin yksilön kamppailuna epävarman ja alati muuttuvan elinympäristön keskellä, pyrkimyksenä löytää koti tai edes jonkinlainen pysähdyksen paikka. Kodittomuus ja jatkuva liike vievät kuitenkin useammin voiton. Yksilön kamppailusta on tavallaan kysymys myös sensuurikeskustelussa, johon Anderson on aktiivisesti osallistunut. Taiteilijana hän on puolustanut yksilön- ja ilmaisunvapautta ja vastustanut konservatiivisen politiikan pyrkimyksiä päättää siitä, mitä on hyvä maku.

Henkilökohtaisen ja poliittisen kohtaminen tapahtuu Andersonilla pitkälti naiseutta ja feminismiä pohtivissa teoksissa. Hän ei kuitenkaan halua tulla leimatuksi feministitaiteilijaksi, koska ei usko taiteella itsellään olevan sukupuolta. Joka tapauksessa hänen ironian piikkinsä kyllä kohdistuu

³ Anderson 1980, 63.

usein nimenomaan vallitsevan maskuliinisen ja patriarkaalisen kulttuurin omituisuuksiin ja epätasa-arvoisuuksiin. Eräs näitä omituisuuksia on amerikkalainen patriotismi, joka huipentui Persianlahden sodassa. Anderson on kritisoinut kyseistä sotaa 90-luvulla varsin avoimesti – sekä taiteellisessa toiminnassaan että sen ulkopuolella – ja sen myötä etsiytynyt lähemmäksi avantgardistista aktivismia, jossa taiteella uskotaan vielä olevan muutospotentiaalia. Anderson tuo esiin tavan, jolla sodasta tehtiin mediassa esteettinen ja jännittävä kertomus, oopperan ja jalkapallo-ottelun absurdi risteytys. Hän kritisoi erityisesti sitä, miten sodan avulla pyrittiin rakentamaan uudelleen kansallinen identiteetti, joka sulkee ulkopuolelleen kaikki Toiset.

Olen valinnut luvun alkuun Andersonin uudelleenkertoman tarinan Walter Benjaminin *Historian enkelistä*, joka esiintyy useaan kertaan Andersonin teoksissa viimeisten kymmenen vuoden ajalta. Ensimmäisen kerran se esiintyy tosin jo vuoden 1986 Natural History -kiertueella, otsikon *Hansel & Gretel* alla. Strange Angels -levyllä kappale on saanut nimekseen *The Dream Before* (levy on myös omistettu muiden muassa Benjaminille). 90-luvulla tarina on aloittanut Andersonin *Nerve Bible* -performanssit. Miksi Anderson palaa yhä uudelleen samaan tarinaan, ja mikä merkitys sillä on erityisesti *Nerve Bible* -performanssissa? Väitän, että tarinaan kiteytyvät pitkälti koko Andersonin tuotannon keskeiset, tässäkin työssä käsitellyt teemat: aika, muisti, teknologia, tuleva ja mennyt.

Walter Benjaminin kertomus historian enkelistä on itse asiassa kommentti Paul Kleen maalaukseen *Angelus Novus* ja se kuuluu kokonaisuuteen, joka on otsikoitu *Historian käsitteestä*. Anderson kertoo tarinan suurin piirtein alkuperäisessä muodossaan, mutta laittaa kertojiksi tutut satuhahmot Hannun ja Kertun. Lisäksi hän nostaa heidät pois sadun maailmasta: Kerttu tarjoilee cocktailleja ja Hannu on näytellyt Fassbinderin elokuvassa. Andersonin versiossa Kerttu on se, joka kysyy, mitä on historia.⁴ Hannun vastaus noudattelee Benjaminin tekstiä. Historian enkeli on kääntänyt kasvonsa menneeseen ja se näkee vain raunioita ja katastrofin siinä, missä me näemme tapahtumien ketjun. Enkeli on kykenemätön palaamaan takaisin, koska Paratiisista puhaltava myrsky on niin voimakas, että se vastustamattomasti työntää enkeliä selkään edellä tulevaan. Tämä myrsky on Benjaminin mukaan se, minkä me näemme edistyksenä.⁵ *Nerve Bible* -performanssi alkaa siis tällä tarinalla. Samalla se antaa suunnan, jonka mukaan koko esitys rakentuu. Anderson on kuvannut kyseistä performanssia "tulevaisuuden retrospektiiviksi". Hän on myös kertonut, että esiintymis-

⁴ Huom. historia ~his story.

