

# ANALOGISEN KAUDEN MUISTO

“Emme ole täällä luodaksemme koneet. Olemme täällä koska koneet tarvitsevat meitä elääkseen.”

-Woody Vasulka

Woody (Bohuslav) Vasulkan ja Steinan (Steinunn Briem Bjarnadóttirin) elämään kuuluvat rajojen ylitykset. He tapasivat ensimmäisen kerran Prahassa vuonna 1962. Tuolloin kylmä sota oli käynnissä. Berliinin muurin rakentamisesta on kulunut vain yksi vuosi, Vietnamin sota oli alkanut, Kuuban ohjuskriisi oli syöstä maailman kolmanteen maailmansotaan – ja Islannista Prahan konservatorioon klassisen viulun opintoihin tulleen Steinan moottoripyörä oli rikki. Steina pyysi esittävien taiteiden akatemiassa opiskelevaa Bohuslavia korjaamaan moottoripyöränsä. Bohuslav oli perhetradition mukaisesti valmistunut teolliseksi insinööriksi mutta alkanut vierastaa matematiikkaa itseisarvona. Hän oli opiskellut televisio- ja elokuvatuotantoa ja kirjoitti pöytälaatikkoon runoutta ja fiktiota. Steina tarjosi Bohuslaville illallisen palkkioksi moottoripyörän korjaamisesta. He alkoivat seurustella ja menivät naimisiin. Jossain vaiheessa Bohuslav alkoi käyttää itsestään nimeä Woody, jolla hänet sittemmin tunnettiin (Islannin passin saatuaan hän tosin käytti lyhyen aikaa myös “islantilaista” nimeä Timóteus Pétursson). Ehkä juuri moottoripyörän mukanaolo Steinan kertomassa tarinassa heidän kohtaamisestaan saa Woodyyn toteamaan: “Tämäkin kertoo koneista, n’est-ce pas?” (Kirby, 1997).

Lähtö Tsekkoslovakiasta ei ollut kivuton Woodyyn joutuessa luovuttamaan osan omaisuudestaan valtiolle. Vasulkojen lähtö maasta Islantiin ja muutto New Yorkiin 1960-luvun puolivälissä tapahtui kuitenkin enemmän kulttuurisista kuin poliittisista syistä. (Furlong 1983, s. 3). Steinan viulunsoiton

opiskelu jatkui mutta samalla klassisen viulun tie vaikutti rajatulta. Sillä oli tarjota vain “musta asu ja laihat palkkiot”. (Vasulka 1995, p. 15).

Pohjois-Amerikassa Woody työskenteli aluksi teollisten elokuvien ja näyttelyiden parissa. Vuonna 1967 hän kuului Montrealin maailmannäyttelyyn rakennetun, visionääriarkkitehti Buckminster “Bucky” Fullerin suunnitteleman geodeettisen kupolirakennuksen Biospheren tekniikan suunnittelutiimiin. Törmättyään videoon työtehtävissään Woody viehtyi siihen välittömästi. “Takaisinkytketyn videokuvan näkeminen oli kuin olisin nähnyt luolassa palavan tulen. Se ei liittynyt mihinkään muuhun kuin jonkinlaisen energian säilyttämiseen.” (Furlong 1983, 5). Steina kertoo oman tutustumisensa uuteen välineeseen muistuttaneen välitöntä, silmitöntä rakastumista. “Hetki kun videokamera oli kädessäni – kun sain ajan majesteettillisen liikkeen hallintaani – tiesin löytäneeni välineeni”, hän kirjoittaa (Vasulka 1995, 15).

Vasulkojen hankkimaan varhaiseen videokalustoon kuuluivat videokameran ja nauhurin yhdistänyt kannettava Sony Portapak sekä äänisyntetisaattori. Woodyn työnantajiin kuului suljetun kierron (closed circuit) live-videota ja monen monitorin systeemeitä käyttänyt valokuvaaja Harvey Lloyd. Näistä tuli luonteva osa myös Vasulkojen varhaisia käytäntöjä. Osittain ostetulla ja osittain lainatulta välineistöllä Vasulkat kokeilivat takaisinkytkentäluuppeja ja muunsivat mustavalkoista videosignaalia audioinput-syötön avulla. Vasulkat myös dokumentoivat Portapakillaan New Yorkin vilkasta kokeilevaa kulttuurielämää ja esittivät videoita loft-asunnossaan. He leikkasivat videonsa ääninauhojen tapaan leikkaa- ja liimaa -metodilla – koska videokelanauhureiden ensimmäisen sukupolven mukana ei vielä tullut muuta

