

DRONE BOMB ME

Performanssikokemus poliittisen vaikuttamisen mahdollisuutena Anohnin teoksessa
HOPELESSNESS (2016)

Minna Nieminen
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Toukokuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

NIEMINEN, MINNA: ”Drone Bomb Me.” Performanssikokemus poliittisen vaikuttamisen mahdollisuutena Anohnin teoksessa *HOPELESSNESS* (2016)

Pro gradu -tutkielma, 75 s.

Taidehistoria

Toukokuu 2018

Tutkielma käsittelee performanssikokemusta poliittisen vaikuttamisen mahdollisuutena yhdysvaltalaisen multitaiteilija Anohnin *HOPELESSNESS*-teoksessa. Esitystä lähestytään fenomenologisesti, performanssikokemuksen herättämiä kysymyksiä seuraten.

Tutkielmassa teosta tarkastellaan poliittisena performanssitapahtumana, joka asettuu vastahankaan musiikin esittämisen konventioiden kanssa. Musiikkifestivaali teoksen esittämispaikkana ja viihteellisenä populaarikulttuurin tapahtumana on jyrkässä ristiriidassa teoksen poliittisuuden kanssa. Tämä yhteentörmäys tuottaa edellytykset performanssikokemuksen muodostumiselle.

Teos rakentuu poliittisesti latautuneesta äänestä, kehollista läsnäoloa välittävästä videoteoksesta sekä taiteilijan visuaalisesta poissaolosta. Äänen poliittisuutta performanssissa tarkastellaan ekofeminististä teoriaa hyödyntäen. Ääni välittää ”jollekulle toiselle” tapahtuvia, ei-inhimillisiä vallankäytön kokemuksia. Performanssissa valtaprosessit ovat yhteen liittyneitä. Kuka tahansa voi joutua samanlaiseen asemaan kuin he, joiden kokemuksia performanssissa sanallistetaan. Taiteilijan poissaolo sekä videon vaihtuvat esiintyjät korostavat poliittisesti latautuneiden tekstien paikantamattomuutta. Performanssin yleisön on mahdollista astua teoksen kertojaksi ja ”minäksi,” maailmanpolttajaksi tai pommittajaansa rakastuvaksi afgaanityöksi.

Taiteilijan kehollinen läsnäolo ei ole performanssissa välttämätön, sillä myös teknologia voi ilmentää sekä tuottaa läsnäoloa. Taiteilijan teoksesta pois jättäytyminen antaa tilaa poliittisen tason toiminnalle performanssikokemuksessa, sillä teoksen merkityksenantoprosessit eivät ole riippuvaisia taiteilijaan identifioitumisesta. Teoksen kokemuksellisuutta myös muuttaa se, millä tavalla tulkitsemme videon vaihtuvia esittäjiä omasta kulttuurisesta positioistamme käsin. Teoksen tekstien materialisoitunut vallankäyttö purkautuu videoteoksessa kehollisiksi tunnekokemuksiksi. Tunteet ovat tärkeä osa eettistä ja moraalista pohdintaa, ja ne voivat vaikuttaa havaitsijan kokemusmaailmaan tavalla, joka muuttaa poliittiset teemat eläviksi ja ajattelua muuttaviksi tapahtumiksi.

Asiasanat: performanssi, kokemus, vaikuttaminen, fenomenologia, ekofeminismi, ääni, video, läsnäolo, poissaolo

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuskohde	1
1.2. Teoria ja metodologia	3
1.3. Aiempi tutkimus	8
2. PERFORMANSSI	11
2.1. Performanssi taidemuotona	11
2.2. Performanssin ontologiaa	14
2.3. <i>HOPELESSNESS</i> esityksenä	17
2.4. Performanssin poliittinen potentiaali	21
3. ÄÄNI PERFORMANSSISSA	28
3.1. Ääni performanssin osana	28
3.2. Äänen poliittisuus	31
3.3. Ekofeministinen <i>HOPELESSNESS</i>	36
4. PERFORMANSSIKOKEMUS	42
4.1. Performanssin kohtaaminen	42
4.2. Artistin poissaolo	46
4.3. Videon läsnäolo	48
4.4. Video ja tunnekokemus	51
4.5. <i>Drone Bomb Me</i> – vastarinnan mahdollisuus	56
5. LOPUKSI	61
LÄHDELUETTELO	64

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskohde

I feel the hopelessness soi valtavassa, tuhansia ihmisiä sisäänsä vetävässä pimeässä festivaalitellassa Helsingin Flow-festivaalilla elokuussa 2016. Hetkeä aiemmin huippumalli Naomi Campbell tanssi esiintymislavan koko takaseinän peittävässä videoteoksessa kaksikymmentä minuuttia matalien ääniaaltojen säestämänä yleisön odottaessa esityksen alkamista. Se mitä lavalla seuraavan tunnin aikana tapahtuu, on musiikkifestivaalin kontekstissa jotain täysin poikkeavaa. Kyseessä on brittiläisen multitaiteilija Anohnin teos *HOPELESSNESS*. Teos on kaikkea muuta kuin konsertti, jonka valeasuun se on puettu. Esitys rikkoo konsertin lainalaisuuksia, lähestyen performanssin olemusta ja toimintaa. Mustaan vaatteeseen verhoutuneen Anohnin ääni täyttää koko esiintymistilan, mutta äänen lähdeä ei voi paikallistaa, sillä häntä ei voi lavalta visuaalisesti tunnistaa. Taiteilijan ääni ja elektroniset taustat luovat teokseen poliittisesti virittyneen musiikillisen sisällön, jonka videoteos muuttaa visuaaliseksi ilmaisuksi. Anohni verhoaa itsensä pois teoksesta antaen äänensä videoteoksen esitettäväksi ja tulkittavaksi.

Anohni (s. 1971) on Iso-Britanniassa syntynyt, nuoruudessaan Yhdysvaltoihin muuttanut taiteilija, jonka repertuaari käsittää monia eri taiteenmuotoja performanssista musiikkiin ja kuvataiteisiin. Anohni tunnetaan kuitenkin ensisijaisesti muusikkona, kamarimusiikkiyhtye Antony & The Johnsonsin laulajana ja säveltäjänä. Anohni perusti Kembra Pfahlerin ja Johanna Constantinen kanssa 2014 Future Feminism -kollektiivin, joka toimii kiertävänä näyttelynä ja tapahtumana järjestäen performansseja, työpajoja sekä seminaareja. Vuonna 2016 Anohni nimitettiin parhaan musiikkikappaleen Oscar-ehdokkaaksi J. Ralphin kanssa elokuvaan *Racing Extinction* (2015) sävelletystä kappaleesta *Manta Ray*. Anohnin feministinen aktivismi toteutuu varsinaisten teosten lisäksi myös toimintana sosiaalisessa mediassa sekä sen ulkopuolella. Hän on muun muassa boikotoinut näyttävästi Oscar-gaalaa kirjoittamalla sosiaaliseen mediaan

pamfletin kyseisten juhlien kapitalistisesta luonteesta, sekä kävellyt australialaisen Pilbara-aavikon läpi protestina uraanikaivantoja avaavaa yritystä vastaan. (Anohni 2018b.)

HOPELESSNESS-teos kiersi Euroopassa vuonna 2016 toukokuun lopusta elokuun loppuun. Teos esitettiin keväällä myös kahdesti New Yorkissa ja kerran Sydneyssä. Performanssin kappaleet muodostavat *HOPELESSNESS*-nimisen albumin (2016), joka on julkaistu sekä fyysisenä levynä että digitaalisesti. Levyn kappaleista on julkaistu neljä musiikkivideota, joista kolme on irrotettu performanssin videoteoksesta: *Obama* (REBISMUSIC 2016a), *Crisis* (REBISMUSIC 2016b) ja *Marrow* (REBISMUSIC 2016c). *HOPELESSNESS*-esitystä markkinoitiin samannimisen levyn julkaisuun liittyvänä kiertueena. Esiintymispaikat olivat perinteisiä musiikkifestivaaleja, joiden katalogeissa Anohni mainittiin musiikkiartistina. Mikään teoksen markkinoinnissa ei poikennut tyyppillisen musiikkikonsertin markkinoinnista. Esitys ei kuitenkaan sopinut musiikkifestivaalin kontekstiin, ja teos sai paljon negatiivista kritiikkiä sekä katsojilta että musiikkikriitikoilta. Musiikin esittämisen kontekstissa teosta pidettiin epäonnistuneena. Esimerkiksi kriitikko Zoë Beery (2016) kirjoitti *The Village Voice* -lehdessä teoksen varsinaisen tähden olleen harmillisesti ”vain video.” Taiteilijan visuaalinen poissaolo tulkittiin sosiaalisessa mediassa myös merkiksi siitä, ettei Anohni ollut lainkaan läsnä omassa esityksessään.

HOPELESSNESS valikoitui tutkimuskohteekseni, sillä taiteilijan poissaolon ja videoteoksen välinen vuoropuhelu oli teoksen kontekstia vasten poikkeuksellinen. Lisäksi teosta ympäröivä negatiivinen taidepuhe herätti kiinnostukseni: miksi teos aiheutti niin voimakkaita vastustuksen reaktioita mutta toisaalta myös syvää vaikuttuneisuutta ja intensiivisiä tunnekokemuksia? Teosta tuntui olevan mahdotonta sanallistaa esityksen tapahtumishetkellä tai sen jälkeen, sillä taiteilijan puuttumisen luoma poissaolon tunne, videon intensiiviset läsnäolon esitykset ja äänen jyrkät poliittiset sanoitukset loivat esityskokemuksesta teoksen nimeä vastaavan tunnetilan, toivottomuuden. Esitystä edeltäneet, konserttiin liittyvät odotukset jäivät täysin toteutumatta. Teos vaikutti olevan musiikkifestivaaleilla eräänlainen väliintulo, festivaalien koodistot murtava poliittinen teesi. Esityksessä vaikutti toteutuvan myös useita ristiriitoja. Taiteilija oli visuaalisesti poissaoleva, mutta hänen äänensä oli hyvin

läsnä; video oli kehollisesti läsnä oleva, mutta samalla sanaton ja mykkä. Performanssin ristiriitaisuus ja taiteilijan poissaolo herättivät mielenkiintoni teoksessa tapahtuvaa liikettä kohtaan, sillä vaikka taiteilija ei ollut varsinaisesti läsnä teoksessa, tuntui esitys silti luovan intensiivisen kokemuksen sekä liikettä ja muutosta havaitsijassa. Vasta muutamia viikkoja teoksen tapahtumisen jälkeen saatoinkin tunnistaa, että performanssikokemus oli saanut liikkeelle jotain minussa, erityisesti eettisesti.

Tutkimuskysymykseni näin ollen on: millaisia keinoja performanssilla on vaikuttaa katsojaan poliittisesti kokemuksen välityksellä? Tavoitteena on vastata samaan kysymykseen, joka teoksen koettuani jäi kuukausiksi vaivaamaan: Mihin performanssin poliittinen vaikutus perustuu? Mikä sai aikaan sen, että teos tuntui tapahtuessaan etäiseltä ja poissaolevalta, mutta onnistui vaikuttamaan niin voimakkaasti, että teos resonoi ajatuksissa vielä kauan performanssin päättymisen jälkeen?

1.2. Teoria ja metodologia

Hyödynnän työssäni fenomenologiaa metodologisena asennoitumisena ja tulkinnan tapana. Lähestymällä taidetta fenomenologisella tutkimusotteella voidaan löytää intuitiivisia reittejä kokemukseen ja ilmiöön ilman ennalta päätettyä, valmista teoreettista selitysmallia. Fenomenologiaa kutsutaankin deskriptiiviseksi filosofiaksi, sillä se ei selitä vaan kuvailee. (Torvinen 2007, 23.) Fenomenologia on epäyhtenäinen ja heterogeeninen tutkimusala, joka pitää sisällään hyvinkin eroavia tapoja ymmärtää ja käsitellä ontologiaa. Fenomenologialla ei ole varsinaisia määriteltyjä tutkimuskohteita, ja fenomenologisen tutkimuksen tuloksetkin saattavat olla keskenään hyvin erilaisia. Fenomenologiasta puhutaan yleensä liikkeenä eikä suuntauksena tai koulukuntana. Fenomenologia onkin eräänlainen metodikäsite, orientoitumisen malli, jolla ei ole määrättyä tutkimusmallia. (Torvinen 2007, 19.)

Fenomenologian klassikon, ranskalaisen filosofi Maurice Merleau-Pontyn mukaan ihminen on saumattomasti osa ympäröivää maailmaa. Olemme riippuvaisia aistikokemuksesta, jota ilman maailmaa ei olisi olemassa meille. Kaikki tietomme

maailmasta, myös tieteen kautta hankittu, tiedetään vain koetun ja nähdyn kautta. Ihmisen ja maailman välinen suhde rakentuu perustavanlaatuisesti vastavuoroiselle kokemukselle. Toisten ihmisten ymmärtäminen ja asioiden havaitseminen muodostuvat oman kehon maailmassa olemisen kautta. (Merleau-Ponty 1962.) Kaikki ihmistä ympäröivät asiat tulevat siis olevaksi kokemuksen kautta. Kokeminen on näin ollen kaiken olemisen perusta ja lähtökohta, eikä ilmiöitä voi tarkastella kiinnittämättä huomiota kokemukseen. Sara Heinämaa (2000, 74) toteaa Merleau-Pontya seuraten, että fenomenologian tavoitteena on kuvata ihmisen sijoittumista maailmaan ja sen todellisuuteen sekä ihmisen osallisuutta näiden suhteiden ja merkitysten muodostumisessa. Fenomenologia kritisoi tieteen irtautuneisuutta ihmisen kokemuksellisesta maailmankuvasta omaan abstraktiin ja ideaaliin todellisuuteensa (Varto 1995, 14–15). Teoreettisen viitekehyksen rakentamisen sijaan fenomenologia keskittyy tarkastelemaan ilmiöitä sekä niiden käsitteellistä jäsentämistä. Ilmiöt liittävät yhteen kokemuksen ja maailman tavalla, joka mahdollistaa todellisuudesta puhumisen. (Miettinen et al. 2010, 10.) Fenomenologian päämäärä vaikuttaisi olevan palaaminen intuitiiviseen välittömään kokemukseen, joka tapahtuu ennen kulttuurin, tieteen tai uskonnon muokkaavaa vaikutusta (Torvinen 2007, 21).

Fenomenologisessa tutkimuksessa tutkijan kehollisuus korostuu, ja ilmiöitä tarkastellaan kehon tuntemusten ja aistihavaintojen johdattamina.¹ Fenomenologia tarjoaa tieteelliselle tutkimukselle keinoja irtautua konventioista ja kurottautua kokemuksen, taiteen kokemisen sekä vaikuttamisen epämääräiselle alueelle. Moranin (2000, 4–5) mukaan fenomenologia tuo filosofian takaisin elävän ihmissubjektin elämään samalla tehden ymmärrettäväksi erilaisia kokemustapoja. Tällä on myös eettinen merkityksensä (Torvinen 2007, 21). Fenomenologiaa on kuitenkin kritisoitu esimerkiksi feministisestä perspektiivistä, jonka mukaan fenomenologia epäonnistuu tarkentamaan tai spesifioimaan, millaisista kehoista tai seksuaalisuuksista on kyse eletyssä kokemuksessa. Erityisesti Merleau-Pontyn ajatteluun pohjautuva fenomenologia on tämän näkökulman mukaan kyvytön käsittelemään havainnossa sisällä olevia valtasuhteita. (Kozel 2007, 13.) Merleau-Pontyn (1962, 185) mukaan ihmiskehojen sidokset ympäröivään maailmaan

¹ Vain kokemuksessa eli elämismaailmassa todellistunut ilmiö mahdollistaa tutkimuksen merkityksen arvioinnin tieteen ulkopuolelta (Torvinen 2007, 21).

muistuttavat kuitenkin perustavanlaatuisella tavalla toisiaan, eikä minän ja muiden välillä ei ole käsitteellistä eroa.

Fenomenologinen lähestymistapa mahdollistaa myös sellaisista prosesseista kirjoittamisen, joita ei ole tallennettu materiaaliseen muotoon. Mikäli performanssi on hetkeen sidottu häviävä tapahtuma ja sen olemus muodostuu katoamisesta (Phelan 1993, 146), voi fenomenologinen ote auttaa sanallistamaan sitä ja sen kokemista. Performanssin hetkellisyys ja sitoutumattomuus materiaan edellyttävät kohtaamistapahtuman tunnustamista ja analysointia. Kate Love esittää, että taidekokemusta voidaan käyttää kritiikin muotona itsessään. Taiteen synnyttämät kokemukset voivat näin ollen toimia analyysin muotona tarjoten kokemusten tulkintoja, jotka voivat olla poliittisesti käytännöllisempiä kuin konventionaaliset tulkinnat. (Love 2005, 157.)

Tutkielman edetessä pyrin tarkastelemaan myös, miten performanssi taidemuotona on muuttunut uusien teknologioiden ja määrittelyiden myötä. Hyödynnän erityisesti Diana Taylorin vuonna 2016 ilmestynyttä *Performance*-teosta, joka on kattava johdatus performanssin monimuotoisuuteen. Tavoitteenani on tarkastella, miten *HOPELESSNESS* käyttää performanssin toimintatapoja poliittisen vaikuttavuuden tuottamiseen. Ei ole kuitenkaan mielekästä tarkastella performanssin vaikuttamisen mahdollisuuksia ilman jonkinlaista hahmotelmaa siitä, millaisesta poliittisesta latautuneisuudesta teoksessa on kyse. Käsittelen toisessa käsittelyluvussa lyhyesti performanssin tekstejä, joihin teoksen poliittisuus paikantuu. Käytän ekofeminismin teoriaa apunani poliittisen tason hahmottamisessa, joskaan en tee kattavaa analyysia teoksen poliittisuudesta ja tekstien sisällöstä. Tarkoitukseni on lähestyä teoksen poliittisia jännitteitä osana performanssin rakentumista sekä erityisesti osana sen kokemista ja tulkittamista. Performanssin poliittisuus ei ole yhtä kuin sen kappaleiden sanoitukset, eikä tarkoitus ole analysoida tai paloitella kappaleita yksityiskohtaisesti. Käsittelen sanoja suhteessa kokemukseen, ja tarkastelun tavoitteena on seurata performanssissa ilmeneviä ja sen läpi kulkevia teemoja, liikettä ja asenteita, joihin yksittäiset kappaleet ja aiheet kytkeytyvät. Myös ekofeministisestä näkökulmasta käsin kehon kokemukseen on syytä kiinnittää huomiota, sillä kuten Erika Cudworth (2005, 3) toteaa, ekologiset vaikutukset koetaan usein välittömimmin ja osuvimmin vaikutuksina ihmiskehossa.

Teoksesta tekee erityisen kiinnostavan tutkimuskohteen se, ettei sitä ole tallennettu lainkaan, ei edes taiteilijan itsensä toimesta. Vaikka *HOPELESSNESS* oli Eurooppaa ja Yhdysvaltoja kiertänyt teossarja, on siitä olemassa materiaalia poikkeuksellisen vähän. Katsojien itse kuvaamia ja Youtube-videonjakopalvelussa jakamia tallenteita sekä muutamia valokuvia lukuun ottamatta teos on seurannut performanssille tyypillistä kohtaloa, kadoten kokonaan esityksen päättyessä. Tämä korostaa fenomenologisen tutkimusotteen tärkeyttä: esityksestä jää jäljelle vain kokemus ja sen aikaansaamat muutoksen aallot katsojassa. Tallentamattomuus myös korostaa performanssin poliittisuutta. Performanssin poliittinen vaikuttavuus ja sen muutokseen ja toimintaan vievä liike toteutuvat ainoastaan läsnäolossa ja kokemuksessa.

Tutkielmani rakenne seuraa subjektiivista performanssikokemustani. Olen pyrkinyt tarkastelemaan teoksen esittämiä kysymyksiä kokemuksen määrittämässä järjestyksessä, kuunnellen performanssikokemusta sen sijaan, että lähestyisin teosta ennalta määrätyn teoreettisen viitekehyksen kanssa.² Tästä syystä myös tutkielmani rajaus on monimuotoinen pitäen sisällään performanssin tutkimusta, fenomenologiaa ja ekofeminististä teoriaa. Tällä rajauksella haluan kunnioittaa performanssikokemuksen herättämiä kysymyksiä, joiden ilmeneminen ei ollut järjesteltyä tai rajattua.³ Koen tällaisen lähestymisen vastaavan fenomenologista tutkimusotetta, mutta samalla myönnän sillä olevan tiettyjä rajoitteita. Kokemuksen fenomenologinen lähestyminen ja teoksen poliittisuuden tarkastelu jäävät väistämättä osittain pinnallisiksi, sillä pyrkiessäni ymmärtämään teosta kokonaisuutena sen yksityiskohtien käsittely ei ole niin kattava tai monimuotoinen kuin olisi mahdollista. Omasta tutkimuksellisesta paikantumisestani on todettava, että tarkastelen performanssia myös esittävän artistin ominaisuudessa. En voi jättää huomioitta, että performanssin kokemuksellisuuden tulkitsemiseen liittyy myös se kokemuspohja, jota olen kerännyt esiintyvän muusikon ominaisuudessa. Tämä kehollinen paikantuminen ilmenee erityisesti esiintyjän ja yleisön välistä energiadiologia

² Torvisen mukaan juuri intuitiivinen tarkastelu mahdollistaa kokemusta ohjaavien ennako-oletusten huomioitta jättämisen (Torvinen 2007, 64).

³ Varto kirjoittaa taiteellisesta tutkimuksesta, että vakiintuneet lukutavat ja näkökulmat sekä kanonisoitunut tutkimuskäytäntö eivät välttämättä tuota uuden löytämistä. Tutkiminen edellyttää, ettei käytä valmiita menetelmiä, ja vain itse tutkiminen perustelee kulloisetkin valinnat. (Varto 2017, 22–23.)

ja vastavuoroisuutta tarkastellessani. Olen kuitenkin *HOPELESSNESS*-teoksen tapahtumishetkellä ollut yleisössä vain katsojana.

Tutkielmani käsittelyluvut etenevät myös performanssikokemukseni ehdoilla. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että teoksen käsittely seuraa sitä järjestystä, jossa performanssin eri osiot herättivät kysymyksiä ja huomioita. Ensimmäisessä käsittelyluvussa luodaan kuva performanssista taidemuotona määrittelyn vaikeutta ja poliittisen vaikuttamisen mahdollisuuksia unohtamatta. Perustelen myös, miksi *HOPELESSNESS* lähestyy performanssin määritelmää. Toisessa käsittelyluvussa tarkastelen performanssikokemuksessa ensimmäiseksi huomion vaatinutta osaa, ääntä. Tavoitteena on tutkia, miten ääni osallistuu performanssin tuottamiseen visuaalisia tulkinnan tapoja haastaen. Ääni tulee myös haastaneeksi performanssi- ja konserttikonventioiden käsityksen taiteilijan visuaalisesta läsnäolosta. Käsittelen äänen poliittista latautuneisuutta ekofeministisestä näkökulmasta. Viimeisessä käsittelyluvussa käsitellään tarkemmin itse performanssikokemusta ja videoteosta kehollisen läsnäolon esittäjänä. Videoteoksen vaikutusta katsojaan lähestytään muun muassa tunnekokemuksen muodostumista tarkastellen. Työn viimeisessä kappaleessa pyrin tuomaan performanssissa tapahtuvat vaikuttamisen prosessit yhteen tarkastellessani teoksen päättävää *Drone Bomb Me* -kappaletta.

