

THIS WOMAN'S WORK



SINÉAD GLEESON EN KIM GORDON

# This Woman's Work

## Essays over muziek

Vertaling Petra C. van der Eerden en  
Janine van der Kooij

Nijgh & Van Ditmar  
Amsterdam



[www.nijghenvanditmar.nl](http://www.nijghenvanditmar.nl)

Oorspronkelijke titel *This Woman's Work*  
White Rabbit, imprint van de Orion Publishing Group, London  
Copyright samenstelling © Sinéad Gleeson en Kim Gordon 2022  
Copyright Nederlandse vertaling © Petra C. van der Eerden en Janine van der Kooij /  
Nijgh & Van Ditmar 2022  
Foto Kim Gordon © David Black  
Foto Sinéad Gleeson © Bríd O'Donovan  
Omslag Luke Bird / Paul Pollmann  
Omslagillustratie WENN Rights Ltd / Alamy Stock Photo  
Typografie Zeno Carpentier Alting  
NUR 320 / ISBN 978 90 388 1155 0

Voor mijn ouders Maura en Joe,  
en opgroeien in een huis vol muziek en verhalen over  
optredens.

– Sinéad Gleeson

Dit is voor mijn dochter Coco, mijn vader en diens  
verzameling jazz- en bluesplaten en mijn broer Keller, wiens  
ronddolende, vrije geest mij leerde wat improvisatie was.

– Kim Gordon



# Inhoud

Inleiding – HEATHER LEIGH	9
Fangirl – ANNE ENRIGHT	17
Ballingschapsliedjes – FATIMA BHUTTO	28
De vruchten van haar werk – JENN PELLY	40
Lofdicht voor Linda – JULIANA HUXTABLE	51
Muziek op het internet heeft geen context – KIM GORDON	70
Dubbelcijferige jukebox – LESLIE JAMISON	90
Broadside Ballads – LIZ PELLY	112
Mijn geniale vriendin – MAGGIE NELSON	132
Diaforese – MARGO JEFFERSON	156
<i>Sonic Seasonings</i> : de geniale Wendy Carlos – SINÉAD GLEESON	175
Losers – MEGAN JASPER	192

Valentina – OTTESSA MOSHFEGH 212

Country Girl – RACHEL KUSHNER 224

Wat is er aan de hand in rapmuziek, de muziek die *trap* en  
*drill* genoemd wordt? – SIMONE WHITE 235

‘Auld Lang Syne’ in juli – YIYUN LI 255

Stemmen horen – ZAKIA SEWELL 265

Over de contribuanten 277

Dankwoord 283

Verantwoording essays 285

Noten 287



## Inleiding

Ik zit in Linda's kast in de Foxfire-flat. Het licht is uit. We proberen ons zo stil mogelijk te houden, zodat we, terwijl we het ons gemakkelijker maken, haar ouders nog kunnen horen die in de kamer naast ons televisiekijken. Zelfs in het donker zijn de contouren van deze kleine ruimte me heel vertrouwd. Dit is niet de eerste keer dat we dit samen doen, wat niet wil zeggen dat we niet zitten te zweten en te hijgen, de lucht klam van de voelbare angst om betrappt te worden. We zijn allebei van top tot teen gekleed in denim en fluorescerende kleuren. Ik kan nog net haar felroze topje en groene kanten haarstrik onderscheiden terwijl ze op haar rug gaat liggen. Ik zet de Fisher-Price-cassetterecorder in de hoek, op de dozen van haar rubberen sandalen. Ze is mooi, dus ze is verwend, en terwijl ik maar één paar in het zachtroze heb dat ik het liefst met een witte maillot draag, heeft Linda ze in alle kleuren van de regenboog. Ik duw de plastic opnameknop stevig in, waarmee ik een van die rot-dozen indeuk, dan ga ik boven op Linda liggen en we beginnen te kreunen. We vullen een kant van een Memorex-bandje van zestig minuten met ons gekreun. Later, thuis in mijn jarentachtigslaapkamer met mijn pastelkleurige regenbooghemelbed met bijpassende regenbooggordijnen, speel ik met het bandje mee op mijn orgeltje, waarbij ik met mijn linkerhand de grote ronde knoppen hard indruk om bij ons monotone gekreun te kleuren terwijl mijn rechterhand losgaat op de melodie.

