

Erkki Huhtamo

# MINNE VIDEO RIPUSTETAAN, MITEN VIDEO KEHYSTETÄÄN?

## Dara Birnbaumin videotuotannon paikkaa kartoittamassa

Dara Birnbaumin paljon mainetta ja julkisuutta saaneessa videotuotannossa kuvastuvat 'osallistuvaksi' ja 'poliittisesti tiedostavaksi' itsensä mieltävän mediataiteen saavutukset, mutta myös monet ongelmat, joihin se on viimeksi kuluneiden puoleltoista vuosikymmenen aikana ajautunut. Birnbaum nimittää itseään yhä 'marxilaiseksi' ja johtaa virikkeensä 60-luvun lopun vasemmistolaisesta ajatusmaailmasta Yhdysvalloissa ja välillisemmin Euroopassa. Hän korostaa teostensa teoreettista pohjaa, niiden olemassaolevia representaatioita analysoivaa luonnetta ja taustalla piilevää etiikkaa. Mutta perinteisen norsunluutornista käsin kuvia särkevän intellektuellin roolin sijasta hän on etsinyt kontaktia laajempiin yleisöihin.

Birnbaum on pyrkinyt olemaan "pop-pop"-älykö, jonka teokset käyvät aktiivista dialogia niin valtamedian kuin alakulttuuristen diskurssien kanssa silti oman särmänsä säilyttäen. Hänen tuotannostaan on kirjoitettu niin perinteisissä taidealan julkaisuissa kuin ZG:n ja Blitzin tapaisissa trenditietoisissa forumeissa. Hänen videoteoksensa ovat hakeutuneet niin julkisiin kuin yksityisiin tiloihin - joiden raja on käymässä yhä häilyvämmäksi - niin museoihin ja gallerioihin kuin erilaisiin alakulttuurisiin konteksteihin. Niiden väitetään antaneen vaikutteita sekä taidemaailman puitteissa työskenteleville videotaiteilijoille että rap- ja scratch- artisteille.

Tämä kaksinainen strategia ei ole kuitenkaan toiminut aivan toivotulla tavalla. Syy ei silti välttämättä ole niinkään itse strategian *muodossa*, kuin sen kyvyttömyydessä pysyä mukana kohteena olleen todellisuuden nopeissa ja ennakoimattomista muutoksissa. Seurauksena on ollut vaikeasti uudelleen tahdistettava epäsynkronia. Birnbaumin kriittinen ääni on saanut kamppailla kuuluvuudesta syntyneessä äänten kakofoniassa, jossa markkinamiesten

tarjoushuudot ja heihin liittoutuneiden kritikoiden iskulauseet erottuvat päällimmäisinä. Vaikka Birnbaumin tuotannon ongelmat koskevat myös spesifisti hänen välinettänsä, videota, hän ei suinkaan ole ainoa taiteilija, jonka teokset ovat joutuneet irti päässeiden markkinavoimien ja mediamaailman muutosten tuulten tuivertamiksi.

### Maalitalu ja ase

Dara Birnbaumin (s.1946) taiteen lähtökohdat ovat 60-luvun lopun opiskelijaradikalismissa ja 'demokraattisissa' kulttuuri-ihanteissa. Hän sai arkkitehdin koulutuksen ja toimi vuosikymmenen lopulla jonkin aikaa kokeellisissa projekteissa, joiden tarkoituksena oli opettaa erilaisia yhteisöjä muokkaamaan itse omat elinympäristönsä. Birnbaumin oma tuotanto taiteilijana alkoi 'viivästyneenä' vasta 70-luvun jälkipuoliskolla - toisin sanoen ajankohtana, jolloin 60-lukulaisittain poliittisen taiteen kärki oli sen taustalla olleen ideologisen äänen vaimenemisen myötä tylsistynyt. Sen liikkeellelähtö osui yksiin ns. 'postmodernin' newyorkilaisitaiteen nousun kanssa. Yhteydet ja rinnakkaisuudet moniin sen strategioihin ovat ilmeisiä. Birnbaum piti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä vuonna 1977 Artists' Space -galleriassa, samana vuonna kun Douglas Crimp ja Helene Winer kokosivat sinne *Pictures-tapahtuman*, jossa esittäytyivät mm. Cindy Sherman, Sherrie Levine ja Robert Longo. Tapahtuma on saanut sijansa -paljolti Crimpin sitä promotoineen ja teoretisoineen diskurssin vaikutusvallan ansiosta - amerikkalaisen nykytaiteen mytologiassa; sitä pidetään ns. 'postmodernistisen valokuvauksen' lähtölaukauksena.<sup>1</sup>

Hal Foster on rinnastanut Birnbaumin sellaisiin taiteilijoihin kuin Sherrie Levine, Martha Ros-

ler, Barbara Kruger, Louise Lawler, Allan McCollum, Jenny Holzer ja Krzysztof Wodiczko. Huolimatta näiden käyttämien tuotantomuotojen ja osoitustapojen vaihtelevuudesta (mm. valokuva/tekstikollaasit, kokoonpannut tai projisoidut valokuvat, videonauhat, kriittiset tekstit, aproprioidut<sup>2</sup>, järjestytyt tai korvatut taideteokset) Foster näkee heissä jotain yhteistä: "Kaikki kohtelevat käsittelemäänsä julkista tilaa, yhteiskunnallista representaatiota tai taiteen kieltoa sekä maalitauluna että aseena."<sup>3</sup>

Krzysztof Wodiczko taas on vuonna 1987 tekevänsään avant-garde-käytäntöjen historiallisissa luokittelussa laskenut Birnbaumin yhdessä Barbara Krugerin, Alfredo Jarrin, Dennis Adamsin, Dan Grahamin sekä Public Art Fundin (New York), Public Accessin (Toronto) ja Art Angels Trustin (Lontoo) kanssa "nykyiseen kriittiseen julkisuus-taiteeseen: uuteen avant-gardeen 'intelligenssinä'". Wodiczko luettelee sen tuntomerkit: "Kriittis-myöntyväinen toiminta suhteessa arkielämään ja sen instituutioihin (kasvatukseen, designiin, ympäristöön, spektaakkeleihin ja massamediaan jne.); kulttuurin kriittinen muuttaminen sisältäpäin. Kriittinen yhteistyö massamedian ja virallisten tiedotuskanavien, designin ja kasvatusektorin kanssa urbaania kokemusta koskevan tietoisuuden (tai kriittisen alitajunnan) kohottamiseksi: ajan ja tilan hankkiminen tiedotuksesta, mainonnasta, ilmoitustauluilta, valotauluilta, maanalaisesta, julkisista monumenteista ja rakennuksista, television kaapeli- ja ei-kaupallisilta kanavilta jne. Työn kohdistaminen passiiviselle vastaanottajalle, vieraantuneelle kaupunkilaiselle. Jatkuvat vaikutteet kulttuurintutkimuksesta sekä feministisestä representaation kritiikistä."<sup>4</sup>

Kriittisen julkisuus-taiteen päämääränä Wodiczko pitää "strategisten haasteiden esittämistä kaupungin struktuureille ja välineille, jotka välittävät jokapäiväistä maailman havainnointiamme; menetelminä ovat esteettis-kriittiset katkokset, soluttautuminen ja apropriaatio, jotka kyseenalaistavat kaupungin symboliset, psykopoliittiset ja taloudelliset toiminnot."<sup>5</sup>