1.3. Aiempi tutkimus

Vaikka Anohni on saavuttanut tunnustusta taiteilijana ja muusikkona vaikuttaa siltä, ettei hänen taiteellisesta työstään ole toistaiseksi tehty akateemista tutkimusta. Tämä perustelee osaltaan tutkimukseni tarpeellisuutta ja samalla herättää mielenkiintoisen kysymyksen siitä, miksi Anohni on jäänyt myös akateemisella kentällä tuntemattomaksi. Liittykö Anohnin radikaali feminismi siihen, miten vähän hänestä kirjoitetaan? Tai ehkä kuten Williams (2016) kritisoi, Anohnin poliittisuus tulee esimerkiksi *HOPELESSNESS*-

teoksessa odottamatta osallistaneeksi katsojan, lupaa kysymättä ja varkein.⁴ Myös mediassa huomio on ollut melko vähäistä, muutamia kritiikkejä lukuun ottamatta. Mikäli Anohnin taiteellisesta työstä jotain kirjoitetaan, kohdistuu huomio poikkeuksetta identiteettiin liittyviin kysymyksiin, kuten taiteilijan transsukupuolisuuteen. On huomionarvoista, että valtamediassa Anohnin poliittista diskurssia ja sen vakavasti otettavuutta ammutaan alas kääntämällä huomio taiteilijan sukupuolen määrittelyyn. Sukupuoli on toki foucaultlaisittain ajateltuna julkinen politiikan ja vallan väline, johon kytkeytyy monimutkainen määräyksien, tietojen, analyysien ja diskurssien verkosto (Foucault 1998). Olen pyrkinyt rajaamaan sukupuolen kysymykset performanssin poliittisen vaikuttamisen ulkopuolelle, sillä koen, ettei teoksen poliittinen sisältö laajuudessaan asetu luontevasti tällaiseen kategorisointiin. Myöskään taiteilijan identiteetti tai edes intentio ei ole välttämättä teoksen merkityksenannolle keskeistä. Lähdeaineistooni lukeutuu kuitenkin Anohnin haastatteluaineistoa, sillä teoksen ympärillä käyty keskustelu on poliittisen vaikuttamisen näkökulmasta osa teosta. Vaikka Anohnin näkemys omasta teoksestaan ei ole työni kannalta keskeistä, olen nostanut taiteilijan omaa diskurssia esiin silloin, kun se risteää tutkielmani kannalta mielekkäällä tavalla.

Ekofeminismi ei ole ideologiana tai tutkimussuuntauksena saanut juurikaan kannatusta Suomessa (Lundbom 2001, 49). Lundbom esittää tämän johtuvan ekofeminismin käsitteen hajanaisuudesta. Ekofeminismin moniulotteisuus tarkoittaa, että se voidaan määritellä hyvin eri tavoin, eikä voida oikeastaan sanoa, kuka on ekofeministi. (Lundbom 2001, 49–50.) Toistaiseksi ainoa ekofeministinen akateeminen tutkimus muutamien pro gradu -töiden ohella on Tiina Suopajarven väitöskirja *Sukupuoli meni metsään. Luonnon ja sukupuolen polkuja metsäammattilaisuudessa* (2009). Nimensä mukaisesti Suopajarven tutkimus keskittyy tarkastelemaan sukupuolen ja metsäammattilaisuuden yhteen nivoutumista. Ekofeminismiä on sovellettu taiteentutkimuksen pro gradu -tutkielmissa erityisesti eläinten aseman tarkastelussa (esim. Rajamäki 2015). Kirjallisuudentutkimuksessa ekokritiikki on ollut suosittu tutkimussuuntaus jo vuosia,

⁴ Williams (2016) kritisoi Anohnin *HOPELESSNESS*-teosta siitä, että teos ”hyödynsi” mustia naisia ”negatiivisen” poliittisen sanomansa välittäjänä, samalla muuttaen hänen oman roolinsa anonyymista katsojasta mustien naisten edustajaksi, teoksen osalliseksi.

mutta ekokritiikin näkökulma poikkeaa ekofeministisestä teoriasta, jossa feministisen ja vihreän liikkeen näkemykset yhdistyvät toisiinsa.

Myös performanssia on Suomessa tutkittu verrattain vähän. Helena Erkkilän väitöskirja *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja keho taide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa* (2008) tarkastelee performanssia Jacques Lacanin ruumiinkuvan käsitteen kautta. Erkkilän tutkimuksessa taiteilijan keho on taiteen tapahtumisen paikka ja performanssin tulkinnan lähtökohta. Pilvi Porkolan taiteen väitöstutkimus *Esitys tutkimuksena. Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen* (2014) käsittelee performanssin muodostumista tekijälähtöisestä näkökulmasta. Porkola lähestyy tutkimuksessaan myös performanssin poliittisuutta keskittyen kuitenkin enemmän siihen, miten performanssiin voidaan nivoa mahdollisuuksia poliittiseen ajatustenvaihtoon teoksen tekijänä ja toteuttajana. Pekka Luhdan *Performanssitaiteen pieni punainen kirja* (2012) lähestyy performanssia, performanssitaidetta ja performanssin kritiikkiä kielellisten strategioiden ilmentyminä. Luhdan mukaan performanssista puhuttaessa on kyse kieleen rakentuneesta yhteisöstä: performanssi on toimintaa kieliyhteydessä eli performanssin toiminnalle on olennaista, kenelle puhutaan ja missä.

Fenomenologiaa on hyödynnetty suomalaisessa taiteentutkimuksessa erityisesti tilallisuutta ja taiteen kehollisuutta tutkittaessa. Hanna Johanssonin väitöskirjassa *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995* (2004) maataidetta tulkitaan ruumiinfenomenologisesta näkökulmasta. Johanssonin mukaan maataide kuvastaa jälkimodernin ihmisen maailmassa olemisen tavassa tapahtuvia muutoksia ja murroksia. Saara Hacklinin väitöskirja *Divergencies of Perception. The Possibilities of Merleau-Pontian Phenomenology in Analyses of Contemporary Art* (2012) tarkastelee Merleau-Pontyn ajattelun soveltuvuutta nykytaiteen analyysiin, käsitellen erityisesti nykytaiteen kohtaamiseen liittyviä kysymyksiä. Myös Kati Kivisen väitöskirjassa *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa* (2013) lähestytään katsojan ja tilan vuorovaikutusta fenomenologisena tapahtumana, jossa liikkuvan kuvan installaatio toimii kertovana mediumina. Marja Sakari hyödyntää väitöskirjassaan *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa* (2000) Martin Heideggerin

fenomenologiaa erityisesti taiteen eettisen perustan hahmottamisessa. Sakari näkee Heideggerin ajattelussa mahdollisuuden vapautua postmodernin ajattelun kielikeskeisyydestä, sen jähmettyneistä säännöistä ja asenteista.

Fenomenologinen tutkimusote on erityisen suosittu musiikintutkimuksessa, erityisesti Juha Torvisen väitöskirjan *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä* (2007) ilmestyttyä. Musiikkitieteessä kääntyminen fenomenologiseen tutkimusotteeseen on Torvisen mukaan tarkoittanut pyrkimystä löytää keinoja lähestyä omakohtaisen ja elämyksellisen musiikkikokemuksen merkityksiä sekä ymmärtää musiikin funktiota eletyssä maailmassa (Torvinen 2007, 42). Anne Tarvaisen *Laulajan ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk* (2012) tutkii lauluäänitteen kuuntelemista fenomenologisesti. Fenomenologiaa on hyödynnetty myös esimerkiksi tanssintutkimuksessa (Parviainen 1998; Heimonen 2009).

2. PERFORMANSSI

2.1. Performanssi taidemuotona

But my explanation of performance is very simple. Performance is mental and physical construction that performer make[s] in a specific time and in the space in the front of audience and then energy dialog[s] happen. The audience and the performer make the piece together. (...) It's all about being there in the real time and you can't rehearse a performance because you can't do many of these times[s] things twice, ever. – Marina Abramović (TED 2015.)

Performanssi on katoavaa taidetta, tai kuten performanssitaiteilija Marina Abramović ilmaisee, se on taiteilijan käynnistämä fyysinen ja mentaalinen konstruktio, energiadialogi joka tapahtuu tietyssä ajassa ja paikassa. Performanssi voi olla toimintaa ja epistemologiaa, luovaa tekemistä, metodologinen katsomisen tapa, keino välittää muistia ja identiteettiä sekä tapa ymmärtää maailmaa (Taylor 2016, 39). Performanssi pohjaa usein rakenteeltaan multimediaan. Teoksen materiaali voi koostua sekä esiintyjien kehoista että eri medioiden kuvista, jotka voivat olla muun muassa projisoituja kuvia, filmiä, runoutta, autobiografista materiaalia, tanssia, arkkitehtuuria ja musiikkia. Performanssiin kuuluu olennaisena osana myös mielenkiinto kollaasia, kokoamista ja samanaikaisuutta kohtaan, ja se voi käyttää materiaalinaan löydettyjä tai tehtyjä materiaaleja. Performanssin rakennetta kuvaa myös luottamus ristiriitaisiin ja epätavallisiin rinnakkain asetteluihin, ja sen loppu on avoin ja lukkoon lyömätön. (Stern & Henderson 1993, 382–3.) Performanssiin voi sisältyä visuaalisia, auditiivisia ja tuntoaistiin pohjautuvia elementtejä. Visuaalisista taidemuodoista, kuten maalauksesta tai valokuvasta poiketen performanssi on moniaistinen. Performanssissa korostuu taiteen vastaanottamisen kehollisuus ja kokemuksellisuus, ja se vaatii aina yleisön toteutuakseen. Verrattuna muihin kulttuurisiin harjoituksiin ja diskursseihin performanssi aineellisena harjoituksena tarjoaa tavan siirtää tietoa kehon keinojen kautta (Taylor 2016, 36). Performanssi ei kuitenkaan aina toteudu kehollisena harjoituksena tai vaadi syntyäkseen taiteilijan kehollista läsnäoloa (Taylor 2016, 71).

Performanssi pyrkii tekemään katsojan tietoiseksi niistä rooleista, jotka tämä on omaksunut kohdatessaan maailman ja siihen kuuluvia muita toimijoita. Performanssi

tutkii katsojien, tilojen, taiteilijoiden ja esineiden suhteita pyrkimällä kääntämään huomion siihen, mitä ja miten olemme suhteessa toisiin, taiteeseen ja itseemme. (Hoffman & Jonas 2005.) Performanssi ei ole toisin toimimista, vaan myös erilaisena olemista, olemassaoloa tulemisen tilassa. Se ei ole todellisuuden ja fiktiivisen eroa, vaan näiden kahden syvää yhteen kietoutumista. (Kozel 2007, 66.) Performanssi on prosessi: se voi olla toteuttamista, voimankäyttöä, kuluttamista sekä väliintulo (Taylor 2016, 8). Performanssin avoin muoto ja prosessuaalisuus lähestyvät radikaalin empirismin käsitystä maailman ja tiedon suhteellisuudesta ja yhteen liittyneisyydestä. Kontturin (2012, 32–33) mukaan maailman radikaali prosessuaalisuus on perustavanlaatuista, ja prosessuaalisuuteen sisältyvät ne virtualiteetit ja mahdollisuudet jotka eivät ole vielä aktualisoituneet eli tulleet todeksi. Kyse ei ole siitä, mikä jokin on, vaan siitä, miten asiat ja prosessit muotoutuvat ja etenevät. Ennen kuin alamme tiedostaa tätä prosessuaalisuutta, olemme jo tunteneet sen kehossamme. Samalla tavalla performanssi on jatkuvasti muotoutumassa oleva tapahtuma, joka sisältää kaiken mahdollisen potentiaalin. Tästä rajattomasta potentiaalista osa aktualisoituu eli muuttuu materiaaliseksi performanssin osaksi. Performanssi on prosessuaalisuudessaan vapaa ja rajoittamaton taidemuoto, joka kehittyy ja muuttuu jatkuvasti. Performanssin ainoa sääntö ja normi vaikuttaisikin olevan normien rikkominen (Taylor 2016, 71).

Performanssin määrittely taidemuotona on ollut kiinteästi sidoksissa siihen, minkä taiteenmuodon kontekstista käsin sitä on tarkasteltu. Performanssin tutkimus profiloituu voimakkaasti kahteen teokseen, jotka ovat vaikuttaneet siihen, millaiseksi performanssi on tavattu määritellä ja millä tavalla sitä lähestytään. Kyseessä ovat RoseLee Goldbergin *Performance Art: From Futurism To The Present* (1988) sekä Marvin Carlsonin *Performance: A Critical Introduction* (1996). Carlson on teatterintutkimuksen pioneeri ja lähestyy performanssia teatterin näkökulmasta. Performanssi on Carlsonille kehollista, yksilön erityistaitoihin perustuvaa taidetta. Taiteilijan keho on esityksen tärkein elementti, ja esityksen keskipisteessä on se, miten performanssin esittäjä artikuloi itsensä teoksessa. Performanssi voi syntyä vaihtoehtoisesti myös silloin, kun taiteilijan ja hänen esittämänsä roolin välinen etäisyys paljastaa inhimillisen käyttäytymisen performanssiksi, kuten esimerkiksi shamanismin yhteydessä.⁵ (Carlson 1996, 15–19.)

⁵ Myös Schechner (1988) tulkitsee performanssia performatiivisena esityksenä, kulttuurina, rituaalina ja leikkinä.

Performanssin tutkimuksessa taiteilijan keho on ollut perinteisesti keskipisteessä, ja performanssia edustavaksi mielikuvaksi ja normiksi onkin vakiintunut kehotaitteen eli *body artin* kuvasto (Hoffman & Jonas 2005).⁶

Taidehistorioitsija RoseLee Goldberg (1988) sitoo performanssin osaksi avantgarden jatkumoa liittäen performanssiin samanlaisen kapinallisen fokuksen mikä avantgardella oli. Goldberg johtaa performanssin juuret 1900-luvun alun kokeileviin taidesuuntauksiin, ja hänen mukaansa performanssitaitteen historia kulkee kuvataiteen jalanjäljissä Berliinin ja Pariisin kahviloista Bauhaus-kouluun ja Pohjois-Carolinan Black Mountain Colleeen (Goldberg 1984, 93). Performanssitaide on Goldbergin tulkinnassa erityisesti länsimainen ilmiö, joka on noussut aaltomaisesti stimuloimaan ja toimimaan lähtökohtana yhteiskunnallisille uudistuksille (Goldberg 1984). Performanssitaidetta on kuitenkin tehty ympäri maailmaa, ja esimerkiksi Etelä-Amerikasta yksittäisiä performanssiteoksia löytyy jo 1930-luvulta alkaen (Taylor 2016, 45–46). Goldbergin näkemystä seuraten performanssi määritellään usein avantgarden jälkeläiseksi. Jos performanssia keskitytään havainnoimaan avantgarden perinnön jatkajana, voi se rajoittaa käsitystä performanssitaitteen yhteiskunnallisista merkityksistä. (Carlson 1996, 125–126.) Performanssin liittäminen avantgardeen myös väistämättä muokkaa käsitystä performanssin toimintatavoista. Schneider (2005) huomauttaa, että performanssin synnystä ja kehityksestä puhuttaessa tulisikin viitata yhtenäisen historian sijasta historioihin, jotta performanssin alkuperään, erityispiirteisiin, paikallisuuteen ja tekijyyteen liittyvät käsitteet eivät fetisoituisi, muuttuisi singulaarisiksi, toisia tekijöitä ulos sulkeviksi tarinoiksi.

Performanssin syntyä taidemuotona on vaikea jäljittää, sillä performanssilla on juuret useammassa eri taidemuodossa. Performanssilla on monia edeltäjiä, keskustelukumppaneita sekä rajoittavia sidoksia, mutta myös lukuisia keinoja rikkoa nämä kaikki. (Taylor 2016, 45–46.) Varsinaisena performanssin syntyajankohtana pidetään usein 1960- ja 1970-lukujen taitetta, jolloin Taylorin (2016, 43) mukaan ilmeni tarve elävän kehon asettamiseksi taiteentekemisen keskipisteeseen. Abramović esittää, että performanssi oli 1970-luvulla kehotaidetta, kun taas 1980-luvulla taidemarkkinat

⁶ Kehotaide on yksi performanssin alalaji, jossa taidetta tehdään ihmiskeholla tai -keholle. Kehotaiteessa taiteilijat käyttävät omaa kehoaan kannanoton välineenä, ja radikaaleimmillaan kehoja silvotaan ja viedään fyysisille ääri rajoille.

eivät olleet kiinnostuneet performanssista, koska sillä ei taidemuotona ollut mitään materiaalista myytävää. Performanssi tuotti ainoastaan muistoja. (Arterial 2016.) Performanssin määritelmä on hyvin monimuotoinen ja liukuva, mikä osaltaan vaikeuttaa performanssin legitimointia taidemaailmassa. Abramović kuvaa performanssia taiteen mediumina vaihtoehtoiseksi, vaikka performanssi taiteenmuotona on jo vanha ja ”aina ollut olemassa” (Arterial 2016). Performanssi pysyy hyväksytyinäkin taiteenmuotona määrittelemättömänä (Goldberg 1984, 24–26). Performanssilla on eri aikoina ollut erilaisia rooleja yhteiskunnassa, ja ekonomisten kriisien ilmetessä performanssi tulee aina uudelleen näkyväksi. Abramovićin mukaan performanssin uutuus 2000-luvulla on tuleminen osaksi massamediaa (Arterial 2016). Goldberg kirjoittaa, että performanssin tarkoitus on aina ollut mahdollistaa taiteilijan läsnäolo ympäröivässä yhteisössä. Kärsimättömät, perinteisten taiteenmuotojen rajoituksia kaihtavat taiteilijat ovat ottaneet performanssin ilmaisumuodokseen. Performanssin kautta taiteilijalla on ollut mahdollisuus toimia aktiivisesti yhteiskunnassa ja määrittää oma paikkansa siinä. (Goldberg 1988.) Abramovićin tavoin myös Goldberg liittyy performanssin historian katkoksellisuuden yhteiskunnan sosiaaliseen ja poliittiseen ilmapiiriin. Performanssi kritisoi vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä aina uudelleen ja erilaisena. (Goldberg 1984, 24–26.)

2.2. Performanssin ontologiaa

Performanssitaiteilija Elin Diamond määrittelee performanssin yksinkertaisesti tekemiseksi. Performanssi on tekemistä, mutta myös jotain, mikä on jo tehty. (Diamond 1996, 5.) Tämä tekemisen ja tehdyn kaksoismerkitys mahdollistaa performanssin ymmärtämisen myös temporaalisuuden ylittävänä. Jos performanssia ajatellaan tapahtumana tai asiana, joka on jo tapahtunut, muuttaa se performanssin objektiksi, tuotteeksi tai saavutukseksi. Taylorin (2016, 9) mukaan tämä tarkoittaa, että performanssi voidaan kokea tapahtumahetken jälkeen ja se voidaan myös arkistoida. Näin ollen se voi ulottua singulaarin hetkellisyden yli. Ajatus performanssista taideobjektina on kuitenkin problemaattinen, sillä performanssin ominaislaatu on, että se on aina ajassa ja tilassa purkautuvaa energiaa, sidottu ajallisesti ja fyysisesti hetkeen. Käsitys performanssista jo

tehtynä taideobjektina on osittain performanssin muodon ja luonteen vastainen. Performanssin kokemuksellisuus, prosessinomaisuus ja muutosvoima häviävät tallenteessa välittömän kokemuksen ulottumattomiin. Teoreetikko Peggy Phelan kirjoittaa performanssin häviävän ennen kuin se on edes alkanut, paeten tuotteistamisen ekonomiaa. Performanssia ei voi tallentaa: kun teos tallennetaan, siitä tulee jotain täysin muuta. (Phelan 1993, 146.) Uudelleen esittäminen ja toisto merkitsevät performanssin aina erilaiseksi. Phelanin mukaan yritys astua uudelleen esittämisen ekonomiaan pettää performanssin oman ontologisen lupauksen. Performanssi pystyy ainoastaan tuottamaan muistidokumentin, ja performanssin olemus muodostuukin juuri tämän katoamisen kautta. Performanssiin liittyy tällöin tietynlainen arvottomuuden ja tyhjyyden väite, sillä performanssi ei taivu myytäväksi. Performanssitaide tarkastelee itse aina uudelleen omaa tyhjiyttään ja ottaa tämän tyhjyyden haltuunsa. (Phelan 1993, 148.)

Performanssin tallentaminen mahdollistaisi kuitenkin myös esitysten tarkastelun ja tutkimisen jälkikäteen samalla auttaen performanssiteosten arkistoinnissa ja performanssin aseman vakiinnuttamisessa. Taidehistorioitsija Amelia Jones vastustaa käsitystä siitä, että performanssia tulkitakseen tutkijan pitäisi olla henkilökohtaisesti läsnä esityksen tapahtuessa. Jonesin mukaan välitön yhteys mihinkään kulttuurin tuotteeseen ei ole mahdollinen, ja näin ollen dokumentteihin pohjautuva tutkiminen on yhtä intersubjektiiivista⁷ kuin kokemukseen pohjautuva tulkintatapa. Kummallakaan ei ole etuoikeutettua suhdetta performanssin tulkintaan, ja tutkijan poissaolon nostattamat epäilykset ovatkin lähinnä logistiikkaan liittyviä, eivätkä eettisiä tai hermeneuttisia kysymyksiä. (Jones 1997, 11.) Mikäli performanssi on Abramovićia seuraten taiteilijan ja yleisön välinen energiadialogi, ei tallenne välttämättä pysty avaamaan samanlaista vuorovaikutuksellista yhteyttä kuin kokemus. Performanssin kokemuksellisuutta tutkittaessa tallenne on väistämättä puutteellinen.