⁵ Benjamin 1989, 182.

lavan halkaiseva paikki jakaa tilan x- ja y-akseleihin, jotka merkitsevät hänelle ajan kahta ulottuvuutta: aikaa, jota ei voi muuttaa ja aikaa, jota voi. Historian enkelin kautta tarkasteltuna nämä ajat voisivat olla homogeeninen ja tyhjä ajan virta ja vallankumouksellinen nyt-hetkellä täyttyvä aika.⁶ Homogeeninen aika kivistyy muuttumattomaksi, sitä ei enkelikään voi enää muuttaa. Nyt-hetki on avoin muutokselle, mutta se on enkelin ja kenties meidänkin selkiemme takana, näkymättömissä. Tulevaan suuntautuva usko edistykseen saattaaakin olla vain pelkkiä pirstaleita. Silti Anderson tuntuu uskovan tulevaisuuteen – hän on aloittanut useat performansinsa nimenomaan ajan käsitettä pohtivilla tarinoilla, joissa tulevaisuus nähdään tavallaan laajentuneena nyt-hetkenä. *Nerve Bible* -performanssin ensimmäinen varsinainen tarina on nimeltään *My Grandmother's hats*.⁷ Tarinassa Anderson kertoo isoäidistään, joka koko ikänsä saamasi maailmanloppua, jota ei sitten tullutkaan. Hänelle jokainen hetki oli tavallaan benjaminilaista "messiaanista aikaa". Kuollessaan isoäiti kuitenkin joutui paniikkiin (koska ei osannut päättää, laittaisiko hatun päähänsä vai ei) ja "meni kohti tulevaisuutta tietämättä laisinkaan, mitä seuraavaksi tapahtuisi". Horisonttaliin ajan jatkumoon tuleekin vertikaali pudotus, jota voi verrata Benjaminin ajatukseen juutalaisesta tulevaisuuden käsityksestä. Juutalaisille, joille ennustaminen oli kiellettyä, tulevaisuus ei kuitenkaan jäänyt tyhjäksi, vaan "jokainen sekunti oli pieni portti, josta Messias saattoi astua sisälle".⁸ Sekä *Nerve Bible* -performanssi että *Puppet Motel* -CD-rom alkavat 'sekunneilla': "The time is now 8 o'clock and 1 second. The time is now 8 o'clock and 2 seconds..."⁹ Näin Anderson johdattaa katsojansa jatkuvaan nyt-hetkeen, jossa ei ole mennyttä tai tulevaa.

Anderson on useassa yhteydessä kertonut, miten voimakkaasti hänen Yhdysvaltojen keskilännessä viettämänsä lapsuus on vaikuttanut hänen taiteelliseen tuotantoonsa. Hän sanoo, että lapsuudessa kuullut Raamatun kertomukset ovat tavallaan suodattuneet tarinoihin, joita hän kertoo nykyisin yleisön edessä. "I'm just telling the same mixture of midwestern Bible stories that I have always have. They're a mixture of the most mundane things with a fabulous twist on them."¹⁰ Sekä *The Ugly One with the Jewels* että *Nerve Bible* (kuten myös *Bright Red* -levy) päättyvät tarinaan *Same Time tomorrow*, jossa Anderson edelleen esittää kysymyksiä ajasta.

⁶ Benjamin 1989, 186. Katso myös McKenzie 1997, 32-33.

⁷ *The Ugly One with the Jewels* -levytyksellä, jonka se myös aloittaa, tarina on saanut nimekseen *The End of the World*.

⁸ Benjamin 1989, 189.

⁹ Anderson 1995 & 1999, 1.

¹⁰ Anderson 1994a, 137.