Monia näistä taiteilijoista on luonnehdittu myös "toisen polven pop-taiteilijoiksi", mikä viittaa heidän teostensa ilmeisimpään puoleen: operoimiseen olemassaolevilla, julkisuudesta napatuilla merkkikomplekseilla, jotka usein ovat jo median luomia/levittämiä. Valokuvaaja Richard Prince on pyrkinyt tekemään eron ensimmäisen polven pop-taiteilijoihin, jotka "tekivät kuvistaan taidetta: he estetisoivat kuvansa. Johns *maalasi* lippunsa, Warhol painoi kuvansa Marilynista ja Elviksestä *silkkipainolla*. 80-luvun pop-taiteilijat, kuten minä, pyrkivät vastustamaan estetisointia, esittämään kuvat juuri sellaisina kuin ne todellisuudessa ovat."<sup>6</sup>

Ajatus pop-taiteen perinnön jatkamisesta *in extremis* saattaa soveltua Richard Princeen, jonka aikauslehdistä uudelleenkuvaamat valokuvasarjat jakavat varhaisen popin etäännytetyn viiheyden ja

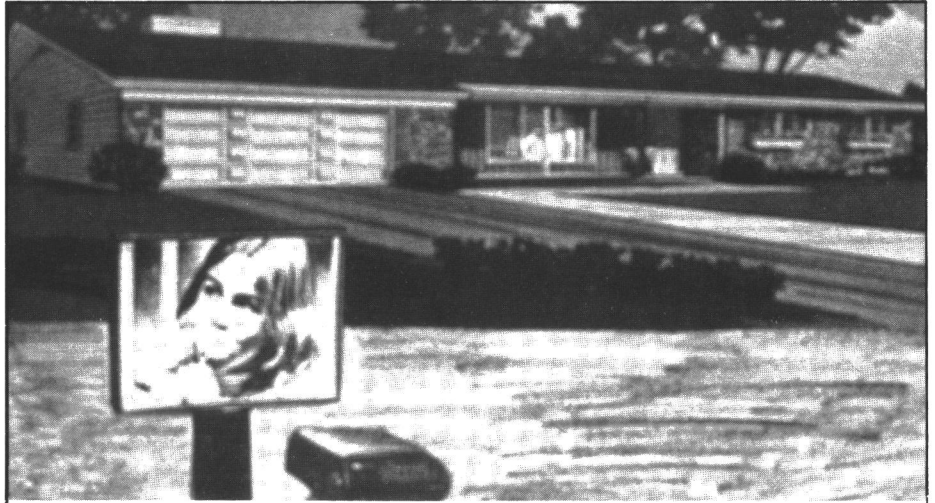
tekijän väliintulon luonteen tietoisesti hämärtämisen (mikä siirtää arvottavan ja tulkitsevan momentin teoksen kokijalle), mutta on useimpien edellämainittujen taiteilijoiden kohdalla liian yksinkertaistava. Pop-taiteen aineksia on näiden tuotannossa mukana, mutta tislautuneina myöhempien, ja monesti tärkeämpien, virikkeiden läpi. Situationismi, käsitetaide ja siihen kytkeytyvä "taide taideinstituutiosta" (Asher, Buren, Broodthaers), jopa maataide ovat näitä, kuten myös feministinen teoria ja merkintämuksen virtaukset strukturalismista dekonstruktioon sekä alakulttuuriset ilmiöt graffiti-taiteesta ja etnisistä *bricolageista* punk-estetiikkaan.

Kun pop-taide tyytyi yhä objektin - painokuvan, käyttöesineen - käyttöyhteydestään eristämiseen, "parantelemiseen", uusintamiseen ja taidekontekstiin siirtämiseen, kiinnostaa edellämainittuja taiteilijoita nimenomaan tuo *käyttöyhteys*, näytteillepanton ja representaation ehtojen koetteleminen sekä taidemaailman rajojen määrittäminen ja muuttaminen. Pop-taiteen moniselitteinen asenne yhteiskunnalliseen kantaaottavuuteen - joka usein on tulkittu välinpitämättömyydeksi - on korvautunut ainakin väitetyllä poliittisuudella, vaikka usein onkin kiistanalaista, missä tämä 'poliittisuus' piilee; miten pitkälle se on luettavissa teoksesta itsestään, miten pitkälle se on esimerkiksi kritiikin ja jonkin ideologisen eturyhmän, kuten seksuaalisen tai etnisen vähemmistön, muodostamien diskurssien tuotetta.

## Taidenäyttely "puuttuvat osat"

Birnbaum on todennut halunneensa tarkastella televisioinstituutiota samaan tapaan kuin Daniel Buren ja Michael Asher olivat teoksissaan tarkastelleet taideinstituutiota ja Dan Graham kodin televisioyleisöön liittyviä kysymyksiä.<sup>7</sup> Buren antoi näyttelytensä usein jatkaa museon ulkopuolelle tai asetti niiden "puuttuvia osia" näytteille ilmoitustauluille julkisiin tiloihin; näin hän kumosi perinteisen asetelman: teokset sisällyttivät museon itseensä pikemmin kuin päinvastoin. Asherin keskeisenä strategiana oli 'siirtäminen' (*displacement*), jota hän sovelsi antamalla poistaa tai siirtää toiseen paikkaan museon/gallerian elementtejä, jolloin sen ristiriitaisuudet tulisivat esiin. Eräs Asherin näyttely koostui toisaalta museon johtajan laitoksensa pysyvistä kokoelmasta valitsemista töistä, toisaalta museon henkilökunnan ponnisteluista laittaa takaisin paikoilleen lasiset kattoikkunat, jotka taiteilija oli antanut poistaa ennen näyttelyä alkua. Asher leikkeli näin "viimeistellyn taide-esineen" kontrastoinnilla instituution toiminnan *prosessuaalisuuteen*, elementtiin, joka normaalisti on kätkeyty museonkävijän katseelta.<sup>8</sup>

Graham on tutkinut 'projektitaiteessaan' erilaisen rakennettujen ympäristöjen merkityksiä, mm. television vaikutusta julkisen ja yksityisen tilan suhteen muutoksiin. Teoksessaan *Video Projection*



Dan Graham:  
Video Projection  
Outside Home  
(1978)

A large ADVENT video projection screen is placed on the front lawn, facing pedestrians on the sidewalk. It shows an image of whatever TV program is being watched by the family on their TV set within the house. When the set is off, the video projector is off; when the channels are being changed, this is seen on the enlarged public screen outside the house.

*Outside Home* (1978) hän sijoitti omakotitalon ulkopuolelle videoprojektorin ja valkokankaan, jolle hän suunnitteli heijastettavaksi sisällä kotona nähtävän televisio-ohjelman; kun kanavaa vaihdettaisiin kuvakin vaihtuisi; kun vastaanotin olisi kiinni, kangaskin olisi pimeä.<sup>9</sup> Teos tavallaan konkretisoi nykykodin paradoksin, Baudrillardin “kodin universumin kohottamisen avaruudelliseen valtaan ja avaruudelliseksi metaforaksi, kahden-huoneen-keittiön-ja-kylpyhuoneen muuttuessa viimeisen kuumodulin kiertoradalle viemäksi satelliitiksi”<sup>10</sup>: kodin eristäytyessä julkisesta tilasta omaksi ‘solukseen’ se samalla sulautuu siihen telekommunikation välityksellä. Grahamin teoksessa julkinen yksityisyys palautetaan valotaulun ja ulkomainoksen perinteiseen julkisuuteen. Yksityisyyden mahdollisuudet vastata rajoittuvat kanavan vaihtoon ja vastaanottimen sulkemiseen (tietoverkkojen levitessä ne monipuolistuvat, mutta on kiistanalaista, tapahtuuko laadullisia muutoksia).