On hyvä huomioda, ettei performanssi käsitteenä liity ainoastaan taiteen tekemiseen, vaan sitä käytetään laajasti myös muun muassa teatterin, antropologian, urheilun, politiikan, tieteen ja visuaalisen taiteen piirissä. Performanssi ei ole aina ainoastaan taidetta, vaan se on laajalle ulottuva ja vaikeasti määriteltävissä oleva harjoitus, joka pitää

⁷ Intersubjektiiivisuus tarkoittaa kognitiivista ja sosiaalista taitoa välittää ja jakaa subjektiivisten kokemusten sisältöä, kuten tunteita ja merkityksiä.

sisällään monia keskenään ristiriitaisia merkityksiä ja mahdollisuuksia. (Taylor 2016, 6.) Performanssilla voidaan tarkoittaa hyvin monenlaisia sosiaalisia käytäntöjä. Sen sijaan että performanssi olisi vain yksittäinen, välittömästi häviävä energian purkautumisen akti, performanssi voi olla myös eleiden repertuaari, jota voidaan toistaa ja aktivoida uudelleen (Taylor 2016, 10). Tällaisena uudelleen toistettavien eleiden esityksenä toimii esimerkiksi poliittinen protesti, joka tapahtuu tarkoitetussa ajassa ja paikassa muista kulttuurisista käytännöistä erottuen. Performanssi tähtää vaikuttamiseen ja vaikutusten synnyttämiseen, ja näin ollen myös protesti voi olla taidetta sekä samalla poliittista toimintaa, jopa liikkeen johtamista. (Taylor 2016, 15–16.) Hyvä esimerkki performanssista kulttuurisia toimintamalleja muokkaavana sosiaalisten käytäntöjen harjoituksena on brittiläisen taiteilijan Scotteen osallistavat teokset, joissa paikallisväestö osallistuu performanssin suunnitteluun ja toteutukseen. Teosten poliittinen agenda on naamioitu osaksi yhteisöllisen viihtymisen ja vapaa-ajan koodistoa. Esimerkiksi Brexitin vaikutusten analysointiin keskittyvää keskustelupaneelia markkinoitiin harmittomana koomikkojen esityksenä. Eräässä toisessa Scotteen teoksessa vahvasti homofobinen yhteisö kutsuttiin ratkaisemaan arvoitusta, joka lopulta tulikin paljastaneeksi yhteisön omat negatiiviset homoseksuaalisuuteen liittyvät asenteet uuden marketin lanseerauksen sijaan. (Scottee 2017.) Scotteen teokset ovat teatraalisia ja performatiivisia kannanottoja, jotka muokkaavat sosiaalisia suhteita. Kuten Taylor (2016, 17) toteaa, performanssi voi olla myös esitys, kulttuurinen käytäntö tai väliintulo, jonka konteksti tekee siitä lopulta performanssin.

Performanssi perustuu myös kestoan. Esimerkiksi eräällä argentiinalaisella aukiolla jokaisena torstai-iltapäivänä yli kymmenen vuoden ajan toistunut äitien marssi vallinnutta diktatuuria vastaan on toistuva poliittisen resistanssin esitys (Taylor 2016, 24). Esitys toistuvana kehollisena käytäntönä toimii koodien ja konventioiden systeemissä, jossa käyttäytyminen on toistettua, uudelleen keksittyä tai uudelleen esitettyä. Se on jatkuvassa toiston ja uudelleen tulemisen tilassa. (Taylor 2016, 26.) Performanssisarjasta ei käsitteenä yleensä näe kirjoitettavan, sillä vaikuttaa siltä, että toiston ajatellaan olevan performanssin katoavaisuutta ja hetkellisyyttä uhkaava toiminto. Mikään toistettu liike ei kuitenkaan koskaan tapahdu samanlaisena, ja performanssi tapahtuu aina uutena ja erilaisena (TED 2015). Vaikka lähtökohdat esitykseen olisivat samat ja vaikka kyseessä

olisi toistettu esitys, teosta ei voi koskaan luoda kahdesti. Performanssi ei tunne mennyttä aikaa, sillä se syntyy aina uudelleen, tässä ja nyt.

2.3. *HOPELESSNESS* esityksenä

HOPELESSNESS lähtee huomaamatta liikkeelle yleisön odottaessa pimeässä festivaalitellassa konsertin alkamista. Huippumalli Naomi Campbell tanssii koko lavan takaseinustan täyttävällä videolla pitkältä tuntuvan ajan, kaksikymmentä minuuttia matalien ääniaaltojen taustoittamana. Tanssi on kutsuva ja viettelevä, ja sen tarkoitus on kiinnittää festivaaliyleisön huomio. Muotitalo Givenchyn vaatteet, seksuaalisesti korostunut liikekieli ja koko videon vihjaileva estetiikka toistavat länsimaiselle kulutuskulttuurille ominaisia visuaalisia vaikuttamisen keinoja. Campbellin tanssin päätyttyä esitys varsinaisesti alkaa. Yleisö odottaa Anohnin ilmestyvän lavalle esittämään musiikin konventioita noudattavan esityksen, konsertin. Näin ei kuitenkaan tapahdu. Artisti tulee lavalle, mutta hän on pukeutunut mustaan burkaa⁸ muistuttavaan vaatteeseen, josta häntä ei voi tunnistaa. Lavan valaistus pysyy minimaalisena, eikä katsoja voi visuaalisesti tunnistaa onko lavalla seisova henkilö todella taiteilija itse. Myös lavan sivuilla olevat valtavat valkokankaat, joihin festivaalin edellisistä esiintyjistä on heijastettu elävää kuvaa, ovat Anohnin esiintymisen ajaksi otettu pois käytöstä. Kaikki huomio kiinnittyy lavan keskellä olevaan videoon. Videoteoksen esiintyjä kuvataan tiukassa lähikuvassa, kasvoihin keskittyen. Jokaisella teoksen kappaleella on videossa eri esittäjä, ja video ikään kuin esittää laulavansa Anohnin osuudet, sillä ääni ja video ovat synkronoitu yhteen sanan tarkkuudella. Videoteoksen henkilöitä yhdistää se, että jokaisen kappaleen aikana kuvattava esiintyjä itkee – toiset koko kappaleen ajan, toiset vain hetkellisesti. Video välillä pysähtelee, monistuu, asettaa samat kasvot kymmeniä kertoja päällekkäin, leikkaa liikkeet kesken, tekee liikkeistä epäinhimillisiä. Puolivälissä teos pysähtyy, kun Anohnin omat kasvot heijastetaan valkokankaalle. Muista videon esiintyjistä poiketen hän ei sano mitään, ei itke eikä elehdi. Tämä on koko teoksen ainoa

⁸ Burka on afganistanilainen, taliban-hallinnon aikana naisille pakolliseksi tullut vaate, joka verhoaa koko vartalon kasvot mukaan lukien (Muwanga 2005, 231).

mahdollisuus tavoittaa esityksen artisti visuaalisesti: pimeydessä sinisinä hohtavina ilmeettöminä kasvoina.

HOPELESSNESS on konsertiksi lavastettu performanssi, joka kääntää päälaelleen musiikin esittämisen konventiot. Musiikin esittämiseen kuuluu esittäjän tunnistaminen, se, että yleisö pystyy liittämään äänen visuaalisesti esittäjään. Nähdessään äänen todella tulevan henkilöstä, jonka kasvonpiirteet ja keho ovat tulleet tutuiksi kuvista ja videoista, teos paikallistuu, ja yleisö voi tuntea konkreettisesti olevansa kontaktissa taiteilijan kanssa. Konsertin varsinainen merkitys syntyy tietenkin musiikin esittämisestä *elävänä* – samassa hetkessä ja tilassa. Samalla katsoja on läsnä artistin äänen tuottamisprosessissa, seuraamassa taiteen syntymistä ja kasvamista, joka on muuten saavutettavissa vain tallenteessa. Christopher Small (1998, 219) kirjoittaa, että katsoja ei reagoi musiikin yhteydessä objektiin vaan eleistä koostuvaan esitykseen. Tässä tapauksessa tämä musiikin esittämiseen olennaisesti liittyvä piirre, eleiden esittäminen, on ulkoistettu videolle. Konsertin tärkein osuus, esiintyjän ja yleisön välinen vastavuoroisuus jää perinteisessä mielessä siis toteutumatta. Ainoa suora kontakti yleisöön on ääni, jonka lähteestä ei ole visuaalista varmuutta. Äänen voi vain kuulla, eikä sitä voi kiinnittää artistiin kuten normaalisti musiikin esittämisessä on tapana. Ainoa musiikin esittämisen koodistoa seuraava piirre on, että Anohni todella laulaa kappaleet itse. Perinteisessä konserttiesityksessä, sekä myös performanssissa, yleisön reaktiot ja tapa olla tilassa läsnä vaikuttavat suuresti esittävän artistin energiaan, siihen, millä tavalla esitys juuri sinä iltana tapahtuu. Yleisöllä ei kuitenkaan ole mahdollisuuksia muuttaa *HOPELESSNESS*-esitystä tai vaikuttaa sen kulkuun: musiikki ja video kulkevat ajallisesti yhdessä yleisöstä piittaamatta. Visuaalisessa tunnistamattomuudessaan Anohni ei ota minkäänlaista kontaktia yleisöön, lukuun ottamatta teoksen puolivälissä kuultavaa, Yhdysvaltain presidentinvaaleihin liittyvää välipuhetta ”Who’s the next president, Helsinki?” Myös artistin äänen taustalla kuultava, Hudson Mowhawken ja Oneothrix Point Neverin musiikki on elektronisuudessaan vastavuoroisuutta kaihtava. Esiintyjän ja yleisön välillä ei ole tapahtumahetkeen pohjautuvaa vuorovaikutusta tai Abramovićin mainitsemaa energiadiologia.

Esityksen ja yleisön välisen dialogin puuttuminen korostaa teoksen sopimattomuutta musiikkifestivaalin viitekehykseen. Artisti on fyysisesti läsnä teoksen keskellä videon

edessä, mutta silti tuntuu siltä kuin taiteilijan paikalla olisi poissaolo. Teoksen esittäjästä ei saa kokemuksellista otetta, sillä artistin kehon liikkeet ja eleet ovat verhottu mustalla kankaalla. Ääni on ainoa johtolanka. Sen sijaan performanssin keskiössä oleva videoteos on voimakkaasti *läsnä*: videolla esiintyvät naiset ovat kuvattu puolilähikuvassa. Videon esiintyjien katseet, kasvoille muodostuvat ilmeet, poskille valuvat kyyneleet, ristiriitaiset hymyt, kaikki esiintyjien keholliset liikkeet kutsuvat katsojan lähikontaktiin. Video on lähempänä katsojaa kuin lavalla mustassa vaatteessaan tanssiva artisti. Läsnäolo ja poissaolo vaihtavat mielenkiintoisella tavalla paikkaa. Taiteilijan kehon performatiivinen käyttö on teoksessa äänen käyttöä, ja vaikka Anohni on fyysisesti lavalla, hänen läsnäolonsa ei näy kuin ensimmäisille riveille.

HOPELESSNESS-teoksen vaikuttavuuteen liittyy olennaisesti se, että teoksen odotushorisontti muodostui konsertin koodistosta. Mikäli teos olisi jo etukäteen merkitty ohjelmistossa performanssiksi, olisi sen saama vastaanotto ollut toisenlainen, sillä teoksen kokemiseen väistämättä vaikuttaa se, millainen kuvittelemme sen olevan. Teoksen sopimattomuus esityspaikkansa kontekstiin ja yleisön odotuksiin loi vaikuttavan törmäyksen, joka muodosti otollisen viitekehyksen teoksen poliittisten teemojen esittämiselle. Kuten Taylor toteaa, performanssit voivat shokeerata ja haastaa katsojan roolin välittömästi ja suoraan (Taylor 2016, 46). Asettumalla vastahankaan musiikin esittämisen perinteen kanssa teos tulee paljastaneeksi myös länsimaisen kulttuurin painotuksen visuaalisuuteen, kun taiteilijan ääni ei riitäkään taiteilijan identifiointiin. Esitys herätti heti tapahtumishetkensä jälkeen kysymyksiä autenttisuudesta, ja sosiaalisessa mediassa epäiltiin, ettei taiteilija ollut edes läsnä teoksessaan ja että lauluosuudet olisivat tulleet tallenteelta. Tallenteen ja äänen läsnäolon eroa on ilmeisen vaikea erottaa vain kuunnellen. Sen sijaan visuaalisuus on helpompi ärsyke, jokaisen todennettavissa. Artistin tunnistaminen visuaalisesti tuottaa läsnäoloa sekä kiinnittää artistin osaksi teosta oletetusti voimakkaammin kuin ääni. Osa yleisön jäsenistä koki tullessa petetyksi, sillä konserttiin liittyvät odotukset eivät toteutuneet ja artistin läsnäolo jäi etäiseksi. Epäilyksiä taiteilijan läsnäolosta lisäsi myös se, että Anohni oli joutunut perumaan Flow-festivaalia edeltävän esiintymisensä influenssan takia (Anohni 2018a).

Performanssi on radikaalisti epävakaa ja riippuvainen kontekstistaan eli siitä, keneltä kenelle se on, miksi, missä ja milloin se tulee olemassa olevaksi (Taylor 2016, 41). Esityspaikan valitseminen voi jo itsessään olla väliintulo (Taylor 2016, 16). *HOPELESSNESS*-teoksen tapahtumapaikka Flow-festivaali on erityisesti korkeakoulutettujen nuorten aikuisten suosiossa oleva suomalainen musiikkifestivaali, jonka sisäänpääsylippu on poikkeuksellisen korkea suhteutettuna paikalliseen tulotasoon. Musiikkifestivaali konseptina on viihteellinen kulttuuritapahtuma, jossa risteävät eri kulttuurin osa-alueet ruoka- ja juomakulttuurista kuvataiteeseen, graffitiin ja elokuvaan. Festivaalin osallistujat voivat olla myös itse esiintyjien asemassa, sillä myös Suomessa on yleistynyt festivaalikävijöiden pukeutumistyylin valokuvaaminen eri muotisivustoille. Festivaali itsessään on kulutustuote: ostamalla pääsylipun voi visioida itsensä osaksi kulutustuotteen markkinoimaa imagoa. Kulutustuote tekee ostajasta jotain sellaista, mitä hän ei ostohetkellä vielä ole. Kuten Lacan (1966, 431) kirjoittaa, tunnustuksen tarve hallitsee haluamista ja kuluttamista. Haluaminen perustuu jonkun toisen haluille, sille mitä toinen haluaa ja mitä itseltä puuttuu. Festivaalille osallistuminen on myös oman identiteetin tuottamista ja identifioitumista tiettyyn ihmisryhmään, vaikka lähtökohtana olisikin vain musiikin kuunteleminen.

Kalliin pääsylipun ostaminen ja festivaalilla oleskelu on usealle osallistujalle myös työn tulosta. Juhlimisen ja viihtymisen viitekehyksessä performanssi tuntuu poikkeuksellisen kylmältä, etäiseltä ja lohduptomalta. Länsimaista elämäntapaa ja ideologiaa rajusti kritisoiva teos viihteellisillä musiikkifestivaaleilla on jo itsessään kannanotto. Performanssi kääntää musiikkifestivaalin sosiaaliset käytännöt ja koodistot täysin pääläelleen. Esimerkiksi teoksen toisessa kappaleessa *4 DEGREES* maapallon eittämättä rikkaimpaan väestöön kuuluva yleisö tanssii ja laulaa mukana maailman tuhoutumisen puolesta, sitä tapahtuvaksi kutsuen ja toivoen. ”I wanna see this world, I wanna see it boil. Let’s go it’s only 4 degrees.” Konsertti kulutustuotteena ja viihtymisen keinona rikkoutuu, kun kulutustavara itsessään onkin kuluttamiseen pohjautuvaa järjestelmää, sen valtasuhteita ja vaikutuksia tarkasteleva teos. Esityspaikka asettuu mielenkiintoiseen ristiriitaan teoksen sisällön kanssa. Performanssi tuo väistämättömän ekokatastrofin uhan musiikkifestivaalin arkielämästä vapautuneen juhlinnan keskelle. On myös huomioitava, että kaikki halukkaat eivät festivaalille pääse. Festivaalin aitojen ulkopuolella kerätään pulloja pantin toivossa ja kurkitaan aidan raoista sisään. Kaikilla halukkailla ei ole pääsyä

festivaalille joko taloudellisista syistä tai yksinkertaisesti siksi, että festivaali on tavanomaisesti loppuunmyyty jo viikkoja ennen tapahtumaa. Kärjistettynä tällaista yleisön rajautumista voisi pitää elitismin merkinä.

2.4. Performanssin poliittinen potentiaali

Performanssi on esteettinen teko, jolla on myös mahdollisuus poliittiseen väliintuloon (Taylor 2016, 116). Goldbergin (1988) mukaan performanssi onkin aina ollut poliittisesti virittynyt taidemuoto, sillä siihen liittyy niin kiinteästi vallitsevien taidemuotojen ja järjestelmien haastaminen. Performanssitaiteen teoreetikot ja historioitsijat yleensä listaavat performanssin tavanomaisiksi piirteiksi Goldbergin tavoin muun muassa järjestelmien ja vallanpitäjien vastustamisen, provokatiivisuuden, epäkonventionaalisuuden ja taiteen tuotteistamisen vastustamisen (Carlson 2006, 125). Taylorin mukaan performanssitaiteen sisällöksi tuli 1960- ja 1970-luvuilla melkein poikkeuksetta provokaatio ja poliittinen toiminta, ja performanssitaide asettui instituutioita, elitismiä ja kaupallista kulutusta vastaan. Taylor kuitenkin huomauttaa, että performanssin poliittinen toiminta on ymmärrettävissä enemmän haasteena ja kyseenalaistuksena kuin varsinaisena ideologisena kantana. (Taylor 2016, 49.)

Performanssi on ollut erityisesti vastakulttuurin piirissä vartenotettava poliittisen väliintulon muoto. 1960- ja 1970-luvuilla performanssilla oli tärkeä rooli poliittisten, institutionaalisten ja ekonomisten esteiden murtamisessa, jotka jättivät ulkopuolelle taiteilijat, joilla ei ollut sisäänpääsyä museoihin, gallerioihin tai muihin kaupallisiin taidetiloihin. Performanssin tekijät eivät tarvinneet minkäänlaista legitimaatiota asiantuntijoilta. Performanssi ei myöskään tarvitse ohjaajia, näyttelijöitä, kustantamoita, teknisiä laitteita tai erityisiä tiloja, joissa toimia. Se tarvitsee ainoastaan teon ja toiminnan, sekä joskus läsnäolon. (Taylor 2016, 50–51.) Performanssi taidemuotona oli siis riippumaton materiaalisista rajoitteista. Se saattoi ilmaantua minne vain, koska vain, eikä taiteilija tarvinnut materiaaliseen kuin oman kehonsa (Taylor 2016, 49).

Performanssitaideteen poliittisesti radikaaleimpia puolia on sen kulutushyödykkeen muodon vastaisuus. Performanssin ajallinen ja tilallinen hetkellisyys asettaa rajoitteita, sillä performanssia ei voi ripustaa näytteille tai myydä. Jos performanssista tuotetaan myyntiartikkeleita, ovat ne lähinnä valokuvia esiintymistapahtumasta. Taiteen esittäminen taideinstituutioissa sekä taideteosten myyminen ovat olennainen osa taiteeksi tunnustautumista ja taiteen legitimoimista, mutta performanssille on tunnusomaista, ettei sitä voi kiinnittää pysyvästi minnekään tai jähmettää paikalleen. Phelanin (2004, 571) mukaan performanssitaidetta ei voida kuitenkaan ajatella kokonaan taidemarkkinoiden ulkopuolella olevana taidemuotona: performanssissa ovat toisenlaiset pääomat liikkeellä. Performanssi on jatkuvassa muutoksen ja liikkeen tilassa, ja sillä on mahdollisuus vallitsevien järjestelmien haastamiseen, olivat ne sitten poliittisia tai sosiaalisia. Performanssi voi kehystää, merkitä ja esittää uudelleen, haastaa ja parodioida eri tavalla kuin kuva. (Taylor 2016, 113, 116.)

Leena-Maija Rossi (1999) kirjoittaa taidepuheen politiikkaa käsittelevässä väitöskirjassaan taiteen olevan lähtökohtaisesti poliittista, sillä taiteilija pyrkii aina vaikuttamaan yleisöönsä ja näin ollen jakamaan huomiota uudelleen. Poliittikka kytkeytyy ideologioihin ja toteuttaa niitä. Se on kiinnittynyt muutokseen, oli se sitten muutosta ajavaa tai muutoksia ehkäisemään pyrkivää. Poliittikka on kamppailua merkityksistä, ideologioihin kytkeytyviä ja valtasuhteissa tapahtuvia tapoja, tekoja ja valintoja. Rossille taideprosessi ja siihen osallistuvat sekä sitä tulkitsevat subjektit ovat alati muuttuva ja erinomainen esimerkki mikrotasolla tapahtuvien muutosten alueesta. (Rossi 1999, 11.) Myös Pilvi Porkola kirjoittaa esitystaiteen poliittisuutta ja dokumentaarisuutta käsittelevässä, tekijälähtöisessä taiteen väitöstutkimuksessaan poliittisuuden olevan paljon muutakin kuin vain viestin tai mission välittämistä. Taide tuo näkyväksi erilaisia ajattelutapoja, jotka ehdottavat ja ottavat kantaa mutta myös rakentavat sitä todellisuutta, jossa elämme. Taiteen poliittisuus tiivistyy siinä maailmankuvassa, jota esitys tarjoaa. Esitykset ovat ajattelun paikkoja, jolloin jokaiseen esitykseen sisältyy ehdotus siitä, miten tila ja aika tulisi yhdessä jakaa. (Porkola 2014, 57.) Poliitikantutkija Tuija Parvikon mukaan taide on pohjimmiltaan poliittista silloin, kun se on jonkinlainen kommentti maailmaan (Parvikko & Stewen 2007, 39). Hannah Arendtin ajattelussa taide on poliittista silloin kun se onnistuu vaikuttamaan katsojaan ja välittämään viestinsä (Arendt 2002). Parvikko jatkaa Arendtia seuraten, ettei taidetta ole ilman toisia ihmisiä. Samalla

tavalla politiikkaakaan ei voi tehdä yksin. Taide ja politiikka toimintamuotoina ovat olemassa vain ihmisten välisen vuorovaikutuksen kautta, asioiden jakamisena ja kamppailuna. (Parvikko & Stewen 2007, 22.)

Vaikka kaiken taiteen voisi ajatella olevan poliittista, toisinaan tietyt teokset saavat erityisen poliittisen taiteen leiman. Poliittiseksi nimetyt teokset saattavat kategorisoida osaksi poliittista ideologiaa ja poliittinen taide voi tulla ymmärretyksi tavalla, joka tyypistää teoksen merkitykset ja mahdollisuudet vain yhden kannan ilmaisuksi. Porkola kirjoittaa esitystaiteilijan näkökulmasta, että suomalaisessa keskustelussa poliittisuuden käsite oli vielä kymmenen vuotta sitten epämääräinen, vähän luotaan työntävä ja kiusallinen käsite. Poliittinen taide ymmärrettiin julistavaksi taiteeksi, jota sen poliittinen sanoma rajoittaa. Sitten poliittinen ilmapiiri on muuttunut moninaisemmaksi. (Porkola 2014, 52.)