Is time long or is it wide? -- Can we start all
over again?
-- Stop. Pause. We're in record.¹¹

The Ugly One with the Jewels päättyy kuitenkin muista poiketen Andersonin paluuseen takaisin lapsuutensa raamatullisiin tarinoihin. Hän lopettaa esityksen lainaukseen Vanhasta Testamentista, Jesajan kirjasta. Luku, josta lainattu jae on, ennustaa Babylonin tuhoa. Anderson on siis kääntänyt ajan päinvastoin: maailmanloppu on esityksen alussa, mutta ennustus siitä tulee vasta esityksen lopuksi. Tässä mielessä esitys toteuttaa "tulevaisuuden retrospektiiviä". Raamatullisen sitaatin sisältö on kuitenkin synkkä. "Wild beasts shall rest there/ And owls shall answer one another there/ And the hairy ones shall dance there/ And sirens in the temples of pleasure."¹² Paratiisista puhaltava myrsky saattaakin olla esimerkiksi Desert Storm. Aivan totaaliseen tuhoon Anderson ei kuitenkaan näytä uskovan, koska esitysten viimeiset lauseet kuuluvat: Same time tomorrow. Speak my language.¹³ Jollei esittäjä itse, ainakin Edistys ja uusinnettavuus pitävät huolen, että esitys on kuultavissa huomennakin.

Historian enkeli -tarinan kautta asettuvat siis ne horisontit, jotka Andersonin teoksissa ovat päällimmäisinä. Teknologian kaksiteräinen miekka näytetään silmissämme toisaalta edistyksenä, joka kiihtyy ja levittäytyy jatkuvasti. Samalla se uusinnettavuuden kautta vaikuttaa ajan ja muistin hahmottamiseen: elämä kohdistuu yhä voimakkaammin kohti nykyhetkeä. Toisaalta teknologialla on kääntöpuolensa. Edistyksen teknologia kasvat-
taa myös jatkuvasti rauniokasaa, jonka vain historian enkeli suostuu näkemään. Anderson ei kuitenkaan pyri pääsemään eroon tai kumoamaan edistystä ja teknologiaa. Hän tuo esiin edistyksen diskurssin päämääriä ja tekee havaintoja sen loogisuudesta – tai loogisuuden puutteesta. Kytkeytymällä laajempaan teknologiseen ja tuotannolliseen koneistoon, mutta pitämällä tiukasti kiinni taiteellisesta integriteetistään hän ylittää ennalta määriteltyjä rajoja ja pystyy myös käyttämään koneiston voimaa sitä itseään vastaan.

¹¹ Anderson 1995 & 1999, 13 & 1994b.

¹² Anderson 1995. Suomennettu Raamatun kohta kuuluu "vain aavikon eläimet siellä lepäilevät,/ huuhkajat pesivät huoneissa,/ -- sakaalit ulvovat sen palatseissa,/ huvilinnoissa kaikuu hyeenan nauru."

¹³ Id.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS:

ANDERSON, LAURIE 1980: Americans on the Move: Parts 1 & 2. *The Drama Review*/T86, 1980.

1984a: *United States*. Harper & Row, New York.

1988: *Home of the Brave*. A Film by Laurie Anderson. LIEKE Kustannus Oy, Helsinki.

1994a: *Stories from the Nerve Bible*. A Retrospective 1972 - 1992. HarperPerennial, New York.

1999: Laurie Anderson's *Nerve Bible*. Full Performance Text. Online, Internet, 24.2.1999. Osoitteessa <http://www.cc.gatech.edu/~jimmyd/...nderson/performances/stories.html>

1999: Songs and Stories from Moby Dick. Program notes. Online, Internet, 31.7.99. Osoitteessa: <http://www.laurieanderson.com>

AUSLANDER, PHILIP 1989: Going with the Flow. Performance Art and Mass Culture. *The Drama Review* Volume 33, Number 2 (T122) Summer 1989.

BAUMAN ZYGMUNT 1996: Postmodernin lumo. Vastapaino, Tampere.

BENDER, GRETCHEN & DRUCKREY, TIMOTHY (ed.) 1994: Culture on the Brink. Ideologies of Technology. Dia Center for the Arts, Discussions in Contemporary Culture, No 9. Bay Press, Seattle.

BENJAMIN, WALTER 1989: Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Toim. M. Koski, K. Rahkonen ja E. Sironen. Kansan Sivistystyön liitto, Tutkijaliitto.

BOURDIEU, PIERRE & HAACKE, HANS 1997: Ajatusten vapaakauppaa. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.

BÜRGER, PETER 1996: Theory of the Avant-Garde. Translation from the German by Michael Shaw. Foreword by Jochen Schulte-Sasse. 8th printing. Theory and History of Literature, Volume 4. University of Minnesota Press, Minneapolis.