Kriittisen taiteen tekeminen televisioinstituutiosta muuten kuin konseptualistisena projektitaiteena aiheuttaa taiteilijalle toisenlaisia ongelmia kuin taideinstituution tutkiminen Burenille ja Asherille. Buren ja Asher toimivat joka tapauksessa taideyhteisön sisällä; vaikka heidän työnsä kyseenalaistivatkin sen vakiintuneita muotoja, niitä voitiin suvaita mieltämällä ne modernismin mytologiaan liittyvän *uuden* perinnön jatkajiksi; ne toimivat näin taideinstituution ‘sallivuuden’ - jopa ‘radikaalisuuden’ - legitimoijina (ja viimekädessä markkinalogiikan maskeina). Kyseessä oli vaihe joka oli puolestaan ylittettävä; Jenny Holzer katsoi vuonna 1982 tai-

deinstituution “kontekstin systemaattisen tutkimisen” tulleen päätepisteeseensä noin vuoden 1977 tienoilla.<sup>11</sup>

Suhteessa televisioon videotaiteilijan lähtökohta on lähellä katsojan, siis *ulkopuolisen*, ohjelmavirran kohteen, positiota.<sup>12</sup> Television ohjelmatoiminta ei ole *riippuvainen*, eikä ole ollut historiallisestikaan, hänen panoksestaan kuin korkeintaan kuluttajana sekä kuvien ja äänten palkkatyöläisenä. Televisioyhtiöt ovat toki varsinkin Yhdysvalloissa ylläpitäneet 60-luvulta lähtien kokeilustudioita ja kutsuneet niihin “vierailevia taiteilijoita”, mutta sallivuuden rajat ovat lähes poikkeuksetta tulleet esiin, jos ja kun taiteilijan projekti on puuttunut itse instituution organisaatiomalliin, televisioaparaatin sisäiseen jäsenyykseen ja ohjelmavirran vakiintuneisiin muotoihin. Kokeilut on kaupallista ja poliittista hyödynnettävyyttä silmälläpitäen rajattu estettisten ja teknologisen alueille ja sellaisinaan yleensä suljettu valtatelevision “näkyvyyden”, sen lähettämän ohjelmavirran, ulkopuolelle.<sup>13</sup>

Yksi toteutuneista kokeiluista television katsojasuhteen ja ohjelmavirran muuttamiseksi syntyi 1980-luvun alussa Birnbaumin ja Dan Grahamin yhteistyönä - tosin alkuperäisestä suunnitelmasta poikkeavassa muodossa - Halifaxin paikallistelevisiossa [sic] Nova Scotiassa Kanadassa. Se perustui Grahamin aloittamaan projektiin, jossa TV-uutisten henkilökuntaa tarkkailtiin eräänlaisena amerikkalaisen perheen peilikuvana (tämän tuloksena oli Grahamin ja Birnbaumin TV-ohjelma *Local TV News Analysis for Cable Television*, 1980).

Birnbaumin ja Grahamin teoksen oli tarkoitus

hyödyntää simultaanisesti kolmea televisiokanavaa, joiden välillä katsoja harrastaisi 'kanavapujottelua'. Yhdellä kanavista olisi nähty normaali uutislähetys, toisella sitä kotona samaan aikaan katsova perhe ja kolmannella ohjelmaa lähettävä studio. Teos toteutui tyypistettynä siten, että vuorokautta aiemmin nauhoitetut elementit editoitiin yhteen (kodin todellisuus uutiskuvassa inserttinä, studion todellisuus ääniraidalla) ja lähetettiin toisella kanavalla täsmälleen samanaikaisesti seuraava illan uutislähetysten kanssa. Kompromissista huolimatta järjestely tuotti mahdollisuuden verrata uutislähetysten päivästä toiseen kertautuvaa stereotyyppistä rakennetta.<sup>14</sup>

## Tunkeilijan positiosta

Koska videotaiteilija on televisioinstituution suunnasta potentiaalinen ongelmien aiheuttaja - ellei hän osoita lojaalisuuttaan tai ainakin vaarattomuuttaan - on ymmärrettävää, että Birnbaum aloitti kriittisen projektinsa nimenomaan systeemin Toisen, ulkopuolisen tunkeilijan positiosta. Sama koski hänen suhdettaan perinteiseen taidemaailmaan. Birnbaum ryhtyi aproprioimaan aineistoa television ohjelmavirrasta ensiksi valokuvaamalla, sitten videonauhituksen avulla. Hän alisti materiaalinsa kriittiselle tarkastelulle ja jäseni sen uudelleen formaalisen kriteerin mukaan: strategiana oli television ilmaisukielen ja sen kaavamaistuneiden figuurien (kuvaformaattien, edittien, erikoistehosteiden) tarkkaileminen; keinoja olivat eristäminen, 'liiallinen' toisto ja ohjelmavirran normaalinopeuden häiritseminen, sekä nopeuttaminen että hidastaminen. Ideana oli kääntää televisio itseään vastaan, manipuloida se videoteknologian myötävaikutuksella paljastamaan omat tekstuaaliset strategiansa.

Tällä on ilmeisiä yhteyksiä valtaelokuvan representaatioiden "itsestäänselvyyden" kyseenalaistamiseen ja niiden ideologisen luonteen näkyväksi tekemiseen omistautuneen "anti-illusionistisen" poliittisen avantgarden perinteeseen; suorien välittäjinä olivat mm. Godardin tuotanto ja *Screen*-lehti.<sup>15</sup> Tätä vaikutussuhdetta ei silti kannata ylikorostaa. Kuten edellä on todettu, vastaavat ideat olivat samanaikaisesti 'ilmassa' sovellettuina toisiinsa "maalitauluihin ja aseisiin". Konkreettisena virikkeenä olivat videonauhan tarjoamat kuvan/äänen manipulointimahdollisuudet. Birnbaum ei tietenkään ollut ensimmäinen niiden soveltaja; esimerkiksi Nam June Paik oli jo 60-luvun puolella muuntanut videon avulla television ohjelmavirtaa. Birnbaumin panoksena oli johdonmukaisen televisioon ideologia-kriittisesti suhtautuvan videotaiteen kehittäminen.<sup>16</sup>

Birnbaumin tuotannon redusoiminen pelkkään television formaalisen ulottuvuuden näkyväksi tekemiseen olisi virhe. Birnbaum oli jo alkuvaiheessa kiinnostunut siitä, miten television muodolliset



Dara Birnbaum: *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978)

konventiot ylläpitivät tiettyjä stereotyyppisiä ja konstituivat tietynlaista katsojasuhdetta. Hänen positionsa on yhdistetty feministiseen vallitsevien representaatioiden kritiikkiin, aivan kuten Holzerin, Krugerin, Lawlerin, Levinen, Roslerin ja muiden.<sup>17</sup> Kiistattomasti tämä ei ole onnistunut, koska useimpien näiden taiteilijoiden työ näyttää yksiselitteisen 'naisnäkökulman' sijasta nimenomaan *kyseenalaistavan* selkeiden katsojapositionien mahdollisuuden, pyrkivän tietoiseen monitulkintaisuuteen "tekijän" äänen naamioimisen kautta. Cindy Shermanin valokuvat (kuten megatähti Madonnan loputtomat image vaihdokset) pakottavat kysymään: tukevatko niiden esittämät 'viettelevät' naisen stereotyyppiä miehistä mytologiaa vai kyseenalaistavat sitä? Kenen "I" puhuttelee "You'ta" Barbara Krugerin kuvateksti-kollaaseissa?