Taiteilija Teemu Mäki (2012) antaa taiteelle roolin filosofian ja politiikan laajennettuna ja joustavana muotona. Taiteella on potentiaalia vastata kysymyksiin, sen sijaan että se tyytyisi vain esittämään niitä. Taiteessa on mahdollista luoda tietoa, jota ei muuten lainkaan syntyisi, taiteen omilla erityisillä tavoilla. Taide on myös tehokas tiedon jakelun muoto, sillä se levittää tavanomaista, sanallistettavissa olevaa tietoa erityisen iskevässä ja tiiviissä muodossa. Kaikista arvokkaimpana taiteen erityispiirteenä ja mahdollisuutena Mäki näkee taiteen keinot tehdä kokemuksellisesti todeksi sellaista tietoa ja arvoja, jotka muuten omaksuisimme vain pinnallisella tasolla. Rationaalinen faktatieto ei välttämättä riitä siihen, että tieto johtaisi tekoihin. Elämänhalu, elämänilo ja kyky arvostaa asioita ovat kokemuksia eivätkä rationaalisen ajattelun johtopäätöksiä. Passiivisuus ei Mäen mukaan kuitenkaan ole tiedon toimintaan käyttämättä jättämisen syy. Tieto on jäänyt pelkäksi periaatteiden ja informaation listaksi, jota emme ota vakavasti, sillä emme ole todella sisäistäneet sitä. Tämän virheen korjaaminen on taiteen perustehtäviä. Taide mahdollistaa maailmaa koskevan tiedon sisäistämisen, esimerkiksi ilmastonmuutoksen ehkäisyn tärkeyden ymmärtämisen. Taide onkin Mäen mukaan tehokkain kokemusmaailmamme muokkausväline ja uutta luovan moraalipohdiskelun muoto. Taiteen suurin voima on ajattelun laajentamisessa sanallistetun järkeilyn tuolle puolen: taide auttaa hahmottamaan arvoja, testaamaan ja luomaan niitä. (Mäki 2012, 84–86.) Juha Torvisen ja Susanna Välimäen mukaan ekokriittinen nykytaide kykenee käsittelemään

yhteisöllisesti ekologisiin kriiseihin liittyviä ahdistuksen, ympäristöneuroosin ja trauman kokemuksia. Ympäristökriisien vaikutukset tuntuvat sekä yhteisöllisten että yksilöllisten kokemusten tasolla. Torvinen ja Välimäki toteavat, että yhteisöllinen toimiminen tulevaisuuden ja tämän päivän hyväksi on mahdollista vain käsittelemällä ja jakamalla yksilöllisiä ja yhteisöllisiä ahdistuskokemuksia, menneisyyttä ja nykypäivää. Näin pystytään luomaan liikkumatilaa sisäistä vapautta tuhoavilta toistorakenteilta. Esimerkiksi ekokriittinen taide pystyy Torvisen ja Välimäen mukaan kantamaan eettistä vastuuta, ja se voi kiinnittää huomion ajattelumme riippuvaisuuteen erilaisista yhteiskunnallisista ja historiallisista rakenteista sekä ideologioista. Samalla se voi opettaa kuuntelemaan itseämme ja luontoa, syyllisyyttämme ja itsepetostamme. (Torvinen & Välimäki 2014, 23–24.)

Riikka Stewenin mukaan taidepuhe eli se, miten teoksesta puhutaan ja miten sitä tulkitaan, vaikuttavat myös siihen, millaisia poliittisia ulottuvuuksia teoksesta voi löytää ja miten teos vastaanotetaan (Parvikko & Stewen 2007, 43). Taidepuhe voi tuoda esiin teoksessa piileviä poliittisia näkökulmia, mutta toisaalta se voi myös jättää jotain huomioimatta. Taidepuhe voi vaikuttaa paljonkin teoksen vastaanottoon, sillä taidepuheella voidaan tuottaa teokseen liittyviä merkityksiä, joiden sisältö voi vaihdella sen mukaan missä suhteessa puheen tuottaja on teokseen. Taidepuhe on itsessään poliittista, sillä siihen liittyy aina näkökulman valitsemisen ja merkityksenannon kysymykset. Myös tutkimuksen teko on väistämättä poliittista, sillä tutkijan eettiset valinnat ovat samalla myös poliittisia valintoja. Taiteen kentillä on mahdollista keskustella mutta myös kritisoida ja kiistellä mielipiteistä. Parvikko kysyykin, onko nykymaailmassa ylipäättään muita keskustelun ja kokoontumisen kenttiä kuin taiteen kentät. Parvikon mukaan poliittisilla areenoilla samaa vapautta ei ole enää olemassa, sillä poliittiset kentät ovat tukkeutuneet. (Parvikko & Stewen 2007, 33.) Taiteella on mahdollisuus myös lähestyä poliittisia kysymyksiä eri tavoin kuin muilla tieteenaloilla on tapana. Juha Torvisen ja Susanna Välimäen mukaan taide kykenee käsittelemään esimerkiksi ekologisiin ongelmiin liittyviä merkityksiä ja arvokysymyksiä eri tavalla kuin luonnontieteiden ja teknisten alojen objektivoinnilla on tapana (Torvinen & Välimäki 2014, 10). Taiteen kokeellinen ja kokemuksellinen maailman hahmottaminen tarjoaa vaihtoehdon esimerkiksi jatkuvan taloudellisen kasvun ja kehityksen ideologialle, joka arvottaa asioiden tärkeyden ekonomisen kriteerein (Garrard 2012, 1–17). Taiteella on

mahdollisuus avata tiloja, joissa voidaan kokoontua yhteen. Tällöin saattaa lähteä liikkeelle jotain uutta ja merkityksellistä. (Parvikko & Stewen 2007, 33–34.)

Poliittisuus taiteessa voidaan ymmärtää myös aktivismina. Stewenin mukaan taiteilijat pyrkivät toteuttamaan arvokkaina pitämiään yhteisöllisiä asioita taiteen keinoin ja osin taidekentän sisällä (Parvikko & Stewen 2007, 32). Tällainen taiteen avulla toteutettava aktivismi lähestyy taiteen roolia dokumentoijana ja herättää kysymyksen siitä, mikä todella on luettavissa poliittiseksi taideteokseksi ja mikä aktivismiksi. Stewenin esimerkiksi nostamassa tapauksessa performanssiryhmä SUPERFLEX tuotti Venetsian biennaaliin 2003 Guorana Power -nimisen virvoitusjuoman, jota tarjottiin näyttelyvieraille (Parvikko & Stewen 2007, 14–15). Teoksen tarkoituksena oli herättää huomio Amazonin alueen ajankohtaisiin ongelmiin ja parantaa alueen guorनावiljelijöiden olosuhteita. Guorana Powerin tuotantoon perustuva kannanotto haastaa performanssin määrittelyt hyvin samalla tavalla kuin performanssitaiteilija Scottee, sillä SUPERFLEX-ryhmän teos häivyttää dokumentaarisuuden ja performanssin väliset rajat samalla lähestyen Hoffmanin ja Jonasin käsitystä performanssista taidemuotona, joka esittää todellisen tapahtuman taiteena (Hoffman & Jonas 2005, 15). Performanssi on aktuaalinen tapahtuma, joka samalla tulee esitetyksi ja koetuksi taiteena, jolloin ”todellisen” ja taiteen välillä ei ole käsitteellistä eroa. Phelan kuitenkin huomauttaa, että tällainen kontekstualisointi ja sen kautta taiteeksi merkitseminen uhkaa alistaa taiteen vain dokumentoinnin tasolle. Ilman vahvaa näkemystä elämästä jonain muuna kuin taiteena termit luhistuvat toisiinsa ja jäljelle jää todellisuus, jossa kaikki on performanssia koko ajan. (Phelan 2004, 571.)

Poliittisessa performanssissa voi esiintyä aktivismin ja dokumentaarisuuden lisäksi myös populaarikulttuurin aineksia. Siinä missä populaarikulttuuri merkitsee viihteen ja vapaa-ajan tuotteita ja kulutusta, aktivismi liittyy muutoshakuiseen toimintaan ja vastarintaan (Paasonen 2005, 251). Yksi esimerkki aktivismin ja populaarikulttuurin lomittumisesta performanssissa on Yoko Onon ja John Lennonin vuonna 1969 järjestämät bed-in - performanssit, joissa taiteilijapariskunta muun muassa esitti uudelleen *Two Virgins* -levyn (1968) kannen alastoman muotokuvan. Performanssi sijoittui hotellin sänkyyn, josta käsin taiteilijat puhuivat pyjamoissaan maailmanrauhasta seinään kiinnitettyjen iskulausekylttien kehystämänä. Lennonin ja Onon performanssisarjassa aktivismi

yhdistyy populaarikulttuuriin saumattomasti, sillä Lennon 1960-luvun lopun länsimaisen massakulttuurin suurimpana keulakuvana tuo teoksen The Beatlesin kuulijakunnan kiinnostuksen kohteeksi ja samalla suuren yleisön ulottuville. (Rumpfhuber 2009.) Populaarikulttuurin mahdollistamaa kytköstä yleisöön pyritään käyttämään vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä kritisoivan sanoman ilmaisukanavana. Paasonen (2005, 251) mukaan populaarikulttuuria pidetään erityisesti ideologiakriittisessä ajattelussa (esim. Strinati 1995) passivoivana ja vieraannuttavana massakulttuurina. Populaarikulttuurilla voi kuitenkin olla myös mahdollisuuksia poliittiseen vaikuttamiseen ja aktivismiin.⁹ Populaarikulttuurin monimerkityksisyyden ja ambivalenssin tarkastelu edellyttää tulkintoja ohjaavien kontekstien, konventioiden ja viitekehysten huomioimista. Tällöin keskitytään tekstin ymmärrettävyyden ja toimintatapojen ehtoihin yhteen oikeaan tulkintaan palauttamisen sijaan. (Paasonen 2005, 252.)

Populaarikulttuuri ja aktivismi lomittuvat myös *HOPELESSNESS*-teoksessa. Performanssi esitetään yleisölle näennäisesti samanlaisena kulutustuotteena ja viihtymisen välineenä kuin muut festivaalin esitykset, ja populaarikulttuurin kuvaston toisintamisella yleisö houkutellessaan teoksen äärelle. Kuten Scotteen teoksissa, performanssi antaa ensin olettaa olevansa jotain täysin muuta kuin mitä se on. On huomionarvoista, että performanssin ilmiäksiksi on valikoitunut erityisesti populaarimusiikin viitekehys. Musiikin tekeminen on syvästi kytköksissä julkisen ja ekonomisen keskustelun kanssa, ja musiikki omaa valtavirran kulutustuotteena poikkeuksellisen laajan ja taiteenrajoja ylittävän yleisön (Stosuy 2016). Musiikin kautta poliittinen vaikuttaminen voidaan tuoda myös taideinstituutioiden ulkopuolella olevan yleisön ulottuville. *HOPELESSNESS*-performanssin tekstien poliittinen sisältö on puettu musiikkiteollisuuden kulutustuotteeksi, ja elektroninen pop musiikkityylinä korostaa tätä illuusiota. *HOPELESSNESS*-teoksen vaikuttavin poliittinen ratkaisu on ympäristö, jossa teos esitetään. Abramovićin mukaan esityskonteksti onkin performanssin tekemisessä kaikkein tärkein: se, missä ja milloin performanssi tapahtuu (Boshears 2011). *HOPELESSNESS* asettuu väliintulon politiikallaan kulutustuotteiden tuottamista vastaan.

⁹ Populaarikulttuurin roolista yhteiskunnallisten voimasuhteiden vahvistajana, mutta myös poliittisen vastarinnan potentiaalina ks. Hall 1992, 211–262.

Seuraavassa käsittelyluvussa tarkastelen äänen roolia performanssitapahtumassa sekä sitä, miten teoksen poliittinen lataus välittyy äänen välityksellä.

3. ÄÄNI PERFORMANSSISSA

3.1. Ääni performanssin osana

Seuraten johdannossa määrittelemääni etenemisjärjestystä tarkastelen tässä käsittelyluvussa sitä kokemuksen tasoa, joka performanssin kohtaamistilanteessa ensimmäisenä vaikutti itseeni kokijana. Performanssin alkaessa huomio kiinnittyy Anohnin ääneen, joka vyöryy musiikin yli valtavalla voimalla täyttäen esiintymistilan poliittisesti latautuneita sanoituksia laulaen. Performanssin poliittinen ilmaisu keskittyy Anohnin esittämiin teksteihin. Koska poliittisen vaikuttamisen mahdollisuus kokemuksen kautta on tutkielmani pääintressi, en keskity tulkitsemaan sanoituksia yksityiskohtaisesti. Sen sijaan pyrin hahmottamaan teoksen poliittisuuden pääpiirteitä. Performanssin teksteissä subjektien yksilökohtaiset ongelmat kytkeytyvät osaksi globaaleja valtaverkostoja. Tarkastelen ensin äänen roolia performanssissa ja sen jälkeen sen poliittista kumousvoimaa.

Taiteen kokemista tutkittaessa on erityisesti multimedialaan nojaavan performanssin tapauksessa otettava huomioon, ettei se yleensä perustu pelkästään näköaistiin. Torvinen ja Välimäen mukaan länsimaisessa ajatteluperinteessä on vallinnut katse- ja silmäkeskeisyys, joka on pitänyt ääntä epävarman tiedon kohteena, sillä se on ajallisuuden ja jatkuvan muutoksen alainen (Torvinen & Välimäki 2014, 12). Samalla tavalla performanssi on ollut taiteen tekemisen marginaalissa antikonventionaalisuudessaan ja tallentamattomuudessaan. Torvinen ja Välimäki ehdottavat tutkimukselliseksi asennoitumiseksi kuuntelemista, joka voi olla myös maailmassa olemisen tapa. Kuuntelu liittyy nykytaiteelle ominaiseen moniaistisuuteen, ja ääni voi olla uusi tulokulma myös visuaalisiin taidemuotoihin.¹⁰ Kuuntelun käsite pitää sisällään myös ajatuksen pois-painetun toiseuden kuuntelemisesta. (Torvinen & Välimäki 2014, 10–12.) Visuaaliselta viestiltä voi suojautua sulkemalla silmät, mutta korvia ei voi

¹⁰ Valokuva tai maalaus voivat sisältää äänellisen elinpiirin kokemuksellisuutta. Kuva voi välittää hiljaisuutta tai melua, jolloin sen merkitykset voivat avautua vain auditiivista kokemustaustaa vasten. Auditiivinen kokemustausta esimerkiksi tunnistaa valokuvassa tehdyn eleen nauramiseksi, jolloin kuvan merkitys muuttuu. (Torvinen & Välimäki 2014, 10–11.)

sulkea tahdonalaisesti (Torvinen & Välimäki 2014, 21). Ääni liittyy havaitsijan välittömämmin ympäristöön sen sijaan että se erottaisi meidät siitä. Kuulo tekee heikomman erottelun minän ja maailman välille.¹¹ (Torvinen & Välimäki 2014, 12–13.) Kuuloaisti on näin ollen vähemmän tahdonalainen kuin näköaisti, ja se on vahvemmin sidottu hetkellisyyteen. Ääni ympäröi kuulijansa kokonaisvaltaisesti tunkeutuen kehoon kokijan ja taiteen välisen etäisyyden samalla kiinni kuroen (Torvinen & Välimäki 2014, 21). Kuunteleminen kokemisen tapana muistuttaa performanssin ontologiaa hetkellisyydessään ja välittömyydessään. Ääni on itsessään fenomenologista ajattelua toteuttava aistimus: kuunnellessa ihmisen ja maailman välillä ei ole välimatkaa tai samanlaista subjekti-objekti -suhdetta kuin taideteoksissa, joita tarkastellaan taideobjekteina ja havaitsijasta erillisinä asioina. Ääni tulee osaksi kokijaa konkreettisesti, se tulee osaksi kuulijan kehoa.

Ääni voi myös muuttaa kokemusta ajasta ja tilasta. Ääni voi olla koko performanssitapahtuman määrittävä elementti, sen sijaan että se olisi ainoastaan visuaalisen aineksen taustoittaja. Esimerkiksi Marina Abramovićin performanssissa *Rhythm 10* (1973) ääni on performanssin muodostumisen lähtöpiste. Teoksessa Abramović äänitti nauhurilla eräänlaista puukkorulettia, jossa hän löi veitsellä sormiensa väliin mahdollisimman nopeasti. Joka kerta kun veitsi osui, nauha kelattiin alkuun ja veitsi vaihtui, ja Abramović yritti synkronoida seuraavan osuman ensimmäiseen, nauhoitettuun osumaan. (Biesenbach 2008, 13.) Esiintyjä siis toimi performanssissa jo äänitettyä eli mennyttä hetkeä seuraten sekä yrittäen synkronoida liikettään nauhurilta tulevan äänen mukaan. Ääni on teoksen liikkeelle paneva voima sekä sen aikaulottuvuuksien määrittäjä.

Myös Anohnin teoksessa ääni on performanssitapahtuman keskipisteessä. Musiikki, taiteilijan ääni ja video on sovitettu toisiinsa saumattomasti. Anohnin laulamat sanat purkautuvat kehosta täsmälleen samalla hetkellä kuin videolla esiintyjät laulavat ne. Synkronointi eli videon, musiikin ja elävän äänen yhteensovittaminen on performanssissa vääjäämättömästi etenevää liikettä, kuin kello tai metronomi, jonka etenemistä ei voi pysäyttää. Synkronoitua etenemistä rikkovat videoiden välissä olevat tauot sekä teoksen

¹¹ Merleau-Pontyn (1993, 127) mukaan näköaisti on itsessään etäisyyttä luova: *to see is to have at a distance*.

puolivälissä oleva osuus, jossa ääni ja video pysähtyvät yhdessä. Videoteoksessa esiintyy silloin Anohni itse, hiljaa videon kuvasta ulos yleisöön tuijottaen. Teoksen synkronoidut, eteenpäin vievät kappaleet ja odottamattomat pysähdykset luovat yhdessä ajallisen jännitteen. Performanssi tuntuu läsnä olevalta ja se luo illusion akuutista hetkellisyydestä, joka seuraavassa minuutissa vedetään pois. Kokemuksen tasolla tällainen liike tuottaa osittaista etäännyttä teoksesta, sillä arvaamattomat pysähdykset tulevat voimistaneeksi taiteilijan poissaoloa. Äänen hiljentyessä myös videoteos lakkaa, ja performanssi on hetkellisesti vain olemassaoloa, vailla liikettä minnekään. Performanssi luo oman aikansa ja tilansa, jossa korostuu teoksen ennalta-arvaamattomuus ja samalla katoavaisuus.

Ääni liittää performanssin kaikki osat yhteen. *HOPELESSNESS*-performanssin voi ajatella olevan akusmaattinen, sillä äänen lähde on näennäisesti toisaalla. Akusmaattisessa esityksessä ei ole läsnä kehoa, johon kuulijan olisi mahdollista siirtää tunnekokemustaan, eikä esityksessä näin ollen ole mukana voyeurismin aikaansaamaa turvallisuuden tunnetta. (Dusman 2000, 340.) Voyeurismilla tarkoitetaan tässä yhteydessä merkitysten kiinnittymistä taiteilijan kehoon, jolloin teos ei varsinaisesti kohdistu kokijaan: kokija on turvassa, sivustaseuraajan roolissa. Dusman jatkaa toteamalla, että mikäli esityksessä ei ole esiintyjää, johon huomion voi kiinnittää, teoksen esittäjä ei asetu teoksesta tehtävän tulkinnan tielle. Tällaisessa kuuntelutavassa esittäjän poissaolo tekee kuulijan kehon näkyväksi. Ilman esittäjää esitys tapahtuu kuulijan kokemuksessa, ja näin ollen kuulijan täytyy muodostaa ymmärrys äänestä ilman artistin tuottamaa esitystä ja siihen liittyviä eleitä. Artistin puuttuminen tuo uuden ulottuvuuden esitykseen, sillä kuulija ei tiedä millaisia ääniä odottaa. (Dusman 2000, 339.) Artistin puuttumista korostaa myös se, että kuunteleminen on luonteeltaan vokosentristä eli ihmisääneen keskittyvää. Tämä tarkoittaa, että ihmisääni nousee esiin erilaisten soonisten elementtien joukossa. Kaikkein voimakkaimmin koemme sellaisen äänen, jonka alkuperää emme näe. (Chion 1999, 6–9.)

3.2. Äänen poliittisuus

*I wanna see this world, I wanna see it boil
It's only 4 degrees, it's only 4 degrees
I wanna hear the dogs crying for water
I wanna see the fish go belly-up in the sea
And all those lemures and all those tiny creatures
I wanna see them burn, it's only 4 degrees
4 DEGREES (Anohni 2018b.)*

Performanssin avaava *4 DEGREES* on protestilaulu, jossa toivotaan maailman tuhoutuvan. Kappaleen nimi viittaa useiden tieteellisten tutkimusten luomaan yhteisymmärrykseen siitä, että maapallon lämpötila todennäköisesti saavuttaa neljän asteen lämpötilan vuosisadan loppuun mennessä. Lämpötilan nousu vaurioittaa maapallon ekosysteemiä peruuttamattomasti, aiheuttaen poikkeuksellisen nopeasti etenevän eri eläinlajien sukupuuttoon kuoleminen. (Urban 2015.) Tätä neljään asteeseen nousua kappaleessa kuvataan tapahtuvaksi. *4 DEGREES* on tyypillinen protestilaulu, sillä se asettuu ironisesti vastustamansa näkökannan puolelle. Kulttuuriteoreetikko Ian Peddie kirjoittaa, että musiikki sosiaalisesti tuotettuna taidemuotona on jo lähtökohtaisesti poliittista. Protestimusiikin määrittää sen konteksti ja viime kädessä protestilaulu saa merkityksensä siitä tavasta, jolla yleisö musiikin tulkitsee. Peddien mukaan protestimusiikki on usein ajankohtaisuudessaan vallitsevan tilanteen antiteesi. Sen merkitys ja vaikutus ovat sidoksissa siihen sosiaaliseen ympäristöön missä protestimusiikki muodostuu ja missä sitä tulkitaan. (Peddie 2012, xiii.) Perinteisesti protestit ilmaisevat suoraan vastustuksensa, mutta protesti voi toimia myös piilotettuna viestinä, ja protestimusiikkiin kuuluu myös ironian ja huijauksen ulottuvuudet (Peddie 2012, xiv). *4 DEGREES* -kappaleessa ekologiset pyrkimykset ilmaistaan käänteisesti. Elektronista popmusiikkia vasten laulettu sanat asettuvat voimakkaaseen ristiriitaan taustansa kanssa. Kappaleen vaikuttavuutta protestilauluna lisää myös ensimmäisen persoonan käyttö, sillä laulaessaan mukana yleisön jäsenet asettuvat mielenkiintoisella tavalla vastuuseen, maailmanpolttajan asemaan.