In haar gesprek met Kim Gordon vertelt musicus Yoshimi over de eerste opnamen die ze thuis op cassette maakte, over haar al even intieme en naakte plasgeluid heen, in zoveel lagen dat het ondraaglijk werd. Haar relaas brengt me direct weer naar Linda's kast waar ik door tijd en ruimte heen terugschiet in mijn lichaam en opnieuw elk detail beleef waarvan ik dacht dat ik het vergeten was. Ook ik was een impulsief enig kind dat via een oom de magische mogelijkheden van muziek leerde kennen. Er staat een beeld in mijn geheugen gebrand waarin ik in de spartaans ingerichte slaapkamer van mijn oom T in West Virginia voor mijn verbijsterde grootouders sta te dansen op 'You Shook Me All Night Long' van AC/DC op 8-track. Maar ze weten net als de vader van Fatima Bhutto dat ik, dansend op 'Papa Don't Preach' van Madonna, zo jong als ik ben de tekst niet helemaal begrijp, dus ze schrikken niet van mijn vroegrijpe bewegingen.

Ik heb, evenmin als andere lezers, dezelfde achtergrond als de zestien vrouwen die aan dit boek hebben meegewerkt, maar toch roept elk essay in deze kleurrijke verzameling een sterke herinnering op uit mijn eigen tijdlijn. Misschien toont dat hoezeer muziek in staat is om ons te verbinden met de eeuwige pieken en dalen van het menselijk bestaan: geboorte, liefde, hartzeer, romantiek, pijn, seks, ouder worden, verlies, ziekte, eenzaamheid en uiteindelijk de dood. Inderdaad fungeert muziek als 'symbolen, *placeholders* voor het leven', zoals Yiyun Li het omschrijft in haar roerende essay over 'Auld Lang Syne'. Muziek doet onenigheid wegsmelten en brengt ons terug naar de vaste waarden in het leven, of we willen of niet. 'Mythen over het menselijk hart die ik doorgeprikt dacht te hebben, bleken hardnekkig,' aldus Jenn Pelly in haar aangrijpende stuk over Lucinda Williams. Ja, muziek is altijd weer een grote gelijkmaker. Dat kan ons vaak verwarren, omdat het ons niet simpelweg de logische antwoorden geeft die we zoeken, maar meer vragen oproept, daarmee continu omzeilend wat voor de hand ligt; een eindeloos raadsel zoals wij ook voor

onzelf zijn. Yiyun Li voelt ontroering als ze op oudere leeftijd in de auto communistische liederen uit haar jeugd zingt, hoezeer ze de propaganda erin ook herkent, terwijl Fatima Bhutto ‘een combinatie van bont en blauw verlangen en vreugde’ voelt als ze de crickethymne van haar geboorteland hoort. We geven ons als vanzelf over aan wat ons raakt in dat geluid, al lijkt het inconsistent of irrationeel; sterker nog, onze beleving van muziek zit vol tegenstrijdigheden.

*This Woman's Work* stelt indringende vragen die het hart van dergelijke tegenstrijdigheden raken – opmerkelijk genoeg zetten de schrijfsters zelfs vraagtekens bij hun eigen proza, waarbij ze zich afvragen of het recht doet aan de muziek waarover ze schrijven. Weet het de ziel van de muziek te vangen? Ze erkennen dat muziek op de een of andere manier ongrijpbaar blijft. We kunnen het proberen te duiden en te rationaliseren, maar de song weet ons steeds weer te verleiden. Muziek sleept je mee. Je kunt het niet uitleggen, je moet het ervaren, en deze essays zijn eerder redenen dan verklaringen, stukken die de muziek eren en een autobiografische basis hebben om er dichterbij te komen; rijke uitingen van eigen beleving. Door middel van uiterst persoonlijke, helder gedetailleerde herinneringen, veranderen de essays van de schrijfsters zelf in songs, vloeiend en zinnelijk. Aan de ene kant voel ik de neiging om alle muziek die in dit boek wordt genoemd, op te zoeken, een playlist van nieuwe ontdekkingen en oude favorieten die ik ongetwijfeld op een nieuwe manier zal beluisteren. Maar tegelijk zijn het de pogingen van de auteurs om uiting te geven aan het onuitspreekbare en hun inspanning om het onpeilbare geluid in hun woorden te laten weerklinken, die me raken op emotioneel vlak. Er is geen betere manier om de rol van muziek en het emotionele karakter ervan in ons leven te doorgronden, dan door zang te zijn, al blijft het mysterie van muziek ons ontgaan. Ik moet daarbij denken aan het essay van Sinéad Gleeson over de baanbrekende componiste Wendy Carlos, tot wier muziek ze haar toevlucht zocht tijdens de