CARLSON, MARVIN 1996: Performance: a critical introduction. Routledge, London and New York.

CANGUILHEM, GEORGES 1997: Kone ja organismi. Teoksessa Mikkonen, Mäyrä, Siivonen (toim.): Koneihminen – kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella.

CELANT, GERMANO 1998: Laurie Anderson's revolutionary *Life*. *Interview* August 1998. Vol. XXVIII, No. 8.

- CLYNES, MANFRED E. & KLINE, NATHAN S. 1995: Cyborgs and Space. Teoksessa *The Cyborg Handbook*. Alkup. artikkeli julkaistu 1960.
- CUBITT, SEAN 1994: Laurie Anderson: Myth, Management and Platitude. Teoksessa Roberts, John (ed.): *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*.
- DELEUZE, GILLES 1997: Kirjallisuus ja elämä. Suomentanut Kaisan luokka. *Nuori voima* 6/97.
- DICKIE, GEORGE 1990: Estetiikka. Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia. Alkup. teos *Aesthetics. An Introduction* (1971). Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.
- FORNÄS JOHAN 1998: Kulttuuriteoria. Alkuperäisteos *Cultural Theory and Late Modernity*. Vastapaino, Tampere.
- FORTE, JEANIE 1988: Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal* 40 (no. 2) 1988.
- GAAR, GILLIAN G. 1992: She's a rebel: the history of women in rock & roll. Seal Press, Seattle.
- GABLIK, SUZY 1995: Minimalism. Teoksessa Stangos, Nikos (ed.): *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*.
- GARBARINO, STEVEN 1994: O Supervisory. *Interview* September 1994. Vol. XXIV, No. 9.
- GOLDBERG, ROSELEE 1995: Performance Art. From Futurism to the Present. Thames and Hudson, London.
- GORDON, MEL 1980: Laurie Anderson: Performance Artist. *The Drama Review/T86* 1980.
- GRAY, CHRIS HABLES with MENTOR, STEVEN & FIGUEROA-SARRIERA, HEIDI (eds.) 1995: *The Cyborg Handbook*. Routledge, New York & London.
- HARAWAY, DONNA J. 1991: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Teoksessa *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, New York.
- HOLTHOUSE, DAVID 1996: Strange Angel. Laurie Anderson breaks her rules – again. Online, Internet, 31.7.99. Osoitteessa <http://www.tweak.com/phonetag/anderson/>
- HUHTAMO, ERKKI (toim.) 1995: Virtuaalisuuden arkeologia. Virtuaalimatkaileijan uusi käsikirja. Lapin yliopisto, Taiteiden tiedekunta, Rovaniemi.
- HUHTAMO, ERKKI & LAHTI, MARTTI (toim.) 1995: Sähköiho. Kone/media/ruumis. Vastapaino, Tampere.

KELLNER, DOUGLAS 1998: Mediakulttuuri. Alkuperäisteos *Mediaculture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Vastapaino, Tampere.

KRISTEVA JULIA 1993: Identiteetistä toiseen. Teoksessa *Puhuva subjekti: Tekstejä 1967-1993*. Gaudeamus, Helsinki.

LOVEJOY, MARGOT 1992: Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. Prentice-Hall, New Jersey.

MCBRIDE, SAMUEL 1997: Performing Laurie Anderson. The Construction of a Persona. UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan. Kopio mikrofilmistä.

MCCLARY, SUSAN 1990: This Is Not a Story My People Tell: Musical Time and Space According to Laurie Anderson. *Discourse* 12.1 Fall-Winter 1989-90.

MCKENZIE, JON 1997: Laurie Anderson for Dummies. *The Drama Review* Summer 1997.

MELVILLE, STEPHEN 1985: Between Art and Criticism: Mapping the Frame in *United States*. *Theatre Journal* March 1985.

MIKKONEN, KAI, MÄYRÄ, ILKKA JA SIIVONEN TIMO 1997: Koneihminen – kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä.

MORSE, MARGARET 1995: Virtuaalinen sota. Teoksessa Huhtamo Erkki (toim.): *Virtuaalisuuden arkeologia*.