Performanssi on häkellyttävimmillään juuri *4 DEGREES* -laulun kohdalla. Maapallon rikkaimpaan väestöön kuuluva, lähes poikkeuksetta korkeasti koulutetuista aikuisista koostuva yleisö tanssii ja laulaa mukana sanoitusten kuvaillessa maapallon viimeisiä hetkiä. Konsertti kulutustuotteena ja viihtymisen keinona kääntyy pääläelleen, kun

kulutustavara itsessään onkin ympäröivän yhteiskunnallisen rakenteen ja maailmantilan paljastava esitys, jossa purkautuu sanoiksi se, mitä suurin osa länsimaalaisista tiedostamattaan tekee: edistää ilmastonmuutosta omalla elämäntyyllillään. *4 DEGREES*-kappaleen maailmanloppua toivova subjekti voisi olla joku suurten globaaleilla markkinoilla operoivien yritysten johtajista, mutta kappale nostaa ekokatastrofin edistäjiksi yksittäisten johtajien lisäksi kollektiivisesti jokaisen länsimaalaisen. Kappale on kuin yhteinen tunnustus, johon kuka tahansa voi samaistua. Anohni kirjoitti sosiaalisessa mediassa *4 DEGREES*-kappaleen julkaisun yhteydessä arvioineensa omia tekojaan ja pyrkineensä paljastamaan oman ”salakavalan rikoskumppanuutensa” (Anohni 2018a). Hyvistä pyrkimyksistä huolimatta olemme kaikki osa samaa ylikuluttamisen verkostoa. Performanssin tematiikka rakentuu maailman tuhoutumisen väistämättömyydelle, ja sanoituksissa esiintyvät, yksittäisiä ihmisryhmiä tai henkilöitä koskevat vallankäytön muodot kytkeytyvät kaikki ekologiseen kriisiin. Tämän takia koen perustelluksi tarkastella performanssia ekofeminististä teoriaa apuna käyttäen.

Ekofeminismi voidaan yksinkertaisesti määritellä valikoimaksi näkökulmia, jotka pyrkivät tarkastelemaan yhteyksiä sukupuolen sosiaalisen järjestäytymisen ja yhteiskunnan luontosuhteen välillä. Ekofeminismin tärkein tehtävä on ymmärtää hierarkkisille eroille pohjautuvien yhteiskunnallisten valtasuhteiden moninaisia muotoja. Ekofeministisen teorian tarkoitus on kartoittaa eri valtasuhteiden välisiä yhteyksiä sekä sitä, miten erot ja ylivallan muodot sekä toiminnat lomittuvat yhteen. (Cudworth 2005, 1.) Ekofeminismin juuret ovat Simone de Beauvoirin (1949) muodostamassa käsityksessä naisen hengenheimolaisuudesta luonnon kanssa. Mies käyttää sekä luontoa että naista hyväkseen (Mellor 1992, 51). Ekofeminismin poliittiseen kantaan kuuluu ekologisen kriisin pitäminen luonnon ja naisen alistamiseen pohjaavan eurosentrisen, patriarkaalisen ja kapitalistisen kulttuurin aikaansaannoksena (Salleh 1997, 12–13).

Ekofeminismi ei ole yhtenäinen liike tai ideologia, ja nimikkeen¹² alle yhdistyy erilaisia aatesuuntauksia ja käytäntöjä (Lundbom 2001, 50). Ekofeminismin katsotaan muodostuneen 1970-luvun puolivälissä poliittisen liikehdinnän ristiaallokossa, niin kutsutun toisen aallon feminismin sekä vihreiden liikkeiden vaikutuksesta (Mellor 1997,

¹² Ekofeminismi muodostui terminä 1970-luvun alun jälkeen, jolloin sitä ensimmäisen kerran käytti ranskalainen feministi Françoise d’Eaubonne (Merchant 1992, 184).

1; Adams & Gruen 2014, 7–36). Siinä missä ensimmäisen aallon feminismiksi kutsutaan yleensä beauvoirlaista tasa-arvofeminismia, toisen aallon feminismillä tarkoitetaan feminististä ajattelua, joka pohjautuu naisten henkilökohtaisten kokemusten esiin nostamiseen sekä yhteisyyden ja yhteisen alistuksen painottamiseen¹³ (Kontturi 2006, 21). Ekofeministinen ideologia pohjautuukin useaan feministiseen liikkeeseen,¹⁴ ja ekofeminismeissä on eroavaisuuksia ja eri painotuksia sen mukaan, mihin feministiseen liikkeeseen ne perustuvat (Lundbom 2001, 50). Vihreiden liikkeiden ekologinen ajattelu lähtee liikkeelle siitä oletuksesta, että kaikki elävät organismit täytyy nähdä suhteessa niiden luonnolliseen elinympäristöön. Näitä organismeja ympäröivä ekosysteemi asettaa niille rajalliset olosuhteet ja elintilat. (Mellor 1997, 1.) Ihmiskunnan kyvyttömyys kunnioittaa näitä olosuhteita ja rajoja on kuitenkin aiheuttanut nykyisen ekologisen kriisin (McKibben 1990).

Ekofeministiseen ajatteluun kuuluu vahvasti käsitys patriarkaatista, ja myös *HOPELESSNESS*-teoksessa valtasuhteiden kuvaukset tuntuvat kiinnittyvän patriarkatin käsitteeseen. Suuri osa feministisistä teorioista havaitsee piilomaskuliinisuuden sukupuolineutraalina esittäytyvässä universaalien järjen ajatuksessa (Plumwood 1993, 5). Marilyn Frenchin mukaan tämä miehen ja tiedon välinen yhteys on patriarkaalisen ideologian alkupiste. Miehen ylempiarvoisuus pohjautuu siis sellaisten ominaisuuksien tunnustamiselle, joita ei katsota olevan muilla eläimillä. Tällaisia ominaisuuksia ovat järki, sielu ja kontrolli. (French 1985, 341.) Myös Rosemary Ruetherin (1976) mukaan patriarkaalinen yhteiskunta on rakennettu historiallisesti syntyneen ja kehittyneen maskuliinisen egon pohjalle. Patriarkaatista tarkoitetaan siis feministisessä ajattelussa järjestystä, jossa mies hallitsee alistamalla ja sortamalla naista (Walby 1990). Feministinen teoria tuo tämän ongelman esiin kysymällä, miten yksilö voi elää kulttuurissa, jossa naisen asema on miehen asemalle alisteinen ja jossa kulttuurin kaikki representaation, tiedon ja diskurssin muodot ovat suhteessa vain yhteen sukupuoleen (Grosz 2005, 113).

¹³ Kontturin (2006, 21) mukaan 2000-luvulla on puhuttu kolmannen aallon feminismistä, joka hajanaisuudessaan pitää sisällään erilaisia näkökulmia performatiivisuudesta naiseuteen ja sukupuoleen poliittisina tekoina. Kolmannen aallon on sanottu rankasti kritisoivan edeltäviä feminismejä.

¹⁴ Cudworth (2005) nostaa esiin esimerkiksi marxilaisen feminismin, liberaalifeminismin ja radikaalifeminismin.

Monet ekofeministit seuraavat radikaalifeminismiä tunnistaessaan erityisesti länsimaisen patriarkaatin globaalien ekologisen tuhon päälähteeksi (Mellor 1997, 5). Val Plumwood (1993, 5) kuitenkin huomauttaa, ettei kyse ole puhtaasti ja yksinkertaisesti maskuliinisesta identiteetistä, vaan moninkertaisesta, monimutkaisesta kulttuurisesta hallitsijan identiteetistä, joka on muodostunut luokan, rodun ja sukupuolen ylivallan kontekstissa. Tämä kulttuurinen hallitsijan identiteetti on muokannut vallitsevaa länsimaista ajattelua erityisesti suhteessa rationaaliseen tietoisuuteen ja luontoon. Plumwoodin mukaan länsimaista maailmankuvaa leimaa ylimielinen etnosentrisyys, jossa yleistettyä ”patriarkaattia” pidetään ekologisen kriisin aikaansaajana. Samalla länsimaista kulttuuria pidetään ainoana inhimillisenä kulttuurina. Kuitenkaan luontokulttuuri -dualismin sukupuolittunut luonne ja siihen liittyvä muiden dualismien verkosto ei ole inhimillisen ajattelun tai kulttuurin tuote sinänsä, vaan se on erityisesti länsimaisen ajattelun erityispiirre. (Plumwood 1993, 11.) Hallitsevan identiteetin monimutkaisuuden tunnistaminen on olennaista, mikäli feminismi ei halua toistaa samoja virheitä kuten esimerkiksi marxismi, joka pitää ainoastaan yhtä alistamisen muotoa keskeisenä (Plumwood 1993, 5). Samanlaista kritiikkiä esittää muun muassa Erika Cudworth, joka kyseenalaistaa patriarkaattiteoriaa kannattavien feministien uskomuksen siitä, että patriarkaatin käsitettä voisi käyttää yksiselitteisesti kaikista ylivallan ja alistamisen muodoista keskusteluun. Alistamisen monimutkaista luonnetta ei voida tavoittaa yhdellä systemaattisella ylivallan muotoilulla. (Cudworth 2005, 9 ks. myös Agarwal 1992.) Patriarkaatin käsite on dynaaminen sosiaalisten suhteiden valtajärjestelmä, joka muodostuu normatiivisen järjestelmän luomille rakenteille. Nämä rakenteet sekä mukautuvat että muuttuvat ajan, paikan ja tilan kontekstissa ja pohjautuvat alistamisen järjestelmän näkökulmiin. Tällaisia alistamisen järjestelmän näkökulmia ovat muun muassa kapitalismi, rasismi ja kolonialismi. Alistamisen näkökulmat ovat systemaattisten suhteiden muotoja, jotka vaikuttavat sosiaaliseen elämään ja liittyvät yhteen usein moniselitteisillä, kaoottisilla ja epävakailta tavoilla. (Cudworth 2005, 9.) Patriarkaaliset rakenteet ovat siis valtasuhteita, jotka ovat syvällä sijaitsevia eivätkä aina selvästi havaittavissa olevia. Bhaskar (2008) kutsuu tätä ontologiseksi syvyydeksi.

Ekofeminismiä on kritisoitu liikkeeksi, joka ainoastaan osoittaa ongelmia, muttei pysty ratkaisemaan niitä (Lundbom 2001). Ekofeminismi on välillä nähty myös osana essentialistista universalismia. Essentialistisen universalismin näkemyksen mukaan

naisten välillä on biologinen ykseys, joka jättää miehet ulkopuolelle luodessaan universaalin yhtenäisen naiseuden. Universaali naiseus jättää huomioitta erot ja epätasa-arvon naisten välillä. (Mellor 1997, 2–3.) Ekofeminismi ei kuitenkaan perustu karkealle sukupuolten väliselle jaolle, ja kuten Mellor (1997, 4) huomauttaa, naiset ovat globaalisti hyvinkin epätasa-arvoisia. Eri ekofeministien ajamat asiat voivat myös poiketa hyvin paljon toisistaan. Länsimaisilla ekofeministeillä on erioikeuksia, eikä heidän kamppailunsa ole kamppailua elintilasta, ruoasta tai vedestä niin kuin kolmannen maailman naisilla (Mies & Shiva 1993). Länsimaisten feministien tulisi nähdä heihin vaikuttavat poliittiset ongelmat kansainvälisessä kontekstissa (Mellor 1997, 5).

Moraalifilosofi Peter Singer (1977) kysyy, onko sukupuoleen pohjautuvan syrjinnän ajatteleminen viimeisenä suurena syrjinnän muotona halua häivyttää omalle ajallemme ominainen muihin eläinlajeihin kohdistuva ylivalta. Singerin mukaan kaikilla eläimillä on kyky kärsiä ja kokea onnellisuutta, ja näin ollen vaatimus eri sukupuolten ja etnisyyksien tasavertaisuudesta on vaakalaudalla, mikäli mukaan ei oteta myös ajatusta toisten eläinten tasavertaisuudesta. Vallankäytön eri muodot vahvistavat naisten ja eläinten toiseutta, sekä edistävät ympäristön kiihtyvää tuhoutumista (Adams & Gruen 2014, 1). On kuitenkin otettava huomioon, ettei pelkästään naisten työvoimaa ole ajateltu käsitteellisesti kuuluvan luontoon, vaan myös kolonisoidut, ei-länsimaiset ja ei-valkoiset ihmiset kuuluvat tähän kategorisointiin. Näiden ylivallan muotojen keskinäiset kytkökset länsimaissa ovat osittain seurausta sattumasta ja sopivasta mahdollisuudesta sekä tietystä historiallisesta evoluutiosta. Osittain nämä ovat muodostuneet välttämättömästä tarpeesta, joka on luontaisesti läsnä ylivallan dynamiikassa ja logiikassa, itsen ja toisen, järjen ja luonnon välillä. (Plumwood 1993, 4; Mies & Shiva 1993.) Batya Baumanin (2014) mukaan rauhaa, rodullista samanarvoisuutta, kansalaisvapauksia tai ympäristöllistä oikeudenmukaisuutta ei voi olla, mikäli ”toisiksi” miellettyjen ihmisten riistoa tai hyväksikäyttöä ei ratkaista.

Val Plumwood esittää, että elämme jo nyt feminististen dystopioiden kuvittelemassa maailmassa, jossa teknologian määräysvalta tekee lopun sekä luonnosta että kulttuureista, jotka ovat vähemmän teknologisesti ”rationaalisia.” Olemme kokemassa maailman metsien, eläinlajien ja kulttuurien moninaisuuden väistämättömän tuhoutumisen. Monet kulttuurit ovat jo kohdanneet ikivanhojen selviytymismallien tuhoutumisen edistyksen

nimissä. Tämä niin kutsuttu edistys tuottaa epätasa-arvoa yhtä vääjäämättömästi kuin saastuttaa ja tuottaa jätteitä. ”Rationaalisen” ihmisen ylivalta uhkaa tuottaa kaikkein irrationaalisimpia tuloksia, jopa ihmiskunnan sukupuuttoon kuoleminen monien muiden negatiivisten vaikutusten ohella. (Plumwood 1993, 7.) Tarkastelemalla sekä luonnon että eri ihmisryhmien alistettua roolia yhdessä saadaan parempi ja kokonaisvaltaisempi kuva molempiin vaikuttavasta vallankäytöstä sekä löydetään toimivampia ratkaisuja valta-asetelmien purkuun. Ekofeminismi tuo esiin sekä vastustaa vallankäytön ja alistamisen risteäviä suhteita osoittaen, miten ongelmallista on, jos alistussuhteita tarkastellaan erillään toisistaan. Ekofeminismin tarkoitus onkin lopettaa kaikki epäoikeudenmukaiset alistussuhteet (Lundbom 2001, 51). Sosiaaliset rakenteet muuttuvat ihmisten toiminnan seurauksena ja ovat näin jatkuvassa muutostilassa ja liikkeessä (Cudworth 2005, 87). Seuraavassa alaluvussa tarkastelen miten sosiaalisia rakenteita ja valtasuhteita tuodaan näkyväksi *HOPELESSNESS*-teoksen sanoituksissa.

3.3. Ekofeministinen *HOPELESSNESS*

What's my part in this in the way that I approach things, in my dysfunction, in my own brokenness? What's my complicity in this in the way I'm lying to myself? Such as: I'm not to blame for global warming. Executions aren't my fault. I'm not responsible for Obama's drone bombing campaign. I'm a plane-taker; I'm a tax payer. We're all complicit. – Anohni (Friedlander 2016.)

Gloaalissa maailmassa kaikki ylivallan toiminnot liittyvät yhteen (Mies & Shiva 1993), eikä kukaan lopulta ole tämän monimutkaisen verkoston ulkopuolella. Performanssin kappaleiden kertoja-minät tunnustavat osallisuutensa toistuvasti. Performanssin nimeä kantavassa *Hopelessness*-kappaleessa kertoja esimerkiksi kuvaa itseään virukseksi, ekokatastrofin aiheuttajaksi.¹⁵ Filosofin Olli-Pekka Moisio kirjoittaa yhteiskuntaa ja estetiikkaa käsittelevässä artikkelissaan, että jaettu syyllisyys muistuttaa Dostojevskin muotoilemaa ajatusta, jossa jokainen ihminen on syyllinen kaikkien puolesta, mutta *minä olen syyllisempi kuin kukaan muu*. Moraalinen näkökulma ja mahdollisuus muutokseen avautuvat vasta, kun ihminen kokee syyllisyyttä moraalisisessa mielessä. Tällöin hän arvioi uudelleen omien tekojensa oikeutusta ja niiden seurauksia, ja silloin mahdollisesti

¹⁵ ”I, who curled in cave and moss / I, who gathered food for fire / And tenderly embraced / How did I become a virus?”

tapahtuu kokonaisvaltainen muutos. (Moisio 2012, 113.) Syyllisyyden kokemus on moraalisuuden minimi, mutta ongelma on, ettemme enää kykene kokemaan sellaista syvää syyllisyyttä, joka nousee olemassaolostamme. Sen sijaan että tunnustaisimme syyllisyyteen liittyvät tunteemme ja niiden merkityksen, keskitymme kiirehtimään lakkaamatta tilanteesta, paikasta, tehtävästä ja tunteesta toiseen. (Moisio 2012, 113.) Samalla kyseessä on vastuun kiistäminen ja torjuminen. Deleuzen ja Guattarin (2007, 11) mukaan unohtaminen, viihteellä harhauttaminen ja välinpitämättömyys ovat kapitalismin menestyksen edellytyksiä. Väärä tietoisuus pohjautuu väärään tietoisuuteen itsestä ja kokonaisprosessin jähmettyneistä osista, ja se on pääoman ja työnjaon ohella kapitalismin toiminnan edellytys. *HOPELESSNESS*-performanssin kappaleiden esiintuomat valtasuhteiden verkostot muodostavat kokonaisuuden, jossa performanssin minuudet toimivat ja kommunikoivat. Yksittäisistä kertomuksista muodostuu kollektiivinen ylivallan kokemus, jota taustoittaa akuutti maailman tuhoutumisen uhka. Kaikki inhimilliset teot ovat osa samaa näytelmää ja ihmisen elämä on universaalia – me pelastumme tai tuhoudumme yhdessä (Merleau-Ponty 2012, 75).

Performanssin sanoituksissa on jatkuva jännite maskuliiniseksi kuvatun kapitalistisen järjestelmän ja feminiinisen luonnon välillä. Esimerkiksi *Marrow*-kappaleessa maapallo on allegorisesti naisen runneltu syövästä kärsivä keho, jota länsimainen yhteiskunta imee kuiviin.¹⁶ *Paradise*-kappaleessa kuvaillaan kontrastia äidin feminiinisen rakkauden ja miehisen kontrollin välillä.¹⁷ Valtasuhteiden monimutkainen verkosto perustuu eroavaisuuksille, mutta niiden selittäminen ainoastaan sukupuolella on puutteellista. Sen sijaan että takerruttaisiin kahden sukupuolen väliseen alistussuhteeseen, on olennaista huomioida, ettei sukupuolta voi tarkastella ottamatta huomioon, mitä muuta miehet tai naiset ovat, tai mistä muista sosiaalisten suhteiden muodoista heidän kokemuksensa muodostuvat. (Cudworth 2005, 10.) Ekofeminismi osoittaa useita eri tapoja, joilla heteronormatiivisuus, seksismi, kolonialismi, rasismi ja vammaisten ihmisten syrjintä pitävät yllä hierarkkisia valtasuhteita, ja miten näiden voimien risteämistä tutkimalla voidaan tuottaa oikeudenmukaisempia, vähemmän väkivaltaisia toimintatapoja (Adams & Gruen 2014, 1). Susan Hawthorne käyttää kulttuuristen muotojen ulkopuolelle jäävistä tai niihin sopimattomista ryhmistä nimitystä moninaisuuden matriisi. Moninaisuuden

¹⁶ ”In the countryside under the streams / suck the marrow out of her bones / inject me with chemotherapies / suck the money out of her face / we are all Americans now”

¹⁷ ”My mother's love, her gentle touch / my father's hand, rests on my throat”

matriisin käsitteellä voidaan kurottua kaikkiin marginaaliin jääviin ryhmiin, joilla ei ole sijaa homogeenisessä, kapitalistisessa tarinassa. Tällaisia ryhmiä ovat esimerkiksi naiset, köyhät, homoseksuaalit, vammaiset ja niin kutsutun kolmannen maailman ihmiset. (Hawthorne 2002, 19.) Cudworthin mukaan ylivalta rajoittaa elämän mahdollisuuksia marginalisoimalla, alistamalla ja käyttämällä hyväkseen. Marginalisointi, alistaminen ja hyväksikäyttö perustuvat eroavaisuuksille, ja eroihin pohjautuva hyväksikäyttö ylivallan kontekstissa viittaa siihen, että jotakin käytetään resurssina vallan käyttäjän hyväksi. (Cudworth 2005, 7.)

HOPELESSNESS-teoksessa marginaaliin jääminen muodostuu myös muista positioista kuin sukupuolesta. Teoksen subjektit eivät sovi ekofeministisesti ajatellen käsitykseen siitä, millainen ihmisen tulee olla sopiakseen patriarkaaliseen kapitalistiseen kertomukseen ja sen normiin. On ristiriitaista, että vaikka teoksen esiintyjät ovat kapitalistisen tarinan marginaalissa, teoksen sanoitusten subjektit asettuvat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta myös osaksi vallankäyttöä: myös marginaaliin jäävät ryhmät ja yhteisöt ovat osallisia ekokatastrofiin. Marginaalissa olevien yhteisöjen osuus kapitalistisen järjestelmän ja ilmastonmuutoksen prosesseissa voi olla usein välillinen. Esimerkiksi kolmannen maailman väestö voi joutua osaksi globaaleja talousmarkkinoita tahtomattaan. (Mies & Shiva 1993.) Performanssin viitekehys kohdistaa teoksen poliittisen latauksen erityisesti länsimaalaisiin, joiden viattomuus suhteessa ekokatastrofiin sekä toisten yhteisöjen ja ihmisten asemaan asetetaan kyseenalaiseksi. *Crisis*-kappaleessa pyydetään anteeksi niiden maiden ihmisiltä, jotka ovat joutuneet Yhdysvaltojen hallituksen hyväksymien sotilaallisten väliintulojen uhriksi.¹⁸ Kappaleessa esitetään, että sotilaalliset väliintulot ja ihmisoikeusloukkaukset ovat mahdollisia empatian puutteen takia. Empatian puute mahdollistaa väkivallanteot, ja kappaleen kertoja pyytää anteeksi omaa osallisuuttaan.