pandemie; het gevoel van isolement dat inherent is aan haar geluid dat de isolatie van het leven in lockdown weerspiegelt. Gleeson probeert op een Moog te spelen om beter te begrijpen hoe Carlos die onvoorstelbaar aangrijpende muziek produceert, maar hoewel ze het instrument op technisch vlak onder de knie weet te krijgen, blijft de muziek onoplosbaar.

Ik realiseer me dat mijn vriendin Lisa iets weg heeft van Maggie Nelsons 'Geniale vriendin' Lhasa, iemand die een soort idool voor me was en waarschijnlijk veel meer voor mij betekende dan ik voor haar. We hebben allemaal wel zo'n vriendin gehad van wie je het idee had dat ze altijd net iets cooler was dan jij, maar je aanbedding bevrijdt en onthult iets over jezelf in je verlangen om het leven zo vorm te geven als zij dat lijkt te doen. Je tracht haar te evenaren, maar moet je eigen pad volgen, en het heeft iets prachtig kwetsbaars om jezelf voor gek te zetten voor het oog van iemand van wie je fan bent, zoals Anne Enright uiteenzet in haar essay over Laurie Anderson. We beginnen allemaal als fans en de essays in dit boek illustreren dat het fan-zijn aanhoudt – alle essays zijn op de een of andere manier geschreven vanuit het perspectief van een fan. Zo word ik verleid door Lhasa, meegesleept door Nelsons proza over lofts met lekkage in New York, schrijd ik stijlvol door gangen van schoolgebouwen, soundtracks met thee en planten, een roze nachtjapon en een naaktfoto. Ik zie mezelf als de derde persoon in hun vriendschap, dankbaar dat ik die mag zien opbloeien en verwelken, al is het huilend. Ik moet echt huilen als Nelson beschrijft hoe ze in oude videobeelden van Lhasa probeert te duiden welk besef Lhasa voor haar dood van haar ziekte had. Was ze 'verblind door het leven', zoals ze zich had voorgenomen? Horen we hier de song of Lhasa? Wie was zij? Wie ben ik?

Zakia Sewell put uit oude tapes waarop haar moeder zingt, 'een geestverschijning, onsterfelijk gemaakt op band', niet alleen omdat ze haar moeder beter wil begrijpen, die weliswaar nog in leven is, maar ver weg lijkt door een psychische aan-

doening, maar ook om haar eigen identiteit beter te begrijpen. Voor haar is het een openbaring dat de stemmen die haar moeder achtervolgen ‘de echo’s waren van eeuwenoude traumas, die door de generaties heen vibreerden’, en Sewell kan contact maken met haar moeder en haar verre voorouders via de muziek die ze nagelaten hebben; de muziek is de bron van de verduidelijking en de connectie die ze in de directe relatie met haar moeder niet kan verwezenlijken. Ik denk aan mijn eigen moeder, aan alle moeders en moeizame familierelaties, en Sewell herinnert me eraan dat ik moet vergeven. En dat ik de doden moet eren. Dankzij de compassie en grootmoedigheid van Valentina, een pianolerares, beseft Ottessa Moshfegh dat niet muziekmaken haar goddelijke roeping is, maar schrijven, en ziet ze in dat ze zich in eerste instantie net als haar moeder op muziek had gericht ‘om zich door de shit heen te worstelen’. Muziek verankert de emoties in je lijf.