editointimahdollisuutta. Heidän dokumentaarisilla videonauhoillaan näkyy lyhyitä välähdyksiä Miles Davisin, Jimi Hendrixin, Andy Warholin supertähtien, jazzmuusikko Don Cherryn kaltaisten muusikoiden sekä The Judson Dance Theatren kaltaisten uusien ilmiöiden live-esityksistä. Tuohon aikaan taiteidenvälisyys sekä taiteen ja teknologian väliset yhteydet alkoivat olla näkyvästi esillä New Yorkissa. Fluxus-taiteilija Dick Higginsin luomaa intermedian käsitettä käytettiin tarkoittamaan näitä muotoja. Kineettinen valotaide, diaesitykset, elokuvaympäristöt – ja videotaide – yhdistyivät “laajennetun elokuvan” käsitteen alla. Se päättyi Gene Youngbloodin samannimisen kirjan myötä myös sienen eräänlaiseksi yläkäsitteeksi (Furlong (1983), 5 – 6; Higgins (2001); Youngblood 1970).

Vasulkojen tekniseksi avukseen palkkaama George Brown rakensi heille multiavaintimen, jonka avulla oli mahdollista avainta samanaikaisesti keskenään kuutta kuvaa sekä digitaalisen “ohjelmoijan”, jonka avulla eri operaatioita voitiin tallentaa muistiin ja käynnistää uudelleen. Eric Siegelin videoväritetyn teoksen Einstein (1968) näkeminen Howard Wise Galleryn käänteentekevässä näyttelyssä “TV as a creative medium” (1969) oli Steinan mukaan tajunnanräjäyttävä kokemus. Siegel auttoi myös Vasulkoja oman videovärittimen rakentamisessa.

Loft-asunnon videonäytökset tulivat yhä suosituimmiksi ja yleisömäärän paisuessa sen mukaisesti Vasulkat esittivät teoksiaan myös muualla. Helmikuussa 1971 Vasulkojen videonauhoja esitettiin sisältöjen vaihtuessa monena iltana viiden monitorin kautta Max’ s Kansas City -yökerhossa. Yleisön joukossa ollut puuseppä ja lavastusrakentaja Andy Mannik vihjasi Vasulkoille tyhjilleen jääneestä Broadway Central Hotelin entisestä keittiöstä. Tila miellytti Vasulkoita ja

he saivat käyttöönsä, remontoiden sen New Yorkin yliopiston taidekoulun Alternate Media Centerissa työskentelynsä palkasta jääneillä säästöillä. He perustivat sinne vuonna 1971 työ- ja esitystilan nimellä Kitchen–LATL (Live Audience Test Laboratory) (Vasulka 1995, 15). Rakennuksessa oli muutakin toimintaa. Entisestä hotellirakennuksesta kehkeytyi Mercer Art Centerin nimellä tunnettu kulttuurikeskus. Samaan vuoteen ajoittui myös yhdessä kollegoiden Eric Siegel ja Vince Novak kanssa käynnistetyn kokeellisen Perception -ryhmän perustaminen. The Kitchen on yhä olemassa New Yorkissa “mutta ei enää samanlaisena kuin meidän ‘keittiömme’”, toteaa Steina Kirbyn dokumenttielokuvassa (Kirby 1997).

## KONEIDEN KANSSA

Yleisön “testaaminen” oli keskeinen osa Kitchenin metodeja. Vasulkat kutsuivat “sinut tähän Median jumalan valitsemaan paikkaan (...) haastamaan aivosi ja havaintosi (...) elektronisten kuva- ja äänikompositioiden kokeelle, jonka äänistä useimmat on tehty kuvista, äänisyntetisaattorin avulla johdetuista taajuuksista ja äänistä, kuulumattoman korkeista äänistä ja niiden iskuista” (The Vasulkas 1971). Käyttäen monitoreita ja videonauhureita Vasulkat rakensivat The Kitcheniin ensimmäiset osallistavat “ympäristöt”, joista ensimmäisiin kuuluivat muun muassa live-kameran käyttö, nauhojen vaihto esityksen aikana sekä kuvan siirtyminen monitorilta toiselle.