HOPELESSNESS haastaa käsitykset siitä, miten näemme erilaiset ihmiset ja identiteetit, sillä laulujen esittäjäksi ei teksteissä tai videossa personifioitu yhtä esiintyjää, vaan identiteetit vaihtuvat koko teoksen läpi. Valtasuhteet, joille ekofeministisen teorian mukaan länsimainen yhteiskunta perustuu, ulottuvat globalisaation kautta kaikkialle: sen

¹⁸ ”Father if I killed your children with a drone bomb how would you feel (...) / Now you’re cutting off innocent heads on TV / Daughter, if I filled up your mass graves and attacked your countries under false premise / I’m sorry”

jalkoihin jääviä siviileitä on kaikissa etnisyyksissä. Kuka tahansa voi astua teoksen sanoituksiin tai videoon kertojan paikalle, sillä kaikki ovat yhtä lailla osa globaalia verkostoa. Millä tavalla laulun resonointia ja kokemuksellisuutta muuttaa se, millä tavalla hahmotamme jonkun nuoremman, vanhemman, transsukupuolisen, toista etnisyyttä edustavan ihmisen teoksen esittäjänä? Tämä synnyttää myös kysymyksen esiintyjän luotettavuudesta, joka on samalla esitettävissä kaikille teoksille. Keneen todella luotamme? Kenet korotamme ylös? Kenen äänellä on eniten moraalista vaikutusvaltaa? (Snapes 2016.) Videoteoksen esittäjän vaihtuessa kokemus teoksesta väistämättä muuttuu katsojan positiosta ja maailmankuvasta riippuen. Esittäjän vaihtuminen tekee näkyväksi tulkintojen subjektiivisuuden. Oma positiomme pitää sisällään muun muassa kulttuuriset kokemukset, jotka ohjaavat sitä, millä tavalla koemme kappaleet eri etnisyyksiä ja sukupuolia edustavien esiintyjien esittäminä. Samaistuminen ja empatia voivat tuoda vallan kokemukset lähemmäksi, mutta myös vastakkainen reaktio on mahdollinen. Teos voi vaikuttaa liian aggressiiviselta ja ”kömpelön poliittiselta,” kuten esimerkiksi kriitikko Zoë Beery (2016) kirjoittaa Anohnin teosta käsittelevässä artikkelissaan. Katsojan oma positio suhteessa teokseen vaikuttaa ratkaisevasti sen tulkintaan: länsimaisessa kontekstissa teoksen poliittisuus voi tuntua vaivaannuttavalta, sillä länsimaissa esimerkiksi sodan aiheuttama väkivallan uhka ei ole arkipäiväisessä kokemuksessa ilmenevä asia. Performanssikatsojan turvallisuus ei ole uhattuna samalla tavalla kuin kolmannen maailman väestöllä: teoksen esittämät ongelmat voivat näin ollen vaikuttaa kaukaisilta ja etäisiltä.

Ranskalaisen filosofi Michel Foucaultin kuuluisan teesin mukaan valta toimii diskurssin toiminnoissa ja diskurssien moninaisuus muodostaa ylivallan verkoston (Foucault 1998, 31). Diskurssit ovat ylivallan muotojen perusta, ne hallitsevat subjektia erilaisilla tavoilla. Diskurssit eivät ole pelkästään ideoiden kokoelma, vaan myös institutionaalisesti juurtuneita sosiaalisia toimintoja, jotka strukturoivat sosiaalista maailmaa ja joilla on todellisia vaikutuksia. (Foucault 1998, 35.) Diskurssit ovat siis toisiinsa kytkeytyneiden ideoiden joukkoja, jotka konkretisoituvat tietyissä toiminnoissa, prosesseissa ja institutioituneissa muodostelmissa (Cudworth 2005, 104). Diskursseina eli ylivallan käyttäminä, subjektin toimintavaltaa rajoittavina ja muokkaavina voimina performanssissa näyttäytyvät henkilökohtaista toiminnan vapautta rajoittavat instanssit, instituutiot tai patriarkaatin käsitettä seuraten maskuliiniset toimijat. Kertojat kohtaavat

vallankäyttöä joka kappaleessa eri tavalla. Patriarkaatin rakennelmat ovat järjestelmällisesti yhteen liittyneitä, ja ne ovat tietynlaisia muotoja, jotka tulevat näkyviin normatiivisissa toiminnoissa. Tällaisia ovat Walbyn (1990) mukaan työn, kodin, kulttuurin, väkivallan, seksuaalisuuden ja valtion instituutioihin sulautuneet suhteiden joukot.

Esimerkiksi *Watch Me* -kappaleessa arkielämässä näkymätön vallankäyttö muuttuu näkyväksi, kun kertoja puhuttelee häntä salaa katsovaa, yhteiskunnallisen järjestyksen eli vallan ja kontrollin ylläpitoon osallistuvaa virkamiestä. Virkamies tarkkailee kertojaa, kun hän liikkuu kaupungista toiseen tai istuu hotellihuoneessaan katsomassa pornografiaa. Sallehin mukaan ylivalta saavuttaa fyysisen muodon juuri materiaalisuudessa ja ilmentyy tietyissä instituutioissa ja niihin liittyvissä toiminnoissa. Salleh kutsuu tätä ruumiillistuneeksi materialismiksi. (Salleh 1997.) Ruumiillistunut materialismi voi olla myös kulutukseen liittyvän halun aktualisoitumista. *I don't love you anymore* -kappaleessa kertoja tulee jätetyksi jääden makaamaan kadulle ilman ruumiinlämpöä.¹⁹ Hänestä tulee hylätty halun kohde haluamisen siirtyessä seuraavaan kohteeseen. Jäljelle jää ”rikkinäinen maailma,” jonka tarjoama vauraus on kulutettu tyhjiin. Kapitalistinen järjestelmä pohjautuu jatkuvan haluamisen ja kasvun myyttille, joka ei pääty, sillä halun kohdetta, loputtoman vaurauden tilaa ei lopulta ole olemassa. Tämä osaltaan aiheuttaa lukuisia ekologisia ongelmia ja valtasuhteiden vääristymiä.

Performanssi vetoaa tunnistettaviin uhkakuviin, kuten ekosysteemin tuhoutumiseen, henkilökohtaisen vapauden rajoittamiseen, elämän riistämiseen sekä kaikkein viimeisimpänä maailmanloppuun. Buellin mukaan maailmanloppu on tehokkain yksittäinen metafora, joka nykyajan ekologisella ajattelulla on käytettävissään (Buell 1995, 285). Apokalypsin käyttäminen retorisena strategiana on tuonut vihreälle liikkeelle sen vaikuttavimpia onnistumisia. Apokalypsi on mielikuvitukseen sidottu, sillä sen kuvaamaa todellisuutta ei ole vielä olemassa. Se vastaa kriiseihin, mutta myös tuottaa niitä. (Garrard 2012, 85.) Performanssi käyttää maailmanlopun viitekehystä vaikuttavuuden saavuttamiseen. Maailmanlopun uhka ja väistämättömyys tuottavat sekä kollektiivista että henkilökohtaista kriisiä. Jokainen performanssin osallistuja saavutetaan

¹⁹ ”I don't love you anymore / It's been a while and I'm sure / You left me for another girl / You left me for a broken world / You left me lying in the street / You left me without body heat / I curled into rust as my body turned into rust”

maailmanlopun uhkakuvalle, sillä maailman loppuminen uhkaa jokaisen tärkeänä pitämiä asioita ja arvoja. Maailmanloppu koskee kaikkia ja kaikkea. Apokalyptinen retoriikka on Garrardin mukaan välttämätön osa ekologista keskustelua. Se voi inspiroida aktivisteja, käännötyä, vaikuttaa valtaa pitäviin elimiin ja kaupalliseen politiikkaan. Maailmanloppu tarjoaa tunteisiin latautuneen viitekehyksen, jossa monimutkaiset, pitkäaikaiset ongelmat jäävät osaksi yhtä suurempaa kysymystä. (Garrard 2012, 104–105.) Myös lohduuttomuus ja mahdollisten ratkaisujen puuttuminen toimivat tehokeinoina. Ilman pelastumisen mahdollisuutta maailmantilanteen tila konkretisoituu ja materialisoituu toiminnoiksi, jotka tapahtuvat tekstien ja kokemuksen tasolla väijäämättä. Performanssin tekstit ovat sidoksissa materiaalsen todellisuuden realiteetteihin sekä niiden aiheuttamiin kokemuksiin toiveiden, pyrkimysten tai unelmien sijaan. Elinympäristön ja ekosysteemien tuhoutuminen on väkivaltaa toiminnassa (Cudworth 2005, 69). Performanssissa tämä väkivalta on yksittäisten ihmisten elinympäristöjen kontrollointia ja tuhoutumista, jotka kytkeytyvät kaikki suurempaan tuhoutumisprosessiin, koko ekosysteemin romahtamiseen.

HOPELESSNESS on nimensä mukaisesti toivottomuuden tunnetta tuottava teos. Positiivista pelastumisen mahdollisuutta ei enää ole, ja maailman tuhoutumisen uhka luo teokseen kylmäävän pohjavireen. Performanssin tekstit sanallistavat ilmastonmuutoksen ja kapitalistisen järjestelmän luomia konflikteja yksittäisten henkilöiden kokemuksiksi haastaen samalla esittäjän luotettavuuden. Tekstit tuottavat monimutkaisen vallankäytön verkoston, jossa pienemmät ja pitkäaikaisten valtasuhteiden aiheuttamat ongelmat kiinnittyvät laajempaan viitekehykseen. Ekofeministinen teoria tuo näkyväksi teoksessa esitettyjä eri vallankäytön tapoja, vapauden rajoittamisesta ympäristön tuhoamiseen. Valtasuhteiden ”ruumiillistunut materialismi” laajenee koskemaan kaikkia, jotka eivät sovi kapitalistiseen kertomukseen. Performanssin tekstien kertojia, videon eri etnisyyksiä edustavia esittäjiä sekä performanssin yleisöä yhdistää sama apokalyptinen tuhoutumisen uhka. *HOPELESSNESS*-teoksen poliittinen latautuneisuus välittyy Anohnin äänen kautta, äänen, jolla ei ole varsinaisesti esittäjää ja jota ei voi paikallistaa. Seuraavassa luvussa tarkastelen, miten taiteilijan visuaalinen poissaolo vaikuttaa performanssikokemuksen syntyyn, ja miten videoteoksen läsnäolo haastaa myös performanssin ontologiaa.

4. PERFORMANSSIKOKEMUS

4.1. Performanssin kohtaaminen

Kuten Csordas kirjoittaa fenomenologisesta havainnoinnista, tarkastelen tässä alaluvussa performanssin aistimisen prosessia ja sitä, millä tavalla ilmiö tulee kokijalle todelliseksi sekä miten se muodostuu tietynlaiseksi tässä havaitsemisprosessissa (Csordas 2002, 61). Seuraan omaa performanssikokemustani havaitsemisprosessiin liittyvien kysymysten esiin nostajana. Performanssikokemus lähti liikkeelle siitä, etteivät teosta koskeneet ennakko-oletukset pitäneet paikkaansa. En voinut todentaa artistin läsnäoloa tai kokea teosta odotuksia vastaavalla tavalla. Olin esityksessä erilaisessa asemassa kuin suurin osa katsojista, sillä sijoittumiseni toiseen riviin, hyvin lähelle lavaa mahdollisti taiteilijan visuaalisen identifioinnin: saatoin erottaa, että mustan kangasharson takana todella oli artisti itse ja että ääni purkautui taiteilijasta juuri siinä tilassa ja paikassa. Taiteilija oli kuitenkin poissa oleva, ja tämä poissaolevuus tarkoitti, etten tiennyt, mihin huomioni kohdistaa. Yrittäessäni luoda vastavuoroisuuden kokemusta kuuntelin teosta välillä silmät kiinni, taiteilijan äänessä kuuluvaan läsnäoloon takertuen. Sen sijaan videoteos kommunikoi asettumalla esittäjän paikalle, tarjoamaan kehollista läsnäoloaan.

Performanssi esittää syvimmit kysymyksensä läsnä olevassa, tapahtuvassa hetkessä (Phelan 1993, 146). Merleau-Pontyn mukaan havaitseminen ei ole toimimista tai tietoista position ottamista, vaan havaitseminen on tausta, jota vasten kaikki toiminta nousee esiin. Maailma ei ole objekti, jonka muodostuminen olisi minulla hallussani, vaan se on luonnollinen tapahtumapaikka ja kenttä kaikille ajatuksille ja eksplisiittisille havainnoille. Kaikki kokeminen on subjektiivista, ja maailmassa oleminen ei johdu fyysisen tai sosiaalisen ympäristön vaikutuksesta, sillä ainoastaan minä luo oman olemassaolonsa ja samalla maailman ainoan subjektille olemassa olevan merkityksen. (Merleau-Ponty 1962, xi.) Mikäli tätä ajatusta sovelletaan taiteentutkimukseen, palautuu taiteen ontologinen kysymys ja siihen kiinnittyvät merkitykset havaitsijan kokemukseen, jossa taide tulee olevaksi. Performanssin havaitseminen ja kokeminen nostavat performanssin toiminnan esiin, paljastaen sen prosessit, teot ja vaikutukset. Havainnoinnin käyttäminen

tulkinnan lähtökohtana toimii vaikutuksen keinojen esiin nostamisena ja tutkimisena. Performanssia ei olisi olemassa ilman kokemusta, ilman yleisöä teoksen äärellä. Performanssi syntyy teoksen ja yleisön kohdatessa.

HOPELESSNESS-teoksessa tila oli täysin avoin festivaaliteltiltä, josta saattoi vapaasti kulkea sisään tai ulos esityksen aikana. Toimijuus loppui vasta, kun katsoja poistui tilasta ja esityksen ulottuville. Teoksen ja yleisön välinen suhde on kuitenkin performanssissa usein monimutkainen. Taylor kirjoittaa, että katsojalla on useita mahdollisia positioita, jotka tulevat ilmi jo siitä, miten monin eri termein performanssin katsojaa voidaan kuvata: osallistuja, todistaja, sivustakatsoja, kuulija, tarkkailija, kriitikko, havainnoija, tarkkailija. Riippumatta mittakaavasta performanssi on aina tapahtuma, jossa taiteilijoiden sekä katsoja-toimijoiden kehot toimivat välittäjinä aktivoiden uudelleen olemassa olevan repertuaarin eleitä ja merkityksiä. (Taylor 2016, 58.) Esitys tarvitsee aina yleisön, joka havaitsee ja todentaa tapahtuman esitykseksi – jopa siinä satunnaisessa tapauksessa, että yleisö on itse esittäjä (Bauman 1989). Performanssi pyytää katsojaa toimimaan, vaikka sen toiminta olisi toimimattomuutta, *doing nothing* (Taylor 2016, 86). Tämä tekemättömyys pitää sisällään myös sen, että katsoja toimii teoksessa, sillä jo teoksen kokeminen on sen tuottamiseen osallistumista. Kuunteleminen ja näkeminen ovat aktiivista toimimista. Katsoja tarkkailee, valitsee, vertailee ja tulkitsee osallistuen teokseen ja muotoillen sen uudestaan omalla tavallaan. (Rancière 2010, 13.) Torvisen mukaan jo varhainen fenomenologinen estetiikka korosti havaitsijan osallistuvuutta eli pyrkimystä korostaa havainnon aktiivisuutta ja konstituivaa luonnetta pelkän vastaanottavan aistikokemuksen sijaan (Torvinen 2007, 41). Kokija osallistuu taiteen tekemisen prosessiin aktiivisesti tai tiedostamattaan. Performanssi voikin olla vain pienen ryhmän ymmärrettävissä, ja muille se voi ilmetä näkymättömänä, ymmärryksen ulkopuolella olevana (Taylor 2016, 40).

Peggy Phelan (2004, 575) kirjoittaa, että performanssin vaikuttavuus perustuu erityisesti sen sisältämään tekijän ja katsojan transformaation mahdollisuuteen. Ajatus esiintyjän ja katsojan samanaikaisen muuttumisen mahdollisuudesta mukailee Emmanuel Levinasin teesiä, jonka mukaan taiteen kokemuksessa estetiikka liittyy eettisyyteen. Kehollinen kohtaaminen on ratkaiseva ja kriittinen arena, jossa jakamamme eettinen side tulee näkyväksi ja jossa eettisyys tiivistyy. (Levinas 1985.) Eettisyys ja performanssi ovat

samanlaisia potentiaalisia areenoita sosiaalisen tapahtuman ennalta-arvaamattomalle voimalle (Phelan 2004, 575). Myös George Steiner esittää, että emme voi lähestyä taiteen kokemista henkilökohtaisella tai yhteisöllisellä tasolla koskettamatta samalla kaikista pakottavimpia ja hämmentävimpiä moraalisia ongelmia, sillä toimintaan suostuttelu on taiteen estetiikassa, erityisesti musiikissa, niin voimakasta (Steiner 1989, 144). Täysin fundamentaalissa, pragmaattisessa mielessä runo, maalaus tai musiikki eivät ole luettuja, katsottuja tai kuultuja vaan *elettyjä*. Kohtaaminen esteettisen kanssa on Steinerin näkemyksen mukaan muutosvoimaisin ihmisen kokemukselle saatavilla oleva kutsu. Taiteen kohtaaminen mahdollistaa muutoksen prosessien käynnistymisen, ja keho ei ehkä ole enää asuttavissa samalla tavalla kuin ennen. (Steiner 1989, 143.) Bachelard esittää, että teoksen jälkikaiku muuttuu merkitysten kokemukseksi, jonka seurauksena tapamme nähdä tai tuntea maailma muuttuu. Poettinen kuva juurtuu meihin, vaikka se on peräisin joltain toiselta. Katsojalle muodostuu tällöin vaikutelma, että hän olisi itse voinut luoda tuon poettisen kuvan, koska se juurtuu niin syväälle, että hänen olisi suorastaan pitänyt luoda tuo kuva itse (Bachelard 1969, xix.) Juha Varton (2017) mukaan vaikuttaminen voi saada aikaan muutoksen ja vaikutuksen, jota ei voi välttämättä sanoin selittää. Vaikuttaminen pitää sisällään kokemusta, puhdasta tietämistä ja toisin näkemistä. Siitä voi seurata ymmärtäminen sekä toisin toimiminen.

Liikkumisen fenomenologiaa tutkiva filosofi Timo Klemola kirjoittaa kehon kokemuksen tulevan esille, kun siirrymme egotietoisuuden alueelta kohti kehotietoisuutta. Siinä missä egotietoisuus käsittää ajatteluun liittyviä toimintoja kuten muistamisen, suunnittelun ja imaginäärisen, kehotietoisuus on huomion kiinnittämistä proprioseptisten aistien tuottamaan informaatioon kehon asennoista ja liikkeistä. (Klemola 2005, 85–86.) Huomion kiinnittäminen kehon tuntemusten ja liikkeiden havainnointiin palauttaa kokemuksen siihen kulttuuria ja tiedettä edeltävään tilaan, josta kaikki havainnointi sekä ihmisen maailmassa oleminen syntyy. Laulututkija ja etnomusikologi Anne Tarvainen jatkaa Klemolaa seuraten, että kehotietoisuus on kehon sisätilan tietoista aistimista. Tunteet ovat aistittavissa kehollisina ja konkreettisina tuntemuksina. Esimerkiksi ääni voi liikuttaa kuuntelijaa, jolloin liikuttuminen tuntuu kehon sisätilassa liike-energiana, painenvaihteluina, sykkeenä tai liikahduksina. Kehossa on tällöin tuntemus jonkinlaisesta muutoksesta, ja liikkeen ja muutoksen taso aukeaa kokemuksessa tietoisuuteen. Tarvainen mukaan tämä muutos aukeaa yleensä vain silloin, mikäli

kokemus on hyvin vahva. Kehon aistimukset tulvivat kokemukseen esimerkiksi silloin, kun musiikin välittämä tunnealto ottaa vallan ja tuottaa voimakkaan tunnekokemuksen. Tällöin voi tuntua siltä, että tunne aaltoilee kehon yli, ja kyynelvet nousevat silmiin. (Tarvainen 2012, 24–25.)

Vallitseva kehotietoisuuden esiin tuoma tunne *HOPELESSNESS*-teoksessa oli irrallisuus, joka kulminoituu poissaolon ja tyhjyyden tunteeseen. Yritin todentaa olevani samassa tilassa artistin kanssa, mutta tuntui siltä kuin havaitsijan ja havaitun välillä olisi välimatka, jota ei voi kuroa kiinni äänen intensiivisyydestä ja läsnäolosta huolimatta. Vaikka artistin ääni täytti koko tilan, en voinut kehollisesti kiinnittyä minnekään, edes koko lavaa hallitsevaan videoteokseen. Kehollisen kiinnittymisen mahdottomuus esti konserteille tavanomaisen artistin ilmaisuun keskittymisen, luoden tilaa poliittisen tunnekokemuksen toiminnalle.

On huomionarvoista, että teoksen kappaleissa sanallistetaan jonkun toisen kokemusta. Ekofeministiset, poliittiset teemat muuttuvat jo sanoituksissa kehollisiksi kertomuksiksi, tunteiksi ja kokemuksiksi. Sanoitusten minä-muoto kutsuu performanssin havaitsijan samaistumaan kertojaan tämän toiseksi muuttumisen myötä. Bachelardia seuraten performanssin ääntä voisi ajatella poeettisen kuvan juurruttamisena: jonkun toisen kokemuksesta tulee minun kokemukseni. Samalla jokaisen kertojan subjektiiviset kokemukset ovat sidoksissa toisiinsa, näennäisen vastakkaisista asetelmista huolimatta. Myös sanoitukset korostavat artistin poissaoloa. Äänellä ei ole omaa identiteettiä: jokaisella laululla on tekstissä uusi minuus, uusi näkökulma. Taiteilijan identifioitumisesta työhönsä ja oman kokemuksen käyttämisestä materiaalina Kate Love kirjoittaa, että omaan kokemukseen viittaaminen aiheuttaa enemmän ihmetystä kuin jonkun toisen kokemuksesta puhuminen. Toisen kokemuksesta kertominen koetaan luontevammaksi ja tärkeämmäksi kuin oma kokemus, sillä omasta kokemuksesta ammentaminen voidaan helposti tulkita autobiografiseksi työksi, taiteilijan henkilökohtaisen identiteetin ilmaukseksi. Samalla yritys kiinnittyä sosiaaliseen tai kulttuuriseen asiantuntijuuteen katoaa taiteilijan ulottumattomiin. (Love 2005, 165.)

HOPELESSNESS muuttaa toisen kokemuksen omaksi, sillä jos teoksen tekstejä laulaa mukana, tulee väistämättä astuneeksi ylivallan verkostoissa kulkeväksi toiseksi.