Gleesons beschrijving van Wendy Carlos leest alsof ze de emoties van de lockdown in kaart brengt: ‘Carlos schakelt moeiteloos van sinister over op melancholiek, en de muziek paste bij de dystopie, mijn apathie, het gevoel dat de wereld die ooit zo vertrouwd was nooit meer hetzelfde zou zijn.’ Zo was het tijdens de pandemie ook voor Leslie Jamison een openbaring dat muziek geen voorbode van pijnlijke emoties hoeft te zijn, ‘de feitelijke hartslag van muziek is de klank ervan, de manier waarop die door je lijf trekt’. Tijdens de pandemie ontdekte ik al dansend met mijn dochter hoe bevrijdend het kan zijn om voorbij de tekst te gaan en in plaats daarvan de klank te ervaren – om in muziek een bron van vreugde te zoeken in plaats van simpelweg een uitdrukking van verdriet of een podium voor duistere inzinkingen.

In haar ‘essay in acht mixen’ doorspekt Jamison haar herinneringen met mixtapes, en dan vooral haar relaties met mannen, of dat nu haar broers zijn of minnaars, al is haar eerste mixtape, die ze van haar tante Kelda kreeg, het meest blijven hangen. Als ze ‘Galileo’ van Ani DiFranco opnieuw afspeelt,

nu niet als het jonge meisje dat het voor het eerst hoort, maar als oudere, alleenstaande moeder, beseft ze dat ‘misschien dat van die ziel die het niet goed deed niet ging over de zoektocht naar een zielsverwant, maar over het plezier van het nummer zelf...’ Ik merk dat ik Jamisons woorden bijna meezing alsof het een song is en vind er inspiratie in voor mijn eigen werk. Ik vind Scar Fuel een geweldige naam voor een band, zoals Jamison in een liedtekst het woord ‘funeral’ verkeerd verstaat. Ik ben dol op verkeerd verstande teksten, daarom geef ik liever geen teksten bij mijn eigen albums. Het heeft iets heel bijzonders als dingen verkeerd verstaan worden en de plek innemen van wat er eigenlijk gezongen wordt. ‘Nag Naga Nag’ van Cabaret Voltaire zal voor mij altijd ‘Live Naga Die’ blijven, en dat vind ik alleen maar leuk. Projecteer je altijd je eigen leven op liedjes? Komt het wellicht daardoor dat je dingen verkeerd verstaat? De schrijfster en de lezer worden meegesleept door de muziek, voorbij de tekst, het geluid van het lichaam in. Jamisons essay breidt de hoedanigheid van de liedvorm uit en brengt die in harmonie met het lichaam, iets wat geldt voor veel essays in dit boek, daarmee een muzikaal oeuvre aan zich. Simone White schrijft om het lexicon van rap te verzoenen met het gevoel dat het in haar lijf veroorzaakt. Ik voel het enthousiasme door mijn lijf gieren als ik Liz Pelly’s relaas over de pionier Sis Cunningham lees, Rachel Kushners vurige verhaal over de onverschrokken Wanda Jackson en hoe Megan Jaspers leven veranderde door haar werk bij Sub Pop Records. Dat gevoel dat je doorvecht dankzij muziek, zelfs in de moeilijkste omstandigheden. Het ritme en de flow van Margo Jeffersons ‘Diaforese’ weerspiegelt de ‘zoete verrukking’ van jazz en Ella Fitzgeralds zang, versneden met Griekse mythologie. De extase van psychedelische seks die plaatsmaakt voor extatische poëzie in Juliana Huxtables ‘lofdicht’ op Linda Sharrock is een synesthetische vorm; de barrières die ze in haar eigen leven doorbreekt worden weerspiegeld in de muziek en net zoals Linda de tekst voorbijgaat, gaat Huxtable de vorm voorbij en

laat ze de muziek vrijelijk overvleugelen door de tekst.