On helppo todeta, että Birnbaumin tuotanto ensimmäisestä *Lesson Plans* -näyttelystä *Damnation of Faust* -trilogiaan esittää monipuolisen valikoiman median välittämää/ehdollistamia naiskuvia. Ilman Birnbaumin itsensä tai Craig Owensin kaltaisen kriitikon merkityksiä kiinnittävää diskurssia on jo paljon vaikeampi 'varmistaa' 'feministinen' lukutapa esimerkiksi "Pop-Pop"-sarjan videoille *General Hospital/Olympic Women Speed Skating* ja *Kojak/Wang* tai jopa teokselle *Kiss the Girls: Make them Cry*. Miten teoksen nimi olisi tulkittava? Miten varmistaa, ettei tietokilpailuohjelman 'uhrien' tiedostamattomien eleiden toistoa koeta puhtaasti koomisena, "sätkynukke-efektinä"? Miten tähän vaikuttaa kuvien rytmittäminen nopean diskokompin varaan? Kenen tai keiden ääni "puhuu" väliteksteissä, jotka ovat musiikkiraidan kahdennuksia ("HAA-AHHH-HH-HA/AHH-HAA-AHH-H-HHH/HAA-AAA I Found A Cure/Love Will Fix It/Oo-uu-uu-uhhh-hhhuu")? Mitä merkityksiä nämä kahdennukset kantavat? Ovatko ne parodioita patriarkaalisin diskurssin kliseistä? Ovatko ne poptaiteesta periytyvää banaaliuden juhlintaa? Ovatko ne 'löydettyä' vastadiskurssia isän puheelle? Kaikki

nämä kysymykset jätetään ilmeisen tarkoituk-  
sellisesti avoimiksi.

“Feministinen” näkökulma lienee paikallistettavissa nimenomaan näiden taiteilijoiden “dekonstruktiiiviseen” asenteeseen suhteessa yhteiskuntaa hallitsevaan Isän sanaan, siihen sidoksissa olevien representaatioiden hännäämiseen ja “yksiselitteisten” merkitysten häiritsemiseen. Selkeimpiä esimerkkejä tästä ovat Sherrie Levinen ‘julkeat’ uudelleenalokuvaukset kuuluisien *mies*valokuvaajien ‘mes-  
tariteoksista’. Tätä näkökulmaa on tosin vaikea erottaa muista vastakulttuurisista aktiviteeteista, esimerkiksi varhaisen rap-musiikin ‘laittomasta’ äänicocktailien miksaamisesta valmiista (tekijänoikeuslain sitomista) äänitteistä tai mainosten “nimikirjoitusten”, tavaramerkkien, korvaamisesta graffitien ei-toivotuilla “nimikirjoituksilla”. Tämän yhteyden kautta selittyvät myös Birnbaumin brittiläiselle yhteiskuntakriittiselle scratch-videolle antamat virikkeet.<sup>18</sup>

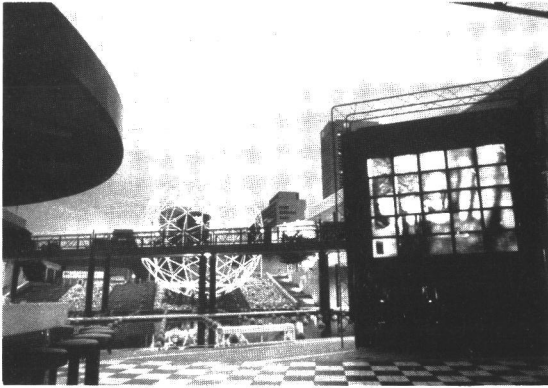
### Uuden järjestyksen toteemiin

Birnbaumin teosten sisäisestä jäsentelystä on kirjoitettu paljon, mutta huomattavasti vähemmän on pohdittu niiden esityskonteksteja. Tämä on kuitenkin olennaista juuri siksi, että tekijä kätkeytyy aproprioitujen elementtien, tekstilainauksen ja musiikkiraidan taakse sekä antaa korkeintaan verhottuja vihjauksia kokonaisuuden tulkintatavoista. Kontekstin voisi - kritiikin diskurssien ohella -väittää vaikuttavan olennaisesti teosten luentaan. Birnbaum tiedosti tämän jo varhain. Häntä ei kiinnostanut tuotantonsa rajaaminen taidemaailmaan, johon edellinen (=ensimmäinen) videotekijäsukupolvi - Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus, William Wegman ja niin edelleen - oli saanut (suhteellisen hataran) jalansijan. Televisio, joka olisi saattanut tarjota ihan-teellisen kanavan Birnbaumin nauhoille - voimme spekuloida esimerkiksi Birnbaumin *Technology/Transformation: Wonder Womanin* ja alkuperäisen *Wonder Womanin* tai *Kiss the Girls: Make Them Cry* -teoksen ja *Hollywood Squares* -lähetyksen kontrastoimisella saman ohjelmavirran puitteissa -oli käytännöllisesti katsoen poissuljettava mahdollisuus.

Birnbaum etsi näin aktiivisesti uusia konteksteja töilleen urbaanista ympäristöstä. Hän kokeili sijoittamalla *Technology/Transformation: Wonder Woman* -nauhan osaksi kauneussalongin ikkunasomistusta. Hän toteutti ‘vaihtoehtoisia’ installaatioita nostattamalla monitoreita pakkilaatikoiden päälle. Hän siirretti joitakin nauhojaan filmille ja esitytti niitä elokuvateattereissa (mikä kumosi osaltaan



Dara Birnbaum: *Kiss the Girls: Make them Cry* (1979)



Dara Birnbaum: *Rio Videowall* (1989)  
 Kuva: Nick Arroyo

videon ja elokuvan väitetyn vastakohtaisuuden). Hän vei teoksiaan klubeihin ja diskoihin käytettäväksi musiikkiperformanssin osana tai ohjelmajana. Vuonna 1980 hän toteutti Remy Martinin sponsoroimaan tapahtumaan (jonka pohjimmaisena tarkoituksena oli tukea Remyn rynnäköä Yhdysvaltain markkinoille) New Yorkin keskusaseaman odotussaliin teoksen *Remy/Grand Central: trains and boats and planes*, joka pyrki TV-mainonnan estetiikkaa soveltaen sarkemään sen stereotyyppiä (kaunis nainen juo konjakkia pullon suusta, sitä lorotetaan maahan, juna ajaa Remy-pullon yli...). Vuonna 1989 valmistui pitkän toteutusprosessin jälkeen suuri videoseinäteos *Rio Videowall* Atlantassa Georgiassa sijaitsevaan ostos/huvittelukeskukseen.

Yritys tärkeä taidemaailman puitteet ja ulottaa taide vuorovaikutukseen julkisen tilan kanssa sai New Yorkissa samaan aikaan ilmapölyksen myös Krzysztof Wodiczkon kuva-projektioissa rakennusten seiniin, Dennis Adamsin bussipysäkkien odotuskatoksiin rakentamissa installaatioissa sekä Barbara Krugerin ja Jenny Holzerin situationismista vaikutteita saaneissa kampanjoissa, joissa monimielisiä viestejä levitettiin lukuisten kanavien - kuten julisteiden, T-paitojen, postikorntien ja ilmoitustaulujen - välityksellä kaupunkimiljööseen.<sup>19</sup> Holzer on kaiken aikaa laajentanut arvoituksellisten lausesarjojensa, "Truismien", "Tulenarkojen esseiden", "Valitusten", näkyvyyttä mm. julkisille valotauluille, radioon ja televisioon; hänen näyttelyissään ne juoksevat sähköisissä LED-näytöissä tai on kaiverrettu penkkeihin ja lattiaan. Hän on näin onnistunut muuntamaan ulkomedian suoraan ja yksiselitteiseen tehoon pyrkivän viestinnän monimieliseksi kollektiiviseksi monologiksi.<sup>20</sup>

Birnbaumin kriittisen julkisuus-taiteen vaihe jäi melko lyhyeksi, ellei oteta huomioon sen myöhäistä jatkumoa *Rio Videowallissa*. Hänen kokeilunsa olivat lähinnä yksittäistapauksia Krugerin tai Holzerin jatkuvien strategioiden sijasta. Syitä voi vain arvailla. Videoteknologia teki 70-80-luvun vaihteen tienoilla laajemmassa mittakaavassa vasta tuloaan New

Yorkin kaupunkimaisemaan. Olemassaolevat videojärjestelmät olivat paljolti valvontakäytössä ja kadunmiehen tai videotaielijan ulottumattomissa. Video oli miljööseen suoraan reagoivalle taiteelle kallis ja vähemmän taipuisa väline kuin perinteisemmät julisteet ja mainostaulut, mikä oli myös situationistien harjoittaman *détournementin* jättämä perintö.