Performanssi tuottaa uusia tapoja kytkeytyä ja identifioitua toisiin minuuksiin. Se voi toimia siirtämisen prosessina välittäen sosiaalista tietoa, muistia ja käsitystä identiteetistä toistuvien tekojen ja toimintojen kautta (Taylor 2016, 25). Tekstien toiseuteen astumista ja samaistumista voi lähestyä myös representaation käsitteellä. Hongiston ja Kurikan mukaan representaatio viittaa itsensä ulkopuolelle, kuvaten tai määritellen jonkin asian tekemällä sen uudelleen läsnä olevaksi. (Hongisto & Kurikka 2013, 8.) Adamsin ja Gruenin mukaan representaation kysymykset ovat ajankohtaisia ja akuutteja alistetuille ja sorretuille ryhmille, sillä esitykset toiseudesta toimivat hallinnan ja valta-aseman propagandana. Muuttuminen ja alistavien representaatioiden vastustaminen ovat osa vapautumisen taistelua, ja vuorovaikutus representaatioiden kanssa on ollut olennainen osa feminististä aktivismia. (Adams & Gruen 2014, 25.) *HOPELESSNESS*-performanssissa ääni on se tapahtuma, jossa representaatiot toimivat ja tuottavat uutta kokemuksellista materiaalia.

4.2. Artistin poissaolo

I've never been that interested in my physical body as a convincing visual conduit for my voice. I've never been comfortable standing on stage and trying to negotiate what it is that people are seeing. [Pointing at herself] I've never had this "for sale," particularly. It's always been an unfortunate byproduct of the fact that I'm a singer. So to me, it's been separating my voice from my body in a way. That was my idea: that I would be annihilated. – Anohni (Friedlander 2016.)

HOPELESSNESS-teoksessa artisti on näkymätön, vaikka hänen äänensä täyttää koko teoksen läsnäolollaan. Laulajasta ei voi saada aistikokemuksen kautta varmuutta, ja sama epävarmuus jatkuu koko teoksen läpi. Kokonaisvaltaisesti performanssikokemusta hallitsevan äänen tuottamisen prosessi on teoksessa piilotettu. Anohnin kehon tunnistamattomuus hävittää taiteilijan ja yleisön vastavuoroisuuden asettuen vastustamaan taiteilijan kehoon liittyviä merkityksenantoja. Samalla visuaalinen poissaolo myös asettuu katseen kohteena oloa sekä tuotteistamista vastaan. Teoksen sisältö ei ankkuroidu taiteilijan kehoon ja siihen, millaisena katsojat sen näkevät tai kokevat. Keho ei ole *myytävänä*: teos ei kytkeydy taiteilijan kehoon eikä keho myy teosta.

Konserttiesitykseen ja performanssiin kuuluu tavanomaisesti olennaisena osana taiteilijan kehollinen ja visuaalinen läsnäolo. Performanssille viittauskohde on aina ”tuskallisen” relevantti esittäjän keho, ja performanssissa keho on läsnäolon metonymia (Phelan 1993, 150). Seuratessa esitystä katsoja tulee seuranneeksi artistia, hänen eleitään, ilmeitään ja kehon liikkeitään. Teoksen esittäjä on yleensä kaiken merkityksenannon keskipisteessä. Keho on hänen erityislaatuisuutensa ja tunnistettavuutensa tae, ja merkityksenanto toimii kehon liikkeitä seuraamalla. Mitä tapahtuu, jos teos ei olekaan yhteydessä tekijäänsä, vaan tekijä katkaisee yhteyden? Anohni on läsnä teoksessa, mutta vain yhtenä esittäjänä.

When people perceive my music through their perception of my physical body, it often really contains their ability to open their mind to it, because they hear it through the local identity politic of my body. With the live show, I find ways of opening that up, of creating an amorphous feminine oracle that will deliver the work. (...) And I could shapeshift—you get this more spectral sense of the self that is projecting the voice. – Anohni (Friedlander 2016.)

Kehon poistaminen esityksestä voi olla keino avata merkityksenantoprosessia, joka usein kiinnittyy tiukasti taiteilijan identiteettiin ja kehoon. Anohni on teoksessa läsnä äänenä ja lavalla liikkuvana hahmona, muttei teoksen varsinaisena esittäjänä. Yleisön ja artistin välinen vuorovaikutus häiriytyy, ja artistin kehon pinnat ovat suljettu mustalla kankaalla.²⁰ Taiteilijan kehoon liittyvät merkitykset, ennakko-oletukset ja toiveet on riisuttu pois ja siirretty videon välitettäväksi. Vaikkei Anohnia voi nähdä, hän on läsnä liikkeenä ja äänenä. Phelan kirjoittaa, että performanssissa esiintyjä ilmaisun monimuotoisuudessa kuitenkin aina lopulta katoaa ja esittää jotain muuta – liikettä, ääntä, tanssia, *taidetta* (Phelan 1993, 150). Nämä ilmaisut, äänet ja liikkeet kuuluvat olemisen ilmenemiseen, eikä olemisen voi ilmetä ilman niitä. Performanssi käyttää kehoa kehystääkseen olemisen puuttumisen, olemisen, joka on ”luvattu” kehossa ja sen kautta (Phelan 1993, 150–151). Performanssin merkitykset eivät pääse siis kiinnittymään esiintyjän kehoon. Tämä tarkoittaa myös performanssin temporaalisuuden ylittämistä: mikäli teoksen merkitykset eivät kiinnity esittäjän kehoon, eivät ne myöskään sammu artistin astuessa alas lavalta ja esityksen päättyessä.

²⁰ Lacanin (1966) mukaan kangas on kaikkialla ja aina metaforisessa käytössä. Se voi palvella myös substanssin kuvana. Anohnin musta vaate tekee performanssitaiteilijan poissaolevaksi teoksesta, itsenäiseksi ja muista riippumattomaksi. Samalla tähän substanssin kuvaan sisältyy kuitenkin koko teoksen keskeinen ominaisuus: mikäli Anohni poistuisi teoksesta kokonaan, teoksen olemassaolo lakkaisi.

HOPELESSNESS kyseenalaistaa taiteilijan position teoksen tekijänä ja esiintyjänä asettaen taiteilijan kehon ambivalentilla tavalla sekä läsnä- että poissaolevaksi. Teos koostuu taiteilijan läsnäolosta (ääni) sekä hänen poissaolostaan (visuaalinen tunnistamattomuus). Sokolowskin mukaan huomion kiinnittäminen tarkasteltavan kohteen läsnä- ja poissaoloon on yksi fenomenologisen lähestymistavan erityispiirteistä (Sokolowski 2000, 5, 33–41). Kohde on läsnä oleva silloin kun se on välittömästi aistittavissa. Performanssi on tapahtumishetkellään läsnä, mutta esityksen jälkeen se muuttuu poissaolevaksi, ajattelun ja muistelun kohteeksi. Taiteilijan poissaolo kääntää teoksen kokemisen esiintyjän tulkitsemisesta katsojan oman kokemuksen erittelyyn ja tulkintaan. Ainoa keino kiinnittyä artistiin ja toistaa hänen läsnäoloaan oli omassa kokemuksessani teoksen kuunteleminen silmät kiinni, äänestä visuaalista materiaalia etsien. Tämä yritys muuttaa teos keinotekoisesti visuaaliseksi tietenkin epäonnistui, toimien samalla performanssitaiteilijan visuaalisen poissaolon toimivuuden vahvistajana. Phelan esittää, että performanssista ja sen ontologisesta katoamisesta kirjoitettaessa lopputulemana on lopulta subjektiivinen kokemus (Phelan 1993, 148). Jotta voisi lähestyä katoavaa taidetta, on käännettävä sisäänpäin kohti subjektiivista kokemusta, johon videoteos johdattaa. Performanssi tapahtuu havaitsijan kehossa.

4.3. Videon läsnäolo

Performanssin video alkaa Naomi Campbellin tanssilla, jota seuraa viidentoista kappaleen esitykset. Teoksen lopussa musiikin päättyessä video jatkuu yksin aboriginaalitaiteilija Nola Ngalanka Taylorin loppumonologilla. Videon esittäjien fyysisyys ja kasvojen ilmeet ovat välillä äärimmäisiä, tuskaa, epätoivoa ja surua ilmentäviä. Esimerkiksi taiteilija Johanna Constantinen yläruumis on maalattu valkoiseksi, ja hänen kasvoiltaan valuu verinoroja. Constantine näyttää kalpealta pommituksen uhrilta. Puolilähikuvan käyttö lisää läsnäolon kokemusta, ja video pyrkii luomaan turbulenssia kokijan tunnemaailmassa raa'an fyysisyyden kautta. Voiko video kuitenkin olla kehollisesti läsnä oleva, voiko se toimia kokemuksellisena välittäjänä taiteilijan kehon paikalla?

Philip Auslanderin (2008, 109) mukaan live-esitys tai performanssi on historiallisesti määritelty niin, että kokemuksemme sen läsnäolosta sekä ymmärrys siitä, mikä merkitsee live-esitystä, muuttuu ajan kuluessa vastauksena uusille mediateknologioille. Live-elementtejä voidaan yhdistellä nauhoitettujen tai muuten teknologisesti välitettyjen elementtien kanssa hybridin tapahtuman tuottamiseksi. Niemelä kirjoittaa, että videoteknologian mukaantulo performanssiin 1980-luvulla loi uusia vaihtoehtoisia jäsennyksiä esiintyjän läsnäolosta. Videoteknologia voi tehdä esityksen läsnäolon uudella tavalla tavoitettavaksi ja samalla se myös problematisoi oletusta performanssin välittömyydestä ja hetkellisyydestä. (Niemelä 2010, 61.) Elävyyden tai kehollisen läsnäolon kokemus ei ole rajoitettu esiintyjän ja yleisön väliseen vuorovaikutukseen, vaan läsnäolo on yhteenkuuluvuuden ja kommunikaation tunne, jatkuva, teknologisesti välitetty samanaikainen läsnäolo toisten kanssa, olivat toiset sille tuttuja tai tuntemattomia (Auslander 2008, 111). Teknologisesti tuotettu samanaikaisuus ja läsnäolo voivat luoda yleisön ja teoksen välille vastavuoroisuuden ja läsnäolon kokemuksen. Teknologia kyseenalaistaa taiteilijan fyysisen läsnäolon tarpeen, eikä se ole enää teoksen läsnäolon edellytys. Samalla performanssin olemus tilassa ja paikassa tapahtuvana fyysisenä tapahtumana saa uusia piirteitä: teknologia voi toimia performanssissa läsnäolon ilmaisijana ja toteuttajana.

Nykyään oleminen ja kokeminen eivät rajoitu ainoastaan fyysiseen todellisuuteen, vaan elämme myös virtuaalisen maailman todellisuudessa. Rajat kehollisen ja virtuaalisen välillä ovat hämärtyneet, ja ei ole enää selvästi sanottavissa, että tietty kokemus olisi todellisempi kuin toinen. Sen sijaan, että olisimme tekemisissä samassa tilassa ja paikassa olevien kehojen kanssa, kommunikoimme teknologian luomassa verkostossa, jossa tapahtuvista prosesseista tulkinnan luominen on täysin erilaista kuin materiaallisen todellisuuden kehollisuus. Virtuaalimaailmassa havaintomme koostuu tallenteista, sanoista ja palasista, joita on muokattu, editoitu, pyyhitty pois ja kirjoitettu uudelleen. Internetissä kokemuksellisuus pohjautuu korostuneesti asioiden vastaanottamiselle ja seuraamiselle. Andreas Treske (2015, 18) esittää, että video on nykyään osa jokapäiväistä kokemusta, sillä se on kiinnittynyt objekteihin, pintoihin, järjestelmiin ja ympäristöimme arkkitehtuureihin, joissa elämme. Tapa, jolla prosessoimme videon sisältämää informaatiota, heijastaa kykyjämme ja tapojamme sekä yksilöllisiä kokemuksiamme. Video myös määrittelee ja todentaa tunteitamme. Amelia Jonesin (1998, 200–205)

mukaan kehollinen subjektiivisuus syntyy suhteessa teknologisoituneen kulttuurin tuottamiin kuviin ja kokemuksiin. Jones kutsuu teknologisoituneen kulttuurin kehollisuutta prosessuaaliseksi, pirstaleiseksi ja vuorovaikutuksessa muuttuvaksi teknosubjektiksi. Teknologia on tuottanut uudenlaisia osallistumisen tapoja. Digitaalinenkin keho voi olla läsnä oleva ja merkityksiä tuottava. Diana Taylorin mukaan jokaisella ihmisellä on nyky-yhteiskunnassa elektroninen datakeho tai kopio. Auktoriteetit saavat halutessaan tietää muuttotietomme, siviilisäädyn, sairashistorian ja pankkitiedot konsultoimalla tietokonetta, oli meillä itsellämme sellaista tai ei. Elektroninen keho on paljon alttiimpi kuin lihasta ja luusta koostuva fyysinen keho – meiltä voidaan kieltää esimerkiksi henkivakuutus ja oikeus matkustaa digitaalisten asiakirjojen perusteella. (Taylor 2016, 108.) Myös virtuaalinen keho siis tuottaa maailmassa olemista, ja se on yhtä läsnä oleva kuin fyysinenkin keho.

Niemelän mukaan teknologian ja elävän performanssin kohdatessa uudet ilmaisuvälineet määrittävät läsnäolon kokemisen ehdot. Teoksen läsnäolon kokeminen tässä ja nyt ei johdu teoksen välittömyydestä, vaan läsnäolon merkkien erojen havaitsemisesta. (Niemelä 2010, 68.) Läsnäolo muodostuu ja on koettavissa eron havainnoinnin kautta. Kayen mukaan on näin ollen olennaista kysyä, millaisia vuorovaikutussuhteita performanssiin rakentuu kuvantuottamisen teknologioiden kautta. Vuorovaikutus toteutuu myös verbaalisin tai ruumiillisin elein suoraan yleisöön vetoavissa videoteoksissa. Performanssin havaitsija täydentää teoksen, ja performanssin läsnäolo siirtyy esiintyjästä teoksen kokemiseen: teos tapahtuu kohtaamistilanteessa ja kokemuksessa. (Kaye 2007, 118.) Läsnäolon kokemus jäsentyy siis fenomenalisena kokemuksena, eikä se ole rajoitettu tiettyyn esiintyjän ja yleisön väliseen vuorovaikutukseen (Auslander 2008, 108–111). Niemelä kirjoittaa videoidusta performanssista, että sen on mahdollista tuottaa vaikutelmaa läsnäolosta erilaisin sisällöllisin ja visuaalisin keinoin. Paljastava ja yksityiskohtainen lähikuva voi luoda kehollisuuden tuntua siinä missä liikkuva kuva tuo esiin esiintyjän kehon liikkeitä ja eleitä. (Niemelä 2010, 66.) Jos videoitu performanssi voi haastaa performanssin ontologiaan liitettyä elävyyden ja läsnäolon tuntua, niin voi myös teknisiin elementteihin lähtökohtaisesti perustuva performanssikin. Kayen (2007, 118) mukaan teknisetkin keinot voivat tuottaa elävyyttä ja läsnäoloa tarjoten elävän läsnäolon koettavaksi. Videon osallisuus performanssissa ei tee tyhjäksi esitystilanteen välittömyyttä.

Multimediaperformanssi tuo erilaisten valo- ja kuvaprojisoitien kautta esiin, että elävää läsnäoloa on mahdollista tuottaa myös kuvien välityksellä. Keho ja sen representaatio eivät ole toistensa vastakohtia, vaan toisiaan täydentäviä. (Niemelä 2010, 66–67.)

Videokuvan on mahdollista tuoda esitykseen samanaikaisuutta ja läsnäoloa, mutta myös rinnasteisia todellisuuden tasoja (Kaye 2007, 12). Auslanderin mukaan vaikuttaa siltä, että spatiaalisesta, yhtäaikaisesta läsnäolosta on tullut performanssille vähemmän tärkeää, eikä sitä enää edellytetä, jotta performanssi voitaisiin luokitella eläväksi. Samalla temporaalinen samanaikaisuus on säilynyt tärkeänä piirteenä siltä osin, että teknologiat pystyvät tekemään mahdolliseksi reaaliaikaisen kontaktin säilyttämisen välimatkan päästä kuitenkin tarjoten elävyyden kokemuksia. Saattaa olla, että olemme nyt pisteessä, jossa elävyyttä ja läsnäoloa ei voida enää määritellä puhtaasti ihmiskehon läsnäolona tai kehojen välisinä fyysisinä tai temporaalisina suhteina. Läsnäolon uutena määritelmänä Auslander esittää, että se rakentuisi lähtökohtaisesti yleisön tunnevoimaiselle kokemukselle. (Auslander 2008, 112.) Video pystyy siis tarjoamaan performanssissa elävää läsnäoloa ja rakentamaan voimakastunteista performanssikokemusta.

4.4. Video ja tunnekokemus

HOPELESSNESS-videoteoksen henkilöt vastaavat laulamiinsa sanoihin kehollisesti. Puolilähikuvassa olevien kehojen liikkeet ovat liioiteltuja ja toisteisia, ja rajauksessa kasvot ja pään liikkeet ovat huomion kohteena. Video toimii performanssin esittäjän kehollisena vastineena esittäen olevansa äänen tuottava keho. Video esittää ja reagoi sanoituksiin, jotka ovat hyvin arvolatautuneita, eettisiin ja moraalisiin kysymyksiin kietoutuneita. Videon esittäjien tulkinnassa korostuvat kasvojen liikkeet, eleet ja ilmeet. Esimerkiksi itkeminen ja huutaminen ovat voimakkaiden tunnekokemusten fyysisiä ilmauksia. Tunneilmaisu on videoteoksessa pääosin negatiivista. Esiintyjät itkevät, vääntelevät kasvojaan, tuijottavat yleisöön hiljaa, huutavat aggressiivisesti, painavat pään kiinni rintaan luovuttamisen merkiksi. Mitä nämä reaktiot paljastavat tunteiden kokijoista ja tunteiden objekteista eli sanoituksista, joihin tunteet kiinnittyvät? Video reagoi sanoitusten ekofeministiseen arvoasetelmaan. Negatiiviset, toivottomuutta ja kärsimystä

ilmaisevat tunneilmaisut huomioivat äänen välittämän apokalyptisen maailmankuvan. Videon esittämät reaktiot ovat arvoasetelman tunnistamista, ja tunteiden kautta subjektit arvioivat sen maailmantilan, johon he eivät enää sovi tai ehkä eivät ole koskaan sopineetkaan. Videon esittäjät ovat altavastaaajan asemassa.

Filosofi Martha Nussbaumin mukaan tunteet ovat erottamaton osa ihmisenä olemista ja ihmisenä toimimista, ja tunteet ovat intellektuaalinen vastaus arvon havaitsemiselle. Ne tulisi huomioida osana eettistä järkeilyä, sillä moraalisuus ei ole ainoastaan järjen tai periaatteiden luoma järjestelmä. Mikäli oletetaan, että tunteisiin liittyy tietoisuus arvosta tai tärkeydestä, joita hallitsevat älykkyys ja tarkkanäköisyys, ei tunteita voi ohittaa eettisessä päätöksenteossa niin kuin filosofian historiassa on yleensä ollut tapana. (Nussbaum 2001, 1.) Tunteita on filosofian historiassa perinteisesti pidetty liike-energiana, joka ei ole järjen ohjattavissa. Tämän näkemyksen mukaan tunteet liikuttavat ihmistä liikkuen hänessä kuin aallot tai tuulenpuuskat. Näin ollen tunteet eivät ole riippuvaisia siitä mitä henkilö ajattelee maailmasta tai miten hän sen kokee. (Nussbaum 2001, 24–25.) Tällaisista ihmistä liikuttavista ulkopuolisista voimista on kyse myös esimerkiksi affektiteoriassa, jota käytetään erityisesti taiteentutkimuksessa tunteita ja kehollisuutta tutkittaessa. Spinozalaisessa tutkimuksessa ”vaikutukset” muodostavat kehossa tiloja ja näiden tilojen väliset siirtymät ja kestot ovat affekteja. Siirtymät ja kestot liittävät vaikutukset sekä edeltävään tilaan että tulevaan tilaan. Affektit vaikuttavat ruumiiseen ja mieleen ulkopuolelta tulevana muutosvoimina, jotka joko lisäävät tai vähentävät ruumiin ja mielen toimintakykyä. (Deleuze 2012, 63–64.) Affekti jatkaa liikkumistaan, ja Deleuzen pohjalta affekteja tutkinut Brian Massumi kirjoittaa, että tunne on voimakkain ilmaisu affektin vangitsemisesta (Massumi 1995, 88). Affekti liikkuu ruumiissa potentiaalina ja intensiteettinä, ulkoapäin tulevana voimana, joka ei ole mielen ohjattavissa. Nussbaum sen sijaan esittää, että tunteet ovat kehollisia kuten muut mentaaliset prosessit. Vaikka tunteet tapahtuvat kehossa ja niiden paikka on siellä, se ei ole syy mieltä tunteiden intentionaalisia tai kognitiivisia komponentteja epäintentionaalisiksi kehon liikkeiksi. (Nussbaum 2001, 25.) Tunteiden kehollisuus ei vähennä niiden merkitystä osana ihmisen ajattelua. Kuten Nussbaum (2001, 58) toteaa, kaikki inhimilliset kokemukset ovat kehollisia ja toteutuvat osana materiaalista prosessia.

Affektiteorian mukaan ihminen voi tiedostaa tunnetilansa, muttei niiden syntyperää (Gregg & Seigworth 2010, 19). Näin ollen ihminen on kytköksissä tunteisiin vain kehollisen läsnäolon ja kokemuksen kautta, passiivisena vastaanottajana, alati liikkuvien voimien kulkiessa hänen lävitseen. Tietoisen ajattelun ulkopuolelle jättäminen sulkee pois sen, että tunteet voisivat olla välittömästi tekemisissä eettisen tai moraalisen pohdinnan kanssa. Sen sijaan tunteet liittyvät ajatukseen kohteen oletetusta arvosta ja tärkeydestä, sillä tunteet sisältävät arviointeja maailmasta ja sen asiointilasta (Nussbaum 2001, 136). Tunteen objekti nähdään sen kautta, miten tärkeä rooli sillä on henkilön omassa elämässä. Subjekti ei siis tule pelänneeksi jokaista maailmassa tapahtuvaa katastrofia, vaan pelkoa inspiroi ajatus tulossa olevista vahingoista ja haitoista, jotka leikkautuvat subjektin omien tärkeiden projektien ja suhteiden ytimeen. Tunteet ovat tässä suhteessa paikallisia. Ne keskittyvät valon ja varjon vaihdoksiin havaitsijan omassa elämässä, sen sijaan että ne tarkastelisivat universaalimpia kysymyksiä. (Nussbaum 2001, 31.) Tunteiden kiinnittyminen havaitsijan omaan elämään tarkoittaa, että tunnekokemuksen herättämiseksi aihepiiri on tuotava havaitsijan kokemukseksi, osaksi hänen elämäänsä. Maailmanlopun uhka tai sodan kokemukset voivat jäädä irrallisiksi ja etäisiksi, jos ne esitetään universaaleina. Tunteet ovat osa eettistä ja moraalista pohdintaa, osa ihmisen arvojärjestelmää ja ajattelua. Moraalinen arviointikyky ei ole kokonainen, mikäli tunne puuttuu. (Nussbaum 2001, 3, 44.)