Jenn Pelly citeert de definitie van Lucinda Williams' vader Miller als 'het gebruik van taal om meer uit te drukken dan de woorden lijken te zeggen' in passages waarin 'de lezer of luisteraar zich een medeschrijver voelt', en over Lucinda, dat bij haar 'zoals bij alle groten in het vak haar liedjes een spiegel vormen waar je in kunt kijken en jezelf gezien weet'. Dit beschrijft precies wat ik voel als ik *This Woman's Work* lees. Er ontstaat een symbiotische relatie tussen al deze schrijfsters, de muziek en de lezer, die veel weg heeft van de relatie tussen performer en publiek. Dat biedt een open kanaal dat lijkt te leven. Zoals Yoshimi wil communiceren met de 'noten tussen de noten' raakt dit boek aan het hart van de muziek. Een muzikaal oeuvre dat je meerdere keren móét lezen, een tekst die leeft en steeds anders is. Telkens als ik het opnieuw lees, komen er nieuwe herinneringen bij me op. Ditmaal hoor ik niet AC/DC in de slaapkamer van mijn oom, maar zie ik mezelf dansen op 'Thriller' van Michael Jackson met mijn vriendin Lisa. Ik heb nog steeds twee foto's van ons samen. Ik was jaloers omdat haar armen zich mooier boven haar hoofd kromden. Dat was hetzelfde appartementencomplex dat uiteindelijk door de huisbazen in brand gestoken werd voor het verzekeringsgeld – mijn grootouders werden wakker te midden van rook en vlammen en terwijl zij radeloos het pand uit vluchtten met alles wat ze mee konden grijpen, stond de huisbaas met zijn gezin daar op de parkeerplaats met al hun spullen netjes ingepakt. Een hoop cassetteopnames van mij en door mij zijn bij die brand verloren gegaan, zo ook die waarop Linda en ik liggen te kreunen. Welke herinneringen zal *This Woman's Work* bij jou oproepen? Laat je betoveren. Dit is muziek die teruggaat naar muziek.

Heather Leigh





ANNE ENRIGHT

## Fangirl

Het is altijd interessant om te zien – het Sterrengebeuren. Of misschien moet ik het Fangebeuren zeggen, want ik heb het niet over het mysterieuze leven van de Sterren: hun huidverzorging of vaste ontbijtje, hun gewone dagen met buitengewone momenten vol geld of schijn (momenten waarin oorzaak en gevolg op hun kop gezet worden en de regels niet van toepassing zijn, waar ze niets eten of hoeven of schijten, maar gewoon zijn, waar met een vingerknip dingen verschijnen, waar geen wrijving is, maar alleen sterrendom). Nee, ik bedoel dat knieënknikkende, spontaan tranende *o-mijn-god-jij-bent-eenster-gedoe* dat ons allemaal weleens overvalt. Of dat we soms bij anderen zien. Zo ben ik bij gelegenheid opzijgeduwd zodat mensen dichterbij het voorwerp van hun sterrenhonger konden komen, wat meer wegheeft van een sterren crisis of sterrendeprivatie; hun focus is zo doelgericht, hun behoefte zo enorm. Wat willen ze eigenlijk, vraag ik me dan af.

Als ze contact maken en beginnen te stralen, is het de Ikheid op het gezicht van de fan die het meest opvalt. Die uitdrukking van *hier-ben-ik-ja-Ik-ben-het-zoals-je-altijd-al-had-verwacht*. Sommige fans blozen of hebben een gepijnigde blik, wat ook weer zorgelijk kan zijn. Heel soms zullen zulke fans zich omdraaien om jou te doen verschrompelen met hun Fandedain (dat vrouwen van mannelijke sterren vaak te beurt schijnt te vallen). Als je per ongeluk naast iemand staat

die echt beroemd is, komt het voor dat een fan zich naar je toe keert met een blik van *Wie ben jij dan?* of *Wie denk jij dat je bent?* of *Wie mag jij in godsnaam wezen?*

Feit is dat de overspanning in je hersenen bij het ontmoeten van een ster je voorhoofdskwab onklaar maakt. Je bent niet alleen opgewonden maar ook impulsief, niet alleen impulsief maar ook ongeremd. Het lijkt een beetje op dronkenschap en het lijkt een beetje op dementie. Je taalcentrum weigert dienst. Dat is de reden waarom de fan zo ongemanierd is dat het soms op aanranding lijkt, dat is waarom (en dat is mij maar een paar keer in mijn leven gebeurd), als zo'n fan de mond opendoet, er *haasfyyhy lgny phillibat yer* uitkomt. Je kunt geen zinnen vormen.