*Rio Videowall* kuvastaa niin julkisessa tilassa, yhteiskunnassa kuin median roolissa 80-luvun kuluessa tapahtuneita muutoksia. Kyseessä on 25 monitorin videoseinä, joka seisoo ultramodernin ostos/huvittelukompleksin keskusaukiolla, vesialtaan ja lasertornin kumppanina. Sen tietokoneella tahdistettu kuvaohjelma yhdistää toisiinsa kolme lähdettä: videonauhan, joka esittää keskuksen paikalla aiemmin ollutta luontoa, Cable News Networkin jatkuvan uutisvirran satelliitin välittämänä sekä suljetun piirin videosysteemin avulla monitoreihin reaaliajassa syötetyt keskuksen kävijöiden silhuetit. Teoksen huolellisesti suunniteltu ja 'merkityksillä' lastattu kuvaohjelma on ilmeisesti tarkoitettu vasta vedoksi kaupallisten videoseinien 'tyhjiä signifioijien' virtaukselle. Se pyrkii sulauttamaan median välityksellä toisiinsa muistin sekä globaalin ja lokaalisen nykyhetken ulottuvuudet.

Video on tässä teoksessa kulkenut pitkän matkan ulkopuolisesta tunkeilijasta julkiseksi monumentiksi, vieläpä tavallaan uuden järjestyksen toteemiksi, jonka juurella kohtaavat markkinasysteemi, teknokratia ja viihde. Vaikka Birnbaumin teoksella onkin 'syvemmät' tarkoituseränsä, on syytä epäillä, missä määrin se kykenee markkinoinnin merkiviidakon keskellä ylläpitämään kriittisen julkisuus-taiteen perintöä. Tässä kontekstissa se todennäköisesti houkuttelee pikemminkin vilkaisuun kuin kuvaohjelman finesseihin paneutuvaan kontemplaatioon. Miten estää sitä uutuudenviehätyksen kadottua muodostumasta pelkäksi videoseinäpaperiksi, speaktaakkelimaiseksi kuvamuzakiksi, jonka keskeinen saavutus on myynnin edistäminen?



Dara Birnbaum: *Remy/Grand Central: trains and boats and planes* (1980)

Baudrillardlaisten apokalyptikkojen vastaus olisi todennäköisesti, ettei se olekaan mahdollista; kriittisen julkisuus-taiteen idea on heidän mukaansa kadottanut mielekkyytensä markkinoinnin logiikan levittäytyessä hallitsemaan yleensä urbaania miljöötä; se kykenee muuttamaan kaiken omaksi kuvakseen. Remy Martin ei tietenkään kiiruhtanut sensuroimaan tilaamaansa *Remy/Grand Central* -teosta 'subversiivisena', vaan antoi sen 'poikkeavuuden' säteillä imagoonsa 'sallivuuden' ja 'nuorekkuuden' sivumerkityksiä.

Tokion kaupalliseen keskustaan lukemattomine *marucheineen* (multimonitoriseinineen) vedotaan usein tämän kehityskulun toistaiseksi äärimmäisimpänä ilmentymänä.<sup>21</sup> Länsi on tulossa nopeasti perässä. Kuvaruudusta on tulossa olennainen osa suurkaupungin 'immateriaalisoituvaa', paikan sijasta tilanteeksi muuttuvaa arkkitehtuuria.<sup>22</sup> Videotaiteilijalle näyttää olevan kolme mahdollisuutta: muuttua business-taiteilijaksi hyväksymällä markkinajärjestelmän pelinsäännöt, luoda 'akateeminen' maine taidemaailmassa tai jättäytyä kriittiseen *marginalliin*. Kahden ensiksimmäitun vaihtoehdon välinen raja on käymässä yhä häilyvämmäksi.

## Videomusiikki ja musiikkivideo

Videotaiteen työntyminen klubi- ja diskomiljööseen 70-luvun lopulla oli osa laajempaa trendiä, jossa kokeellisen taiteen ja populaarikulttuurin tiet tulivat jälleen yhteen 60-luvun lopulla tapahtuneen eron jälkeen. Se kosketti myös esimerkiksi performance-taidetta, joka 'korkeataiteellisen' konseptualismin, formalismin, body artin ja narsismin tutkimisen jälkeen ryhtyi sulattamaan toisiinsa kabareeta, rock-konserttia ja multimediaspektaakkelia (Laurie Anderson, Robert Wilson). Birnbaum ja useat muut saman sukupolven videotaiteilijat näkivät 'uuden aallon' rockkulttuurissa potentiaalisen laajemman yleisön ja inspiraatiolähteen työelleen.

Esimerkiksi Birnbaumin nauhat näyttivät populaarin kuvastonsa, nopean edittinsä ja rock-ääniraitojensa vuoksi kotiutuvan hyvin New Yorkin *art rock* -miljööseen. Useat hänen teoksistaan syntyivät yhteistyössä eturivin muusikoiden kanssa - Rhys Chatman sävelsi ääniraidan *Kojak/Wangiin* - ja Birnbaum toteutti joitakin teoksia (*New Music Shorts, Fire!*), jotka voi luokitella riippumattomiksi musiikkivideoiksi. Rock-kulttuuri toimi inspiraationa myös Birnbaumin ehkä merkittävimpiin videoinstallaatioon *PM Magazine* (1982).

Kokeellisen videon ja riippumattoman art-rockin yhdistelmästä muodostui ilmiö, josta alettiin käyttää nimitystä "Video Music". Sen keskeisiin edustajiin luettiin videontekijöitä, kuten Birnbaum, John Sanborn, Kit Fitzgerald ja Dean Winkler sekä muusikoita, kuten Peter Gordon, David Van Tieghem ja Laurie Anderson. Huomiota kiinnittää tietysti käsitteiden "videomusiikki" ja "musiikkivideo" välinen

symmetria. Tietyyssä mielessä edellistä voi pitää avantgarden vastavetona jälkimmäiselle, joka ilmiönä lähti voimakkaasti etenemään Music Televisionin aloitettua toimintansa vuonna 1981. Suhde on kuitenkin monimutkaisempi ja pitkälti selvittämätöntä; ilmeistä on, että Birnbaumin *Wonder Womanin* kaltaiset *ennen* musiikkivideon boomia syntyneet teokset antoivat myös kaupalliselle musiikkivideotuotannolle vaikutteita.

MTV:n ja muiden musiikkivideoiden varaan ohjelmavirtansa rakentavien televisiokanavien nopea menestys vaikutti "videomusiikin" tekijöiden toimintaan sekä suoraan että välillisesti. Monessa tapauksessa se aiheutti ilmaisullisen kriisin; videotaiteilijat, joiden 'yksinoikeutena' oli ollut videosyntesaattorin ja edistyneen editointitekniikan soveltaminen (suhteessa television konservatiivisuuteen) huomasivat käyneen vaikeaksi tehdä formaalista *eroa* oman tuotantonsa ja MTV:n edustaman 'uustelevisio'n välille. MTV ei silti juurikaan osoittanut kiinnostusta "videomusiikin" tekijöiden luomuksiin, vaan panosti teoksiin, joissa luovan ilmaisun ja markkinoivuuden välinen hyötysuhde oli suurempi. Samanaikaisesti myös klubi- ja diskomaailmat alkoivat asettaa "videomusiikille" omia ehtojaan ja siirtyä kohti kaupallisempia kuvan/äänen yhdistelmiä. Käytännössä tämä merkitsi nauhateosten tuomitsemista valoshowhun sulautuvaksi videoseinäpaperiksi.<sup>23</sup> Videotaiteilijoiden haaveet uusien esityskanavien löytämisestä taiteellisesti kunnianhimoiselle tuotannolle rockmedian piiristä pettivät näin vähitellen.