Machine Vision -videoympäristöissään Steina pyrki laajentamaan kameran “näkemän” kuvan pois ihmissilmän rajoituksista. Allvision-teoksessa kaksi pyörivällä alustalla toisiinsa “selin ” olevaa kameraa kuvasivat peilipintaisia puolipalloja, heijastaen 180 asteen liikkuvat näkymät

huoneeseen sijoitettuihin neljään monitoripariin. Niissä näkyivät niin katsojat, monitorit kuin kääntyvässä liikkeessä oleva koneistokin (Vasulka 1995, 16). Myöhemmässä versiossa Steina suuntasi kaksi kameraa kohti niiden keskellä olevaa isompaa peilipintaista pallomuotoa. Machine Visionin variaatioihin kuuluvat kameran eteen asemoidun motorisoidun peilin aiheuttama keskeytymätön edestakainen panorointi tai tilitausliike, kääntyvään prismaan suunnattu kamera sekä kameran jatkuva edestakainen zoomausliike. “Nämä automaattiset liikkeet simuloivat kaikkia mahdollisia kameraliikkeitä ilman että kamerasta ja sen operoijasta tuli maailmankaikkeuden keskipiste. Ajasta ja liikkeestä tuli maailmankaikkeus loputtomasti toistuvine sykleineen ja kiertoratoineen”, kirjoittaa Steina teoksista myöhemmin Leonardo-lehdessä vuonna 1995 julkaistussa artikkelissaan. (Vasulka 1995, p. 16).

## BUFFALON VUODET

Vuonna 1973 Vasulkat muuttivat kuudeksi vuodeksi New Yorkin Buffaloon, jossa he opettivat Center for Media Studyn videotyöpajassa ja pian myös osavaltion yliopistossa. CMS:n hedelmällisessä työyhteisössä toimivat myös kolme amerikkalaisen strukturaalisen elokuvan kiinnostavimpiin tekijöihin kuuluvaa taiteilijaa: Paul Sharits, Hollis Frampton ja Tony Conrad. Woody kehitti Don MacArthurin ja Jeff Schierin kanssa tietokonealusteisia kuvankäsittelylaitteiden prototyyppejä Digital Image Processor ja Digital Image Articulator ja kertoi didaktisen videon ajatuksistaan Afterimage-lehden sivuilla (High, Miller Hocking ja Mona Jimenez 2014, 110; Vasulka & Nygren 1975; Hagen 1978).

Vuonna 1974 Vasulkat ottivat käyttöön Steve Ruttin ja Bill Etran suunnitteleman ja rakentaman Rutt-Etra

-skannausprosessorin. Se tuotti reliefimäisiä, abstrahoituja kuvia, joissa lähtökohtana saattoi olla vaikka Sony Portapak-kameran ja nauhurin yhdistelmällä tallennettu videomateriaali. Nauhateoksissa *Reminiscence* (1974) sekä filmipohjaisessa teoksessa *Grazing* (1975) nähdään tällaista skannausprossin tuloksena syntynyttä topografista videokuvaa. Liikkuva, reliefimäinen kuva näyttää muodostuvan elektronisista virtauksista ja kyseenalaistavan pelkästään linssipohjaisen kamerakuvan kautta välittyvän todellisuuden. Näyttää siltä kuin kuvat nousisivat jostain tietoisuuden, havainnon ja muistin välimaastosta, jossa ovat vasta kehkeytymässä.

Vasulkat muuttivat Uuteen Meksikoon, maataiteilijoiden suosimaan Yhdysvaltojen osaan vuonna 1980. Niin John Fordin lännenelokuvista kuin George Herrimanin *Krazy Kat*-sarjakuvastakin tutut Yhdysvaltojen lounaisosien valtavat arkkityyppiset maisemat inspiroivat Steinaa kuvaamaan *Arches National Parkin* hämmästyttäviä kaarimaisia kivimuodostelmia ja yhdistämään siihen kuvaa Islannista usean videomonitorin teoksessa *Geomania* (1987). *Geomania* edustaa ajalleen ominaista videoveistoksen (video-Skulptur) lajia, josta oli tullut myös "ensimmäisen videotaiteen näyttelyn" *Exposition of Music – Electronic Television* Wuppertalissa jo vuonna 1963 pitäneen Nam June Paikin kenties eniten suosima muoto. AV-kerronnan rajoittavat mallit, elokuva- ja tv-tuotantojen tiimimuodon vieraus sekä propandaelokuvat olivat vieneet Woodya pois päin valtavirran elokuvaa hallitsevista kertovista rakenteista. Suhdettaan kertovaan materiaaliin hän purkaa etenkin videoteoksessaan *Art of Memory* (1987), jossa hän muun muassa kokoaa yhteen niin II maailmansodan aikaista eurooppalaista propagandakuvastoa kuin Los Alamosin Manhattan-projektin atomipommikokeiden arkistokuvaakin säiliömäisiksi

plastisiksi muodoiksi Uuden Meksikon aavikolle.