Het is niet anders. Daar sta je dan, oog in oog met je persoonlijke idool, en wat er over je tong naar buiten rolt, is nonsens. Je grammatica stort in elkaar. Je inhoud is verdwenen. Je woorden zijn gewist of wonderlijk verdraaid. Alles flapt eruit in een dikke brij van woord-zin-larie. Dit is geen feest, het is kortsluiting. En achteraf denk je: wat gebeurde er nou net? Ik kan me er niets van herinneren.

Ja, ik heb het over die keer dat ik Laurie Anderson sprak in de kleine zaal van het Irish Arts Center aan 51st Street in New York, nou ja, 'sprak' is het verkeerde woord, laat ik het houden op 'lastigviel'; die keer dat ik twee stappen van Laurie Anderson af stond en toen één stap, in elk geval dicht genoeg bij haar om de paniek in haar ogen te zien flikkeren. Nou ja, geen paniek. Natuurlijk niet! Ze scande gewoon razendsnel de ruimte; haar hersens keken of de uitgangen vrij waren terwijl haar ogen me in het zicht hielden. Volgens mij bewogen haar pupillen niet eens. Misschien schrok ze van mijn glimlach. Ik ben een middelbare Ierse vrouw die absoluut zou opknappen van een beetje tandenblekerij, en ik glimlachte me helemaal gek op één stap afstand van Laurie Anderson, terwijl ik probeerde woord spreek uit mond dat ik zowaar de kuiltjes KUILTJES!!! jawel op haar zijgezicht, allebei die daarvan,

o mijn hemel, eentje links en eentje waar??!?

En achteraf dacht ik bij mezelf: ik weet niet eens meer wat ik heb gezegd. Een fan kan zo'n ontmoeting achteraf alleen maar betreuren, zoals je betreurt dat een droom afgelopen is. Je kunt niet meer terug om de sublieme ramspoed te corrigeren, je zult nooit meer iets beters uitbrengen dan *fiffloopidigglyblop*.

Dus voor mijn eigen plezier is dit wat ik destijds niet tegen Laurie Anderson zei.

De zomer na mijn studie in Dublin ging ik als roadie mee naar het Festival van Avignon met een paar onewomanshows. Een daarvan, getiteld *The Diamond Body*, was gebaseerd op een kort verhaal van Aidan Mathews, en werd gespeeld door Olwen Fouéré – zelf een beetje een idool vanwege haar talent om het publiek te laten geloven dat alles heel langzaam een eindje boven de grond is gaan zweven. *The Diamond Body* was het verhaal van Stephanos, een 'hermafrodit' die op een Grieks eiland een gayclub runde en door de lokale bevolking werd vermoord omdat ze aanstoot namen aan zijn (aldus het verhaal) vrouwelijke borsten. Het wordt verteld vanuit de geliefde die hem verloor en eindigt met een verslag van de operatie die de verteller laat uitvoeren om Stephanos' noodlot te delen. De spots gaan uit terwijl Olwen haar hemd openknoopt om haar naakte bovenlijf aan het publiek te tonen, in een houding van bijna religieuze opoffering. Een gebaar dat ze maakte met veel kwetsbaarheid en verdriet.

Het stuk ontstond als een muzikale samenwerking met Roger Doyle. Zijn elektronische muziek zat volgepakt met nachtelijk krekelgeluid, er zat een dansnummer in dat zich in de club afspeelde en een lied op het strand. Olwen sprak via een vocoder, een elektronische synthesizer die haar stem opsplijte in verschillende registers waardoor haar gesproken monoloog een soort reizang werd, wat een van de redenen was dat het verhaal zowel oeroud als nieuw aanvoelde.

Het werd in 1984 voor het eerst opgevoerd, tien jaar nadat

Kraftwerk een vocoder had gebruikt in hun hoekige elektroniahymne 'Autobahn', en nog maar drie jaar nadat Anderson met die techniek was doorgestoten naar de top van de Britse hitlijsten met 'O Superman', haar ijle provocatie van de autoriteit van het machinale. Twee jaar daarna was ik tijdens die precare Franse excursie slechts een roadie. Ik wist niet hoe Doyle aan die technologie kwam, de bron van de nodige trots en een hoop gedoe met kabels, pluggen en wijzertjes. Hij werkte dicht bij de bron van de elektronische muziek in Ierland. *Ik weet wel dat het geen New York was, Laurie! maar het was ook verre van traditionele folk.*