## Palautuksia realiteetteihin

Birnbaumin tuotannossa vuosien 1982-83 tienoilta havaittava murros on ymmärrettävissä juuri tätä taustaa vasten.<sup>24</sup> Vuonna 1983 aloittamassaan *Damnation of Faust* -trilogiassa Birnbaum siirtyi apropriaation sijasta käyttämään itse kuvaamaansa aineistoa ja perinteisempiä tuotantomenetelmiä (vaikka säilyttikin monia formaalisia ja temaattisia yhteyksiä aiempaan tuotantoonsa). *Faust*-nauhoihin liittyvissä laajasti nähdyissä, erittäin sofistikoituneissa installaatioissa, jotka ovat hänen nykyisen maineensa perusta - ehkä *Wonder Woman* -nauhan ohella - hän palasi taidemaailmaan, galleria- ja museokontekstiin. Vaikka ele tuotti akateemisen arvostuksen, tunnen houkutusta tulkita sen vetäytymiseksi tai vähintään paluuksi realiteetteihin.

Apropriaation käytöltä kriittisenä strategiana taitui kärki, kun musiikkivideot, TV-mainokset ja MTV:n jinglet omaksuivat sen (avoimesti tai kätkeytysti) yhdeksi keskeisistä taktiikoistaan, jota sovellettiin puhtaasti kaupallisiin tarkoituksiin. Eron tekeminen 'kriittisen', 'nostalgisen' ja 'formaalisen' aproprioinnin välille kävi katsojan suunnasta vaikeaksi, usein mahdottomaksi. Apropriaatio-estetiikan leviäminen valtavirraksi on myös vaikeutta-

nut Birnbaumin varhaistuotannon arvostamista. Tilanteessa piilee historian ironiaa; olivathan nämä teokset synnyttämässä estetiikkaa, jonka nykyinen kaikkivoipuus on osittain sysännyt ne modernin taiteen museon varastohyllylle “välttämättömien” klassikoiden joukkoon.

Birnbaumin positiosta käsin työskentelevän taiteilijan ongelmana on lisäksi musiikkitelevision organisoituminen toisiaan nopeassa tahdissa seuraavien audiovisuaalisten impulssien virraksi. Tämä ruokkii vilkaisun, nopeuden ja pinnan kulutuksen estetiikkaa, joka on tuskin yhteismitallinen Birnbaumin monitulkintaisuudella, merkitystasoilla ja ‘kätkeyillä sanomilla’ yhä operoivan taiteenteon kanssa. Tämä epäsuhta tuli hyvin esiin, kun Birnbaum valmisti MTV:lle 30 sekunnin *Artbreakin* vuonna 1987. Hänen miniatyyrinsa on taidokas ja harkittu, merkityksillä kyllästetty luomus, joka ehtii käydä läpi animaation historian Max Fleischerista nykyiseen digitaalitekniikkaan sekä käsitellä median todellisuutta ja epätodellisuutta, MTV:n nais-tähtien representaatioita, vieläpä lopun naisanimaattorin kuvan peilautumisen problematiikkaa!<sup>25</sup>

Vaikka Birnbaum on korostanut uskomustaan nuorten kykyyn lukea nopeasti tiiviitä audiovisuaalisia tekstejä, on epätodennäköistä, että hänen *Artbreakinsa* voisi tulla ohjelmavirran osana luetuksi modernistisesti syvyyssuuntaan, sanokaamme *Finnegans Waken* tapaan. Tätä vaikeuttaa sekin, ettei teosta suinkaan ole esitetty aina kokonaan, vaan noin puoleen kestostaan tyypistettynä logona, jolloin sen symmetrinen rakenne särkyi.<sup>26</sup> Voidakseen tulla arvostetuksi kaikkine kätkeytyne syvyyksineen teos vaatii kontekstistaan eristämistä ja huomion kohdistamista itseensä ‘taideteoksena’ - siis viimekädessä galleriaan siirtämistä. Teoksessa itsessään ei ole moittimista; ongelma piilee sisään- ja uloskoodauksen välille avautuneessa kuilussa, jota kenties voi luonnehtia myös modernistisen ja postmodernistisen asenteen väliseksi.<sup>27</sup> Mikäli “kriittinen julkisuus-taide” haluaa käyttää musiikkiteleviisiota kanavanaan, sen on omaksuttava toisenlainen strategia (mahdollisesti MTV:n taannoisen “ekologiaspotti”-kampanjan malliin).

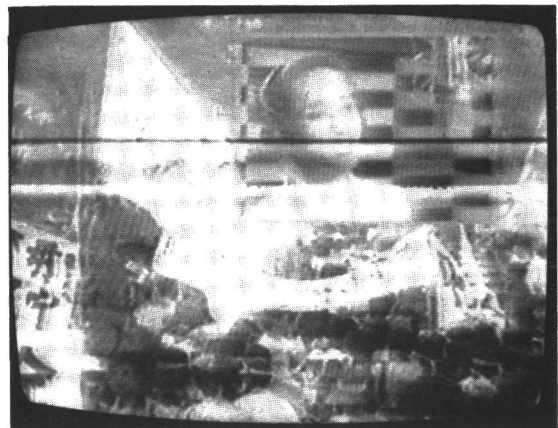
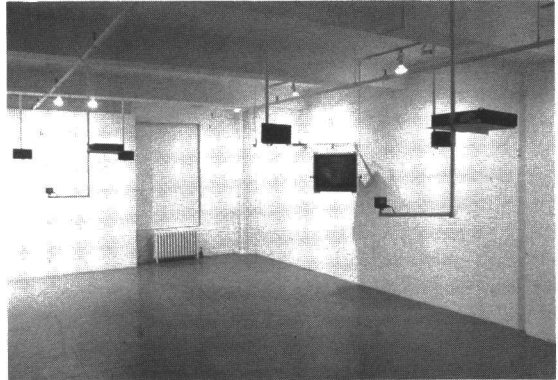
## Suuren speaktaakkelin paluu

Edellä luettelemistani videotaiteilijan kolmesta mahdollisuudesta Birnbaum näyttää viime aikoina ottaneen askeleen kriittisen marginaalin suuntaan; akateeminen maine hänellä jo on, samoin saavutuksia business-taiteessa. Tosin viimeksimainittua puolta on hieman jarruttanut videotaiteen ‘immateriaalinen’ luonne: toisin kuin maalaukset, grafiikka tai 80-luvulla jopa valokuvavedokset, videonauhut eivät kelpaa ‘sijoituskohteiksi’, ja videoinstallaatiot ovat kalleutensa vuoksi yleensä yksityisen keräilijän saavuttamattomissa. Silti Birnbauminkin askeleessa kyse lienee taide- ja mediamaailman viimeksi

kuluneen vuosikymmenen aikana kokemien muutosten aiheuttamasta tarpeesta oman tuotannon uudelleenarviointiin. Markkinoiden kaikkivaltuuteen ovat alkaneet reagoida monet niiden maineeseen ja rikkauteen nostamat taiteilijat. Usein reaktiot ovat surkukupaisia (Cindy Shermanin yritykset tehdä ‘rumia’ ja ‘groteskeja’ kuvia) tai kyynisiä (Richard Princen kirkkaan värillisille kankaille silkkipainamat vitsit). Birnbaum taas tuntuu lähteneen etsimään kadonnutta kriittistä positiota uudelleentarkastelemalla 60-luvun poliittisesti radikaalissa ajatusmaailmassa - ja viimekädessä modernismissa - olevia juuriaan. Kyse on sekä itsekritiikistä että laajemmin 60-luvun yhdysvaltalaisen opiskelijaliikkeen kohtalon selvittämisestä. Birnbaum on valmistamassa aiheesta dokumentaarista teosta.