MORSE, MARGARET 1996: *Nature Morte*: Landscape and Narrative in Virtual Environments. Teoksessa: Moser, Mary Anne & MacLeod, Douglas (ed.): *Immersed in Technology*.

MOSER, MARY ANNE & MACLEOD, DOUGLAS (eds.): *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*. MIT Press, Massachusetts.

MOWITT, JOHN 1990: Performance Theory as the Work of Laurie Anderson. *Discourse* 12.2 Spring-Summer 1990.

NICHOLS, BILL 1988: The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. *Lähikuva* 1/1988.

OWENS CRAIG 1992: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Teoksessa Wallis, Brian (ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Artikkelit julkaistu alunperin *October*-lehdessä (no. 12, Spring 1980 ja no. 13, Summer 1980).

PHELAN, PEGGY 1996: *Unmarked. The Politics of Performance*. 1. painos 1993. Routledge, New York.

PULKKINEN TUIJA 1998: Postmoderni politiikan filosofia. Alkuperäisteos *The Postmodern and the Political Agency*. Gaudeamus, Helsinki.

- RAPAPORT, HERMAN 1986: "Can You Say Hello?" Laurie Anderson's *United States*. *Theatre Journal* October 1986.
- REDD, ADRIENNE 1997: Laurie Anderson: holding a mirror up to late twentieth century techno-culture. Online, Internet, 31.7.99. Osoitteessa: <http://www.hear.com/hollow/feature/anderson.html>
- REED, CHRISTOPHER 1995: Postmodernism and the Art of Identity. Teoksessa: Stangos, Nikos (ed.): *Concepts of Modern Art*.
- ROBERTS, JOHN (ed.) 1994: *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*. Verso, London.
- ROCKWELL, JOHN 1983: *Women Composers, Performance Art & the Perils of Fashion: Laurie Anderson*. Teoksessa Rockwell, John: *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*. Alfred A. Knopf, New York.
- ROSS, ANDREW 1991: *Strange Weather. Culture, Science, and Technology in the Age of Limits*. Verso, London.
- ROSSI, LEENA-MAIJA (toim.) 1995: *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Gaudeamus, Helsinki.
- SEDERHOLM, HELENA 1998: *Starting to Play with Arts Education. Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*. Jyväskylä Studies in the Arts 63. University of Jyväskylä.
- SHAPIRO MICHAEL J. 1997: *Violent Cartographies. Mapping Cultures of War*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- SIPILÄ, PETRI 1998: *Sukupuolitettu ihminen – kokonainen etiikka. Onko sukupuoli oikein?* Gaudeamus, Helsinki.
- STANGOS, NIKOS (ed.) 1995: *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*. 3rd edition, expanded and updated. Thames and Hudson Ltd, London.
- WALLIS, BRIAN (ed.) 1992: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. 6th printing. The New Museum of Contemporary Art, New York in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston.
- WINNER, LANGDON 1994: *Three Paradoxes of the Information Age*. Teoksessa Bender, Gretchen & Druckrey, Timothy (ed.): *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*.
- WOLLEN, PETER 1995: *Elokuva/amerikanismi/robotti*. Teoksessa: Huhtamo, Erkki & Lahti, Martti (toim.): *Sähköiho. Kone/media/ruumis*.
- WOODWARD, KATHLEEN 1994: *From Virtual Cyborgs to Biological Time Bombs: Technocriticism and the Material Body*. Teoksessa: Bender, Gretchen & Druckrey, Timothy (ed.): *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*.

YOUNGBLOOD, GENE 1995: *Simulacrum in aura*. Teoksessa Huhtamo Erkki (toim.): *Virtuaalisuuden arkeologia*.

ELEKTRONINEN MEDIA:

ANDERSON, LAURIE 1982: *Big Science*. Warner Bros. Records Inc., New York.

1983: *Mister Heartbreak*. Warner Bros Records Inc., New York.

1984b: *United States Live*. Warner Bros. Records Inc., New York.

1986: *Home of the Brave. A Film by Laurie Anderson*. Warner Bros Records Inc., New York.

1994b: *Bright Red*. Warner Bros Records Inc., New York.

1994c: *Puppet Motel*. CD-ROM. Voyager, New York.

1995: *The Ugly One with the Jewels and other Stories. A Reading from The Stories from the Nerve Bible*. Warner Bros. Records Inc., New York.