'O Superman' kreeg een springplank bij John Peel, die zoals je dat tegenwoordig noemt de bandbreedte had voor bijzondere non-conformisten als Anderson. Toen hij het nummer in 1981 op de radio draaide, zat zij tevreden in het commune-achtige kunstwereldje in downtown New York, dat destijds armoedig en klein was: zoals ze zelf zei 'zes mensen op de zolder van een pakhuis'. Haar studio aan Canal Street, die ze nog steeds heeft, zat boven een methadonkliniek. Er liepen patiënten door naar boven en de sneeuw viel door het dak. Er was 'een overvloed aan seks en drugs' en 'het was leuk', zei ze in een interview met *The New York Times*, al vermeldt de historie niet of ze overal aan meedeed of alleen genoot van het feit dat seks en drugs alomtegenwoordig waren. Philip Glass, ook actief in het wereldje, zei: 'Mensen hadden toen geen carrière, ze hadden werk. We hadden geen idee wat een carrière was. We waren kunstenaars. Het kwam niet in ons op dat je daar op een dag je brood mee zou verdienen.'

Anderson groeide op in Chicago, waar ze cheerleader was op de middelbare school en werd verkozen tot 'de grootste belofte' van haar jaar. Ze ging naar New York om daaraan te ontsnappen. Voor haar eerste performancekunstwerk, in 1974, goot ze een viool vol met water om er vervolgens gewoon op te spelen – dat ze op haar zestiende had besloten af te zien van een carrière als orkestvioliste deprimeerde haar misschien

nog steeds. Later vond ze een elektronische 'zelfspelende' viool uit waar ze op straat mee optrad, op schaatsen gevat in een blok ijs. Ze vertelde voorbijgangers een verhaal over de dag dat haar grootmoeder overleed, nadat ze een bevroren meer op gelopen was waar ze eenden aantrof die met hun poten vastgevroren zaten. Als het ijs rondom haar eigen voeten gesmolten was, was het optreden afgelopen. Anderson was druk bezig haar vrijheid te verkennen. Ze was niet voorbereid op het succes van 'O Superman', dat wil zeggen dat ze aan Canal Street simpelweg niet het benodigde aantal platen kon persen, waarop ze een deal moest sluiten met Warner Records om dat te laten doen. We mogen hopen dat ze mentaal voorbereid noch onvorbereid was. Ze was op haar plek, want waar dat ook is, daar woont Anderson. 'Ik heb dat nooit geloofd,' zei ze over de Britse fans die schreeuwend rond haar limousine stonden. 'Zelfs op dat moment... Het is echt bizar en voorgeproduceerd.' (Je kunt je afvragen wat hier geproduceerd wordt – aanbidding? Kapitalisme?)

Volgens een commentator kreeg Anderson pas succes in Europa toen ze zich een spiky kapsel aanmat en de androgyne cyberpunk werd zoals we haar nu kennen. In die tijd knipten we trouwens allemaal ons haar af en liepen we rond in jongenspakken. Ik in elk geval wel. In Avignon was het echter te warm voor een pak, dus daar liep ik er de hele tijd bij als een meisje. *The Diamond Body* speelde in een snikhete kelder aan de rivier, zonder daglicht maar met talloze muggen, waar Olwen een kleedkamer deelde met een Franse performer die zichzelf omschreef als *trans-sexuelle*.

Zij was mooi op een bijzonder strenge manier, met een Kim Novak-chignon en manieren die melancholischer en formeler waren dan je zelfs in Frankrijk zou verwachten. We zagen haar bij het openbare zwembad bekvechten met haar beeldschone moeder en haar borsten waren uiterst leerzaam. Ik had nog nooit implantaten gezien – geen idee of je die destijds eigenlijk wel kon krijgen in Ierland, om wat voor reden dan ook. En bo-

vendien waren we allemaal topless. We waren in Frankrijk, het was een droom van mondaine naaktheid die heel wonderlijk en onvermijdelijk was, en prachtig ook.