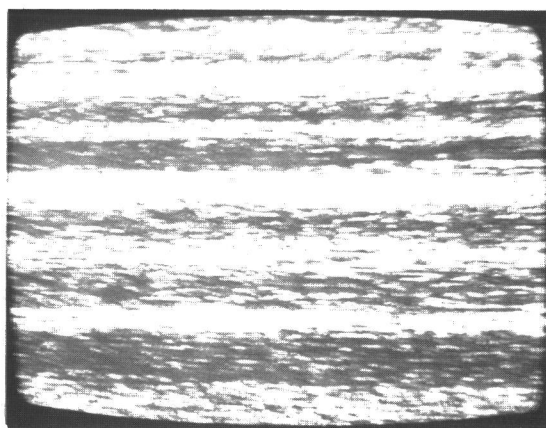
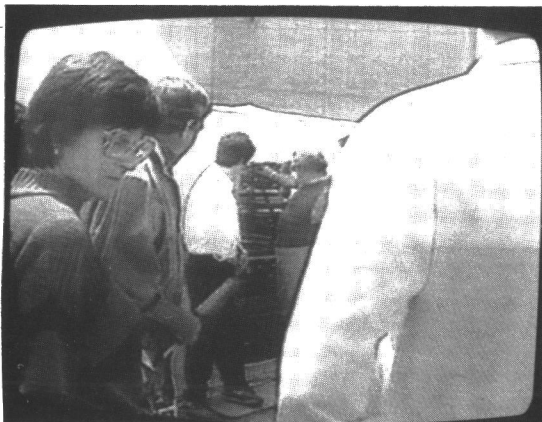
Tämä aihepiiri tulee epäsuorasti esiin myös Birnbaumin uusimmassa teoksessa, 4-kanavaisessa installaatiossa *Tiananmen Square: Break-In Transmission* (1990), jossa hän on palannut takaisin televisiosta aproproioidun materiaalin käyttämiseen.<sup>28</sup> Tämä äärimmilleen pelkistetty teos koostuu tyhjästä galleriaan ripustettujen eri kokoisten monitorien ‘verkostoista’, jotka kuvastanevat ‘immateriaalisia’

Kuva: Josh Baer Gallery



Dara Birnbaum: *Tiananmen Square: Break-In Transmission* (1990)





Dara Birnbaum: Tiananmen Square: Break-In Transmission (1990)

kommunikaatioverkkoja. Näiden keskellä kävellessään katsoja näkee kuvaruuduista Taivaallisen rauhan aukion tapahtumia käsittelevää - amerikkalaisen mediatodellisuuden suodattamaa - uutismateriaalia lähetyshäiriöineen, vain kevyesti muunneltuna. Birnbaum näyttää halunneen palauttaa mieliin näiden kuvien alkuperäisen välittömyyden ja traagikan. Samalla hänen installaationsa tutkii tapoja, jotka johtavat näiden laatujuen katoamiseen: toisaalta uutisvirran nopeutta ja fragmentaarisuutta, toisaalta informaatiotulvaa, joka tekee mahdottomaksi arvottavan perspektiivin uutiskuvan ja uutiskuvan välillä.

Ei ole vaikea käsittää, miksi Birnbaum on kokenut tämän aihepiirin tärkeäksi. Keskustellessamme hän rinnasti kuvat, joissa sotilaat keskeyttävät suoran satelliittilähetyksen Taivaallisen rauhan aukiolta historiallisiin TV-kuviin demokraattien vuoden 1968 Chicagon puoluekokoukseen liittyneistä joukkomielenosoituksista, jotka olivat vallankumouksellisen liikehännän huippukohta Yhdysvalloissa. Poliisit pieksevät mielenosoittajan suorassa lähetyksessä televisiokameran edessä, ja tämä kohdistaa sille iskulauseeksi muodostuneet sanat: "The Whole World is Watching!". Taivaallisen rauhan aukio palautti mieliin 60-luvun aktivismin suuren teeman joukkoliikehännän ja tiedotusvälineiden haltuuno-

ton suhteesta. Kiinan demokratialiike oli tavallaan muistuma todellisuudesta - jopa Abbie Hoffmannin ja Jerry Rubinin mediafilosofiasta, joka eurooppalaisen "mediainstituution vallankumouksen" idean sijasta keskittyi ajatukseseen "suurten spektaakkeliien" järjestämisestä valtamedian kameroiden eteen - joka Yhdysvalloista tuntuu sittemmin kadonneen.

Kehitys on ollut päinvastainen kuin suunniteltiin: television sisältäpäin muuttaviksi kaavailtujen Tapahtumien sijasta televisio on muuttanut todellisuuden omaksi kuvakseen. Mahdollisuus saada sen hyväksymistä pelisäännöistä poikkeava kriittinen ääni kuuluville tuntuu käyneen yhä marginaalisemmäksi; viimeksikuluneitten puoleltoista vuosikymmenen aikana, jotka myös kattavat Birnbaumien uran taiteilijana, itse kriittisen position *mahdollisuuskin* on usein kyseenalaistettu. Kiinan ja Romanian tapahtumat - kuten toisaalta feministien, etnisten vastakulttuurien ja sukupuoli vähemmistöjen mediatietoisuuden vahvistuminen - antavat aiheita uudelleen tiedotusvälineiden, poliittisen aktivismin ja kriittisen mediatiteen rooleja - vaikka sitten rituaalisena sotatanssina uusien uljaiden mediatoteemien ympärillä.

Turussa 17. elokuuta 1990

*Kiitän Dara Birnbaumia tilaisuudesta keskustella hänen tuotannostaan sekä sitä koskevan lähdemateriaalin toimittamisesta. Veijo Hietalaa kiitän tekstini rakentavasta kommentoinnista sekä Hanna Kangasniemeä ja Martti Lahtea innostamisesta, jota ilman tämä teksti ei olisi valmistunut.*

#### Viitteet:

1. Aiheesta on suomeksikin runsaasti tekstiä, ks. esim. Abigail Solomon-Godeau "Valokuvaus taidevalokuvauksen jäljiltä" sekä Linda André "Postmodernin valokuvauksen politiikka" artikkeleita teoksessa Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin 4. Ajatuksia valokuvasta*. Suomen valokuvataiteen museon säätö, Porvoo, Juva 1988.
2. Sanan "approprioida" (*appropriate*) merkityksen voi ajatella liikkuvan jossain käsitteiden "omaksua", "omia", "varastaa" välimaastossa.
3. Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle 1987 (1985), 100.
4. Wodiczkon alustus teoksessa Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture. Number One*, Bay Press, Seattle 1987, 44-45.
5. Item., 42. Wodiczkon oma tuotanto sopii myös mainiositi "kriittiseen julkisuus-taiteeseen" (critical public art).
6. Harri Uusitorppa, "Mainos on kuin vitsi: ei kenenkään oma" (Richard Princen haastattelu), *Helsingin Sanomien Kuukausiliite*, n:o 8, 22.4.1989, 86.
7. Dara Birnbaum, *Rough Edits: Popular Image Video Works 1977-1980*, edited by H.D. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1987, 89.
8. ks. lähemmin Craig Owens, "From Work to Frame, or

is there Life after 'the Death of the Author'?", teoksessa Lars Nittve & Margareta Helleberg (red.), *Implosion. Ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective*, Moderna Museet, Uddevalla 1987, 209-210.