## VIULUN VOIMAT

Yvonne Spielmannin mukaan videolta puuttuu elokuvan kaltainen kameran, projektorin, katsojan ja valkokankaan muodostama kiinteä koneisto, apparatus. Videon tilallinen järjestys ei ole kiinteä vaan perustuu välittömään läsnäoloon ja kuvaa muokkaaviin välineisiin ja vaiheisiin. Videokuva ei ehkä edes ole “kuva” perinteisessä mielessä vaan pikemminkin kuvan simulaatio. Siksi se soveltuu erinomaisesti minuuskuvatutkielmiin ajalla, jolloin minuuden käsitys itsessään on tuuletuksen kohteena. Tällaisena minuuskuvatutkielmiana voi pitää Steinan analogisen kauden teosta *Violin Power* (1970 – 78), joka alkaa hänen soittamansa klassisen viulun sävelin. Sävelet vaihtuvat pian elektroniseen pop-musiikkiin ja pian nähdään lähikuvassa Steinan suu artikuloimassa mykästi taustalla soivan The Beatlesin “Let it Be:n” sanoja. Kohtaus tuo mieleeni Samuel Beckettin näyttämöteoksen *Not I* -teoksen (1972) valolla näyttämöllä tehdyn “lähikuvan” puhuvasta ihmissuusta. Ehkä Steinankin teoksessa on kyse minuudesta, joka ei suostu määrittymään yhdeksi ja kiinteäksi vaikka Beckettin teoksen angstin kiihko onkin tipotiessään. Seuraavissa kuvissa Steinan hahmon päälle ilmestyy vastakkaiselta suunnalta kuvattu esiin avainnettu “peilikuva”. Efekti on saatu aikaan Harald Boden suunnittelemalla avainnoksen äänisyntetisaattoriin yhdistävällä *Phase Shifter* -laitteella, joka on puolestaan yhdistetty kahteen kameran suljetun piirin systeemiin. Soittimensa äänen avulla Steina voi ohjata efektin tulemistä ja menemistä. Lisäksi teoksessa nähdään erilaisia Rutt/Etra-skannausprosessorin efektejä. Lopussa Steina vilkaisee kameraa, huudahtaen “c’est moi” (Gagnon, 2014).

Digitaalinen *Violin Power* (1991) eroaa analogisesta

isosiskostaan. Enää Steina ei vaikuta niinkään videokuvan avainnokseen. Nyt kyse on vuorovaikutteisesta performanssista, jonka “esittäjiä” ovat Steinan lisäksi digitaalinen MIDI-viulu ja laserlevysoitin, jotka on kytketty Russ Gritzon tekemään ja Bill Heckelin edelleen kehittämään tietokoneohjelmaan. Se mahdollistaa vuorovaikutteisuuden musiikki-instrumentin ja liikkuvan kuvan tallenteen välillä. Steinan soittaessa digitaalista viulua videolevyn kuvat aktivoituvat (A ja E -kielet määrittävät paikan laserlevyllä; D ja G -kielien kontrolloidessa nopeutta ja suuntaa ja C-kielen ollessa master, joka määrittää mihin segmenttiin levyllä vaikutetaan). Digitaalisen viulun muodonmuutos osoittaa kuinka Vasulkat ovat myös digitaalisen ohjelmoinnin ja välineistön interaktiivisuuteen analogisen maailman kanssa saattavan fyysisen tietojenkäsittelyn (physical computing) pioneereja.

Välineen menneisyys on yhtä tärkeä kuin sen tulevaisuus. Woodyyn keräämä sotateollisuuden koneromu II maailmansodan jälkeisen tuhotun Euroopan maisemissa Tsekkoslovakiassa muistuttaa Los Alamosin sotilasalueen laitamilta löytyviä rautakuoria, muita osia ja rakenteita. Sotateknologian jälkeensä jättämien materiaalien sekä uuden digitaalisen teknologian toiminnan affektien tutkiminen antoi kipinän useita eri teosvariaatioita sisältäneelle The Brotherhood -teoskokonaisuudelle (1990 – 1998). Kuuman ilman läkähdyttävyyys tuntuu vieläkin kantavan mukanaan atomipommikokeiden painostavaa muistoa, kertoo Vasulkojen luona käynyt Porin Taidemuseon näyttelykokonaisuuden kuratoinut Kristin Scheving.