Ik vind het raar dat een bijna dertig jaar geleden geschreven stuk over transitie nu zo eigentijds voelt (voornaamwoorden daargelaten) terwijl het thema ons destijds zo historisch voorkwam. De fantastische, futuristische vocoder is inmiddels net zo retro als een Sony Walkman en even veelgebruikt als elk ander enigszins esoterisch stukje gereedschap. Roger Doyle's album *Operating Theatre* liep tegelijkertijd achter en voor, als een lus en een luchtzak in de tijd, wat helemaal in Laurie Andersons lijn ligt. Al moet daarbij vermeld worden dat Anderson geen gender aanhoudt, maar eerder het idee van gender loslaat. En zelfs de details die me zijn bijgebleven – de hitte, de duisternis, de insecten, de manier waarop het personage op het podium doodgaat met haar bovenlijf ontbloot – die gevoelige en enigszins gefetisjeerde effecten zouden niet op hun plaats zijn in een stuk van Laurie Anderson, omdat haar werk het lichaam behandelt alsof het kleding is.

Maar wat ik wilde zeggen toen ik met een maffe grijns voor haar stond, daar aan 51st Street, was: *Dat had je mooi gevonden, Laurie, The Diamond Body was een goed stuk.* Ik wilde haar ook vertellen dat ik een paar jaar later televisieproducer werd en in mijn eerste uitzending de videoclip liet zien van 'O Superman', wat meteen de eerste keer was dat die op de Ierse tv te zien was. *Ik weet dat Ierland best klein is, Laurie.*

Een paar jaar later opperde ik een tekstregel uit 'Strange Angels' als motto voor mijn eerste roman, een boek dat net als het album onder meer over zowel engelen als televisies gaat. Maar iemand bij de uitgeverij trok een beetje een raar gezicht en die minieme hint, waar die ook over mocht gaan, kleurde nog jarenlang stilzwijgend mijn liefde voor het werk van Anderson. Het motto werd afgewezen en met het vallen van die steek begon mijn complete trui van liefde voor Laurie uit

te rafelen. Achteraf gezien niet te geloven, maar er zijn jaren geweest dat ik met een soort lusteloosheid naar haar luisterde, en wenste dat ik het zo mooi mocht vinden als ik het daadwerkelijk vond, terwijl ik me een tikje uit de mode voelde. Ik was geen echte fan. Als ik een echte fan was geweest, zou ik dat alles vastgehouden hebben. Je toont je voorkeur aan de wereld en de wereld zegt 'mèh'. Sommige mensen kunnen dat verduren en sommige mensen niet en ik hoor bij die laatste groep.

We zaten inmiddels in de jaren negentig en de elektronische impact was verschoven en verbreed. Zelf was Anderson minder productief op muzikaal gebied. Ze maakte vier albums in de drukke jaren tachtig en daarna nog maar drie, en stak meer tijd in performance en film. In 1992 ontmoette ze Lou Reed en hij nam haar elke avond mee uit. 'Elke avond. Daar had ik het in het begin wel moeilijk mee. Ik wilde liever werken. Maar op den duur vond ik het ontzettend leuk.' Intussen had er in Detroit een wedergeboorte van techno plaatsgevonden; in Groot-Brittannië waren ze aan het raven terwijl anderen meer richting opera gingen – Roger Doyles meest recente lockdownstuk *iGIRL* is onlangs uitgezonden op de Ierse radio, met een libretto van toneelschrijfster Marina Carr.

Als je dat splitst en normaliseert ga je beseffen dat Anderson in de prille wereld van de elektronische muziek het lyrische en het cerebrale op een geheel eigen manier samenbond. Ze kwam voort uit dezelfde kristallisatie die ook artiesten als Brian Eno, Philip Glass, John Zorn en Talking Heads voortbracht, stuk voor stuk geïnteresseerd in het raakpunt van mens en machine. Deze artiesten waren veelal mannen. De meeste waren, net als Anderson, uit op eenvoud en de afwezigheid van emotionaliteit. Ze mikten op een soort elektronisch dromen; ze zochten afstand en hadden een hekel aan sentiment. Anderson schreef niet over vallen voor iemand, ze schreef over vallen, maar toch zit er ook liefde in de muziek. Of er zitten verhalen in de muziek, en daarom blijft hij oprecht klinken.