9. ks. Edward Leffingwell, "The Necessity of Walls: The Impact of Television on Architecture. An Interview with Glenn Weiss", teoksessa Lawrence Alloway et al., *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, ICA (New York) and The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London 1988, 135,137.

10. Jean Baudrillard, "The Ectasy of Communication", translated by John Johnston, teoksessa Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington 1986 (1983), 128.

11. cit. Craig Owens, "From Work to Frame, or is there life after 'The Death of the Author'", op.cit., 211.

12. Erona on tietysti teknologinen valmius "vastata televisiolle". Birnbaumin aloittaessa televisio-ohjelman 'varastaminen' oli tosin videotaitelijalle lähes yhtä vaikeaa kuin tavalliselle televisionkatsojalle; kotivideomarkkinat olivat vasta avautumassa. Birnbaum joutui hankkimaan aineistonsa tuttavien avulla salaa television lähetyksyksistä. 80-luvun rap- ja scratch-video olivat -niiden alakulttuurisissa muodoissa - ainakin osittain seurausta videonauhureiden saatavuuden paranemisesta.

13. ks. artikkelitani "Paul Garrin ja amerikkalainen videounelma", *Chant*, n:o 7 (1-2/1990), 18-25; "Käänteinen televisio", *Filmihullu*, n:o 3/1988, 35-36; sekä "Sonimagen televisio-utopia", teoksessa Simo Alitalo ja Jukka Sihvonen (toim.), *Etunimi Jean-Luc*, Varsinais-Suomen Elokuvakeskus, Sauvo 1986, 106-127.

14. Erkki Huhtamo, Dara Birnbaumin haastattelu, Helsinki, 20.5.1990 (painamaton). Birnbaum mainitsi projektin inspiroavaksi Michael Asherin aiemmin Super Bowl -jalkapallokisoiden yhteydessä toteuttaman lähetyksen, jossa hyödynnettiin kahta kaapelikanavaa: itse urheilulähetystä sekä kuvaa sitä lähettävästä TV-studiosta.

15. Erkki Huhtamo, Dara Birnbaumin haastattelu, op.cit. Anti-illusionistista tulkintaa tekee Birnbaumin kirjalleen *Rough Edits: Popular Image Video Works 1977-1980* (op.cit.) antama jäsentely. Kukin teos liitetään systemaattisesti jo otsikoissa kulloinkin käsitellyn formaalisen figuurin tarkasteluun (esim. (A) *Drift of Politics/Two Shot tai Pop-Pop-Video: Kojak/Wang/Intercutting/Crosscutting, Cut away*).

16. David Ross tarkastelee Paikin ja Birnbaumin tapoja käsitellä 'löydettyä' televisiomateriaalia artikkelissaan "Truth or consequences. American television and video art", teoksessa Dorine Mignot (ed.), *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image*, Stedelijk Museum, Amsterdam [1984], 72-85.

17. Craig Owens: "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", teoksessa Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, op.cit., 72. Owens hyökkää Benjamin Buchlohia vastaan, joka "ei anna erityistä merkitystä sille tosiasialle, että kaikki nämä taiteilijat ovat naisia; sen sijaan hän varustaa heidät korostetun miesvaltaisella syntytustalla dadaistisessa kollaasin ja montaasin perinteessä": (Benjamin H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, vol.XXI, n:o 1 (September 1982), 43-56.) J.Hoberman on todennut Birnbaumin *Kiss the Girls* -teoksesta: "Myös tässä Birnbaumin tuotannon intuitiivi-

set ja formaaliset ominaisuudet jättävät varjoonsa sen poliittisen erityisluonteen" (J.Hoberman, "3 Women", *Village Voice*, 5.5.1980.)

18. Birnbaum kertoi tästä vaikutusyhteydestä sekä itse rap-musiikista saamistaan vaikutteista Helsingissä 20.5.1990 tekemässäni haastattelussa, op.cit. Scratch-videosta, ks. Erkki Huhtamo, "Videoraaputus eli vakavaa pilailua elektronisen ottolapsen kustannuksella", *Peili*, n:o 2/1989, 4-9.

19. Wodiczkoista ja Adamsista, ks. Tom Finkelpearl, "Public Image: Homeless Projects by Krzysztof Wodiczko and Dennis Adams", teoksessa Lawrence Alloway et al.: *Modern Dreams*, op.cit., 110-117.

20. Holzerista ks. Michael Aupingin esseetä Venetsian tämänvuotisen Biennaalin luettelossa Simonetta Rasponi (ed.), *Dimensione futuro. L'artista e lo spazio. General Catalogue 1990*, Edizioni Biennale & Fabbri Editori, Milan 1990, 232-235.

21. ks. lähemmin: Keiko Sei & Alfred Birnbaum, *Monitorien valtakunta. Video Japanissa*, toimittanut ja suomentanut Erkki Huhtamo, KSL, Helsinki 1989.

22. Edward Leffingwell, "The Necessity of Walls: The Impact of Television on Architecture. An Interview with Glenn Weiss", op.cit., 133.

23. Birnbaum luonnehti haastattelussani (Helsinki, 20.5.1990, op.cit.) *Rio Videowallia* suoraksi reaktioksi Palladiumin tapaisten diskojen tavalle käyttää videoseiniä dekoratiivisina ja tunnelmaa luovina elementteinä. Ei ole kuitenkaan taatua, että *Rio Videowallin* "sanoma" tulee kontekstissaan luetuksi tästä poikkeavalla tavalla.

24. Tällaiset rajat eivät tietenkään ole täysin absoluuttisia; esimerkiksi *Remy/Grand Central: Trains and boats and planes* (1980) ja *Fire!* (1982) käyttivät Birnbaumin kuvamaa aineistoa, mutta aproprioivat mainosten estetiikan. *Damnation of Faust*-installaatio (1984) ei tietenkään ollut ensimmäinen Birnbaumin taidemaailman kontekstiin valmistamista installaatioista. Esimerkiksi *PM Magazine* (1982) oli tilaustyö Kasselin Documenta 7 -näyttelyyn. Suurena linjana jaottelu on kuitenkin pätevä.

25. Birnbaum selosti pitkään ja yksityiskohtaisesti *Artbreakiin* sisäänkoodattuja merkityksiä Helsingissä 20.5.1990 tekemässäni haastattelussa, op.cit.

26. Robert Longon tekemä *Artbreak* ottaa MTV:n ohjelmavirran luonteen ja sen konstituoidut lukutavat huomiioon aivan toisella tavalla: siinä nähdään pelkästään sana "Longo" neutraalia taustaa vasten 30 sekunnin ajan. Taiteilija siis konkreettisesti katkaisee ohjelmavirran, muttei houkuttele tunkeutumaan teoksensa "syvyykseen". Pinta kohtaa tavamerkkiajattelun ja kyseenalaistaa systeemin sen omilla aseilla. Ei ole tiedossa, esittikö MTV koskaan tätä tilaustyötään. - Kiitän Ilppo Pohjolaa huomioni kiinnittämisestä Longon teokseen.

27. Birnbaumin suhteessa postmodernismiin on paljon yhtäläisyyksiä E. Ann Kaplanin tapaan mieltää oma positionsa. Hän luonnehtii itseään "modernistiksi joka tarkkailee postmodernia maailmaa ja asuu siinä". Ks. Veijo Hietala, Erkki Huhtamo ja Martti Lahti: "Modernismi, postmodernismi, feminismi, postfeminismi. Haastateltavana E. Ann Kaplan", tässä julkaisussa.

28. Aproppriaation paluuta ennakoijoi *Faust*-sarjan kolmas osa *Charming Landscape* (1987), jossa on mukana uutisaineistoa Kiinan levottomuuksista vuosilta 1986-87.