Tietoisuus menneestä antaa taiteilijoille mahdollisuuden tehdä teknologialla jotain muuta. 2010-luvun DIY (tee-se-itse) -kulttuurissa tapahtunut analogisen kauden koneiden



renessanssi yhdistettynä digitaalisiin käytäntöihin tuo mieleen Karl Marxin kehoituksen tuotantovälineiden haltuunotosta. Voidaan ehkä jopa sanoa “aaveen kummittelevan maailmassa, D-I-Y -kulttuurin aaveen”. Biotaide lähestyy elämän itsensä rakennusaineita eikä kuvantamisen ja kuvankäsittelyn kautta avautuvan todellisuuden ja sen havainnon mysteerien tutkiminen ole lähelläkään loppuaan. Nykytekijöistä analogisen videon kauden vektorigrafiikkaa hämmästyttävällä tavalla teoksissaan soveltava Derek Holzer on korostanut historiallisten kehityskulkujen muistamisen tärkeyttä. Tietokonepelien suunnittelijoiden on hyödyllistä muistaa käyttämänsä teknologian historiallinen alkuperä sotilaallis-teollisissa projekteissa, hän painottaa. Ja Tuomo Rainion Porin Taidemuseon tallennekokoelmiin kuuluva teos Marmorireportaazit (2013) voi tuoda mieleen vaikka Art of Memory -näyttelyssä esillä olevan Steinan vuorovaikutteisen digitaalisen “peilitalon” Warp (2000). Uudemmissa teoksissaan Rainiota ovat kiehtoneet mm. gravitaatioaalto. Liekki luolassa palaa yhä.

## LÄHTEET

Blom Ina (2016), *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, Sternberg Press  
Gill Johanna (1976), *Video: State of the Art*. New York: Rockefeller Foundation, 1976, p. 46., sit. Furlong 1983, s. 10  
Hagen Charles (1978), “A Syntax of Binary Images: An Interview with Woody Vasulka”, *Afterimage* 6/1978, s. 1-2  
Higgins Dick (1965): “Intermedia” (with an Appendix by Hannah Higgins). *Leonardo* 34.1 (2001), s. 49-54  
High Kathy, Miller Hocking Sherry ja Jimenez Mona (toim.) (2014): *The Emergence of video processing tools*, vol 1, 2014, Intellect, Chicago University Press, s. 110  
Furlong Lucinda (1983), “Notes toward a history of image-processed video: Steina and Woody Vasulka”. *Afterimage*,

joulukuu 1983 ([http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageDec83\(5001\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageDec83(5001).pdf))  
([http://www.vasulka.org/Kitchen/essays\\_furlong/K\\_Furlong\\_05.html](http://www.vasulka.org/Kitchen/essays_furlong/K_Furlong_05.html))

Spielmann Yvonne (2010), Video: The Reflexive Medium, Leonardo Book Series

Vasulka Steina (1995), "My Love Affair with Art: Video and Installation Work", Leonardo, vol. 28. No 1/1995

([http://www.vasulka.org/archive/4-25/leo\(5104\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-25/leo(5104).pdf))

The Vasulkas (1971): "Welcome to The Kitchen: Manifesto to the occasion of opening a New Media Theater", 6/15/1971.

(<http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KOP/KOP002.pdf>).

Vasulka Steina: "Violin Power the Performance: 1992 to present"

([http://www.vasulka.org/Steina/Steina\\_ViolinPower/ViolinPower.html](http://www.vasulka.org/Steina/Steina_ViolinPower/ViolinPower.html))

Vasulka Woody ja Nygren Scott (1975), "Didactic Video: Organizational Models of the Electronic Image", Afterimage, lokakuu 1975 ([http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageOct75\(5024\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30c/AfterImageOct75(5024).pdf))

Youngblood Gene (1970), Expanded cinema, New York: P. Dutton & co

Liikkuvan kuvan lähteet:

Kirby Peter, *Binary lives*, videoelokuva 1997 (43 min)

Nettisivustot:

<http://www.Vasulka.org>

Daniel Langlois Foundation, (<http://www.fondation-langlois.org>)

Artikkelin lopussa mainittujen nykytekijöiden sivut:

Holzer Derek, <http://www.macumbista.net>

Rainio Tuomo, <http://www.tuomorainio.fi/>