Tunteet liikuttavat ja ravistavat ajattelua. Tunteen tunnustaminen ja sen luoma mullistus kuuluvat siihen samaan osaan ihmistä, joka ymmärtää ympäröivää maailmaa. (Nussbaum 2001, 45.) Kokemus luo yhteyden tunteen tunnustamisen ja sen luoman ravistelun välillä, ja näin ollen tunteilla voi olla kumouksellista voimaa. Tunteet ovat kytkeytyneet tiiviisti toimintaan, ja Nussbaumin mukaan harva muu tunteiden ulottuvuus on yhtä itsestään selvää. Joskus tunteiden esille tuoman arvon havaitseminen nostaa välittömästi esiin motivaatioita toimintaan. (Nussbaum 2001, 135.) Tunnekokemus voi yhdistää tunteiden kumouksellisuuden ja eettisen arvostelukyvyn toisiinsa. Tunteet ovat performanssissa koko teoksen yhteen sitova ja liikkeeseen laittava voima: performanssi pyrkii liikuttamaan kokijaa tunnekokemuksen kautta. Samanlaista tunteisiin vetoamista käytetään usein poliittisen vaikuttamisen keinona. Esimerkiksi sotavalokuvaus pyrkii vetoamaan tunteisiin, herättäen katsojassa empatiaa sekä samalla nostattaen kielteisiä tunteita oletettua vihollista kohtaan (Sontag 2002). Tunteen mobilisoivat ihmistä, eikä

tunteita voi sivuttaa, kun pohditaan sitä, millä tavalla yksilö osallistuu ympäröivään maailmaan tai yhteiskuntaan. Tunteiden avulla on mahdollista käsitellä laajempia teemoja ja palauttaa ne kokemuksen tasolle. Tunteiden kautta sota tai ekokatastrofi on mahdollista tuoda yksittäisen ihmisen kokemukseksi. Merleau-Ponty kirjoittaa, että toiset ihmiset eivät ole fiktioita, joilla voin täyttää omaa tyhjyyden aavikkoani, vaan toiset ihmiset ovat kaksosiani, *minun lihaani*. Kun havaitsija yrittää ymmärtää itseään, koko aistittava maailma tulee mukaan, mukaan lukien toiset jotka ovat kiinni siinä. (Merleau-Ponty 1964, 15.) Kääntäen tämä tarkoittaa, että yrittäessään ymmärtää toisia tulee ymmärtäneeksi myös itseään, sillä minuuden erillisuus on keinotekoinen illuusio, joka estää huomaamasta kaiken yhteen kytkeytymistä, yhteyksiä minun ja toisten sekä minän ja maailman välillä. Merleau-Pontya seuraten toisten tunteiden havaitseminen ja kokeminen muuttavat ymmärrystä itsestä ja maailmasta. Tunteilla on vaikutusvaltaa, ei siksi että ne olisivat ihmisestä riippumattomia liikevoimia, vaan siksi että ne ovat olennainen osa tietoisuutta ja maailman havaitsemista, toisen ihmisen kokemuksen ymmärtämistä.

HOPELESSNESS-performanssissa itkeminen on toistuva tunnekokemus ja itkemisen akti yhdistää kaikkia videoteoksen esiintyjä. Osa esiintyjistä itkee koko esittämänsä kappaleen ajan, osa vain hetken. Videoteoksessa huomio kiinnittyy itkemisen keholliseen ilmaisuun, sillä itkemisen ääntä tai artikuloituja sanoja ei voi kuulla: videolla ei ole omaa ääntä. Videon ilmaisu rakentuu visuaalisista eleistä ja ilmeistä, ja kyyneleissä ilmenee performanssin tunteiden skaala. Kyyneleet voivat ilmentää erilaisia tunnetiloja pelosta, surusta ja vihasta toivoon ja hyväksyntään. Itkemisen kulttuurihistoriaa tutkineen Tom Lutzin (1999, 24) mukaan itkemistä voidaan pitää omana kielenään, primäärinä kommunikation muotona. Kyyneleitä on perinteisesti pidetty voimakkaan tunneilmaisun merkinä ja ilmentäjänä. Itkeminen voi toimia sanattomana ilmaisuna niille tunteille tai ajatuksille, joita ei välttämättä pysty kuvaamaan sanallisesti. Jos itkeminen ja kyyneleet sisältävät kielellisyyden ylittäviä merkityksiä, tarkoittaa se sitä, että totuus asuu kehossa. (Lutz 1999, 52.) Kyyneleet tunteiden ilmaisijana kytkeytyvät Nussbaumia seuraten muihin mentaalisiin prosesseihin, kuten moraaliseen arviointikykyyn. Kyyneleet ovat merkki siitä, että tunnekokemus vaikuttaa kehossa. Kyyneleet ilmaisevat sisäistä ajatusten ja tunteiden ravistelua, muutosprosessia ja liikettä. Lutz (1999, 23) kirjoittaa, että itkeminen mahdollistaa kääntymisen sisäänpäin kohti omia tunteita ja kehollisia

tuntemuksia, pois päin itse ahdistuksen kohteesta ja maailmasta. 1700-luvun eurooppalainen eliitti piti itkemistä myös merkinä ihmisen moraalista arvosta ja poikkeuksellisesta herkkyydestä (Lutz 1999, 21). Mikäli kyöneleiden ajatellaan merkitsevän tällaista moraalista ylevyyttä, voivat kyyneleet merkitä eettisen oikeudenmukaisuuden tajuja mutta samalla myös subjektin eroa muista. Kyyneleet poikkeuksellisen herkkyyden ja moraalisuuden merkinä tekevät eron minän ja muiden välille: itkijä kokee jotain sellaista mitä muut eivät.

Kyyneleet voivat ilmaista myötätuntoa toisen kokemaa tuskaa kohtaan. Nussbaumin (2001, 301) mukaan myötätunto on tuskallinen tunne, jonka saa aikaan tietoisuus toisen ihmisen ansaitsemattomasta onnettomuudesta. Nussbaum seuraa Aristoteleen empatiakäsitystä, jossa myötätunnon ensimmäinen kognitiivinen vaatimus on uskomus siitä, että kärsimys on vakavasti otettavaa eikä satunnaista tai tyhjänpäiväistä. Toinen empatian täyttämisen ehto on, ettei kärsijä ansaitse kärsimystään. Kolmas kognitiivinen vaatimus on luottamus samanlaisiin mahdollisuuksiin kuin tunteen kokijalla. (Nussbaum 2001, 306.) Myötätunto herää, kun havaitsija huomaa omien mahdollisuuksiensa olevan samanlaiset kuin empatian kohteella. Samanlaiset mahdollisuudet tarkoittavat myös samanlaisen kärsimyksen mahdollisuutta. Tunne voi merkitä myös haavoittuvaisuuden ja epätäydellisen kontrollin tuntua (Nussbaum 2001, 43). Empatian sekä epätäydellisen kontrollin tunne mahdollistavat teoksen kertomuksiin samaistumisen ja toisen paikalle asettumisen, sillä jokainen voi *HOPELESSNESS*-teoksen viitekehyksessä asettua sekä vallankäyttäjän että uhrin paikalle. Teoksessa minän ja muiden välillä ei ole eroa. Tätä erottamattomuutta korostaa se, että teoksen välittämät kertomukset toisten kokemuksista tapahtuvat äänen tasolla, joka ei ole kokijasta erillinen. Sanoituksissa ilmaistut empatian tunteet vallankäytön uhreja kohtaan ilmaistaan videossa kehollisesti. Kyyneleet ovat videossa tunteiden merkitsijöitä, tunteiden kehollista ilmaisua. Kyyneleet tarjoavat sekä reaktion koettuun vääryyteen, mutta myös haasteen itsessään. Kyyneleet ilmaisevat intensiivistä tunnetilaa ja vaativat osakseen reaktiota, vaikka reaktio olisi empatian tai lohdutuksen sijaan opeteltua välinpitämättömyyttä. (Lutz 1999, 21.) Kyyneleet ovat tällöin myös huomion hakemista ja kohdistamista. Kaikella itkemisellä on aina yleisö, myös niillä kyyneleillä, jotka vuodatetaan yksin. (Lutz 1999, 24.) Kyyneleet voivat toisinaan myös tavoittaa yleisön, joka ei muuten kuuntelisi tai joka ei olisi

vastaanottavainen vaatimuksillemme, jos ne olisivat tehty jossain muussa muodossa (Lutz 1999, 245).

Kyyneleet ovat myös vaikuttamisen tapa. Lutz (1999, 57) kirjoittaa, että joidenkin feministien mukaan itkeminen on naisten keino, jota heidän on pakko käyttää, koska heillä ei ole muuta pääsyä henkilökohtaiseen, kulttuuriseen tai tunteelliseen valtaan. Näkemys on ongelmallinen, sillä se tulee samalla palauttaneeksi naisen tuttuun patriarkaaliseen asetelmaan, heikomman ja sorretun rooliin. Kyyneleet voivat kuitenkin olla osa vastarintaa, sillä ne ovat osa vaikuttamisen ja puoleensa vetämisen strategiaa. Kyyneleet on tarkoitettu kiistämättömäksi argumentiksi (Lutz 1999, 25). Argumenttina ne osoittavat, että sisäisessä kokemusmaailmassa on tapahtunut jotakin, mikä voi olla seurausta ulkoisessa maailmassa tapahtuneesta muutoksesta ja siihen liittyvästä arvon havaitsemisesta. Kyyneleet tuovat kokemuksessa tapahtuneen muutoksen näkyväksi, ja ne ovat sanaton keino ilmaista kokemuksessa tapahtuvaa muutosprosessia ja liikettä. Ne voivat toimia Nussbaumin tunnekäsitystä mukaillen arvoasetelmien, eettisten ja moraalisten arviointien fyysisenä vastineena ja ilmentäjänä. Esimerkiksi apokalyptinen *4 DEGREES* uhkaa performansikatsojan henkilökohtaista kokemusmaailmaa ja tärkeinä pitämiä asioita, tehden samalla arvojen tunnustamisesta mahdollista. Tunteet ovat osa eettistä havainnointia ja päätöksentekoa, ja *HOPELESSNESS* provosoi havainnoimaan katsojaan omaa tunnekokemusta ja sen välityksellä myös sidoksia ympäröivään maailmaan.

4.5. *Drone Bomb Me* – vastarinnan mahdollisuus

When I wrote "Drone Bomb Me," I wrote it from a place of complete rage, and as an effeminate and feminine person. The way I express rage most effectively is very sly. It's not an attack of rage; it's a steady, stoic, acidic perseverance. I may address you through a veil of tenderness – you're my perpetrator, how else do you want me to address you? The safest place with any perpetrator is hugging their leg. And that's how we're all behaving with America. We keep hoping that these corporations have our best interests at heart – these massive databases couldn't be used for malicious purposes somewhere down the line. I mean, the way that they convinced us to voluntarily surrender our right to privacy, it was ingenious. –Anohni (Friedlander 2016.)

Performanssin viimeinen kappale *Drone Bomb Me* käsittelee valtasuhteista kaikkein väkivaltaisinta: sotaa. Performanssin tematiikka saavuttaa lakipisteensä, ja performanssin alussa *4 DEGREES* -kappaleessa pohjustettu maailman tuhoutumisen uhka kulminoituu kaikkein lopullisimpaan vapauden rajoittamiseen, kuolemaan. Kappaleen kertoja on seitsemänvuotias afgaanityttö, jonka perhe on kuollut pommi-iskussa. Tyttö katsoo lennokkipommin pienen linssin läpi ja näkee sotilaan bunkkerissaan Nevadassa. Amerikkalaisesta sotilaasta muodostuu tytön ensirakkauden kohde. Ulkopuolinen uhka muuttuu rakkauden kohteeksi, ja kertoja toivoo tulevansa sotilaan valituksi ja silmäteräksi, pommituksen kohteeksi.²¹ Samalla tavalla kuin *4 DEGREES* -kappaleessa tekstin vaikutus perustuu käänteiselle ilmaisulle. Vapauden tavoittelu ja ylivallan vastustaminen tapahtuvat vallankäyttöä tapahtuvaksi anellen, hyökkääjän jalkaan takertuen. *Drone Bomb Me* muuttaa ylivallan diskurssit rakkauden toimintojen tematiikaksi haastaen samalla väkivallan uhan ja valtasuhteiden epätasapainon. Kappale pohjautuu *4 DEGREES* -kappaleen tavoin voimakkaalle uhkakuvalle, joka ei ole vielä toteutunut.

Drone Bomb Me tekee ylivallan näkyväksi laittamalla vallan toiminnan arkipäivän kielestä ja kontekstista poikkeavaan muotoon. Sen sijaan että ylivallan kerroksellinen käsitteiden ja logiikan järjestelmä olisi piilotettu ja normalisoitu kuten jokapäiväisessä sosiaalisessa kuvastossa (Taylor 2016, 100), se tuodaan esiin erotisoinnin ja personifioinnin kautta. Erika Cudworthin (2005, 97) mukaan patriarkaatin toteuttama väkivalta voi ottaa myös ei-fysikaalisia muotoja, kuten väkivallalla uhkaamisen ja pelottelun. *Drone Bomb Me* rakentuu konkreettisen fyysisen väkivallan uhalle, joka on kappaleessa erotisoitu, estetisoitu ja personalisoitu. Susan Brownmiller (1993) kirjoittaa, että ulkomaalaisia vastaan käydyllä sodankäynnillä on läheinen yhteys naisia kohtaan käytyyn sodankäyntiin eli seksuaaliseen hyväksikäyttöön. Mies ja Shiva (1993, 15) esittävät, ettei ole sattumaa, että sodan peli kulkee samojen kehitysvaiheiden läpi kuin perinteinen seksuaalinen suhde: hyökkäys, valloitus, omistaminen, kontrolli. Vieraan maan valloittaminen ja haltuun ottaminen rinnastuu tällöin toisen sukupuolen valloittamiseen ja alistamiseen.²² *Drone Bomb Me* -kappaleessa hyökkääjän ja potentiaalisen uhrin välinen etäisyys poistaa fyysisen väkivallan mahdollisuuden.

²¹ ”I have a glint in my eye, I think I wanna die / I wanna be the apple of your eye”

²² Seksuaalisesta väkivallasta sodassa esim. Leatherman 2011.

Amerikkalainen sotilas on läsnä vain teknologian mahdollistaman kytköksen kautta. Virginia Woolf kirjoitti teoksessaan *Three Guineas* (1986 [1938]) sodan olevan miehen peli. Tappavalla sotakoneella on sukupuoli, eivätkä tiede ja teknologia ole sukupuolineutraaleita²³ (Sontag 2002). Ekofeministit asettuvat teknologiaa vastaan (Kontturi 2006, 94), sillä teknologian nähdään olevan perustavanlaatuisesti kytköksissä vallankäyttöön, erityisesti kolonisaatioon. Tiede ja teknologia asettuvat sotaa käyvän ylivallan eli kappaleessa amerikkalaisen sotilaan puolelle, siinä missä maaperä ja kappaleen kertoja ovat haltuunoton kohteina. Subjektin keho on valloittettavan maan metafora. Sisäelimet ovat kristallia ja purppura valuu kehosta ruohikolle: “Blow my head off, explode my crystal guts, lay my purple on the grass.” Kristallit ja purppura ovat molemmat materiaaliseen vaurauteen liittyviä merkitsijöitä, ja siviilien purppura on sodalla saavutettavan vaurauden hinta. Ihmiselämän arvo on toissijainen raaka-aineiden tai saavutettavan poliittisen hyödyn rinnalla. On myös mielenkiintoista, miten jo pelkästään *Blow* sanana kantaa muassaan joukon erilaisia ylivallan toimintoja. Se voi olla puhaltamista, räjäyttämistä, särkemistä, lentämistä, tuhlaamista, rikkomista, polttamista ja lähtemistä. Sanat sopivat kuvaamaan niitä toimintamalleja, joilla valloittaja toimii.

On huomionarvoista, että amerikkalainen sotilas on kappaleessa läsnä ainoastaan teknologian kautta, heijastumana kauko-ohjattavan pommin linssissä. Vallankäyttäjä voi operoida kotimaastaan käsin, eikä hänen tarvitse olla fyysisesti läsnä siellä missä sota varsinaisesti tapahtuu. Fyysisen läsnäolon tarpeettomuus vallankäytössä ja sotatoimissa tulee korostaneeksi teknologisten kehojen, tai kuten Amelia Jones (1998, 200–205) kirjoittaa, teknosubjektien kykyä läsnäoloon ja valtaan. Myös virtuaalinen keho voi osallistua vallankäyttöön. Toisaalta amerikkalaisen sotilaan teknologian taakse jäävä fyysisuus herättää kysymyksen siitä, voiko teknologia todella toimia elävän ihmisen representaationa, sillä sotatoimien ulkoistuessa ja etääntyessä kohteestaan samalla inhimillisyyden ja empatian on vaikeampaa puuttua sodan prosesseihin. Ekofeministisistä lähtökohdista teknologia käsitetään usein negatiivisesti inhimillisyyden poissaololle pohjautuvaksi. *Drone Bomb Me* -kappaleessa teknologia kuitenkin mahdollistaa äärimmäistä vapauden rajoittamista edustavan sotilaan muuttumisen rakkauden

²³ Sukupuolen ja teknologian suhteesta esim. Kontturi 2006. Kontturi tarkastelee teknologiaa naisten haltuunoton välineenä, joka voi mahdollistaa tasa-arvofeministisen, uudenlaisen naistoimijuuden toteuttamisen.

kohteeksi, sillä sotilaan fyysinen poissaolo antaa tilaa kertojan rakkauden idean luomiselle ja valtasuhteen kääntämiselle.

Sen sijaan että subjekti vastustaisi vallankäyttöä hän ottaa takaisin oman määräysvaltansa kehoonsa ja elämäänsä. Kertoja pyytää sotilasta valitsemaan hänet kohteekseen ja silmäteräkseen, aivan kuten rakkauden kohteelta anellaan rakkauden lunastamista. Kuoleman toive on romantisoitu, tai kuten Barthes kirjoittaa, ääneen sanottu kuolemantoive lataa kuoleman ajatuksen täyteen elämää ja väriä herättäen samalla subjektin uudelleen henkiin. Ajatus suunnataan hyökkäävästi joko rakkauden kohdetta vastaan, tai subjekti kuvittelee yhtyvänsä rakkauden kohteeseen kuolemassa. (Barthes 2000, 94.) Rakkaus hyökkääjää kohtaan on viimeinen puolustautumisen tapa, keino ottaa haltuun oma tuhoutumisensa. Samalla se on viimeinen mahdollinen vapauden ilmaisu. Väkivallan uhka kääntyy rakkauden toiveeksi ja odotukseksi, samalla antaen kappaleen subjektille vallan takaisin. Vallan toiminnot muuttuvat kertojan sanoissa rakkauden toiminnoiksi, ja hyökkääjä riisutaan samalla aseista. Kuten Simone Weil (1965 [1940]) toteaa, väkivalta muuttaa kaikki sen tielle joutuvat henkilöt vain ”asioiksi,” väkivallan kohteiksi, joilta on hävinnyt inhimillisyys. Kappaleen subjekti muuttaa itsensä sodan esineellistämästä valloituksen kohteesta ja uhrista takaisin ajattelevaksi ja tuntevaksi ihmiseksi, toimijaksi.

Kuten performanssin jokaisessa kappaleessa ennen *Drone Bomb Me* -kappaletta, videoteos on kehollisesti läsnä esittäen kappaleen synkronisoituna Anohnin kanssa. Viimeisessä kappaleessa videoteos palaa alkuun, sillä Naomi Campbell ilmestyy videossa uudelleen. Teoksen alussa Campbell tanssi kaksikymmentä minuuttia matalien, vaimeiden ja monotonisten ääniaaltojen säestämänä. Mielenkiintoinen performanssin alun ja lopun toisiinsa liittävä yksityiskohta Campbellin ohella on, että toistuvia matalia ääniaaltoja kutsutaan englanniksi nimellä *drone sound*. Performanssin lopussa Campbell esittää *Drone Bomb Me* -kappaleen samalla tavalla kuin aiemmat videoteoksen esittäjät, itkien ja sanoja Anohnin äänen kanssa samanaikaisesti lausuen. *Drone Bomb Me* -kappaleessa toistuu teoksen naamioituminen populaariksi ja tuotteistamisen ekonomiaa seuraavaksi esitykseksi. Campbell länsimaisen kauneuden ikonina myy kappaleen sisällön, tuoden poliittisen vetoomuksen sellaisten katsojien ulottuville, jotka eivät välttämättä muuten sitä ehkä kuulisi. Kyyneleet voimistavat vetoomusta. *Drone Bomb*

Me on performanssin viimeinen yritys kiinnittää katsojan huomio populaarikulttuurin keinoin.

Kuten teoksen muissa kappaleissa, myös *Drone Bomb Me* -kappaleessa kertojan kokemus tapahtuu ensimmäisessä persoonassa. Minä-muoto lavastaa jälleen performanssin katsojan kokijan paikalle. Samalla tavalla kuin teoksen muissa kappaleissa, myös tässä kuka tahansa voi astua subjektin paikalle, pommittajaansa rakastuvaksi tytöksi. Performanssi kuroo hetkellisesti kiinni välimatkan afgaanitytön ja sekä kaukana tekstin maailmasta elävien länsimaalaisten performanssikatsojien välillä. Ääneen eläydyttäessä asetetaan kokemuksellisesti toisen asemaan, mikä voi muuttaa asennoitumista, vaikka kyseessä olisikin kuvitteellinen kertomus. Nussbaum kirjoittaa, että tunteilla on yleensä yhteys mielikuvitukseen ja tapahtumien konkreettiseen kuvitteluun. Tunteisiin liittyvä kuvittelu eroaa abstrakteista ja tuomitsevimmista olotiloista, ja tunteet ovat keino luoda eudaimonistinen yhteys objektiin. Esimerkiksi maanjäristys Kiinassa jää kokemuksen tasolla hyvin etäiseksi, ellei tapahtuma tule eläväksi mielikuvituksen kautta. (Nussbaum 2001, 65.) Afgaanitytön kokemuksen kuvitteleva voi tuoda sen lähemmäksi katsojan omaa kokemusmaailmaa. Merleau-Pontyn mukaan mahdollisuus toimintaan herää, kun subjekti tulee asettuneeksi kuvitteelliseen tilanteeseen jossa toiminnan viitekehys vaihtuu (Merleau-Ponty 1962, 135).

Performanssin viimeisenä kappaleena ja vetoomuksena *Drone Bomb Me* tiivistää koko performanssissa tapahtuvan poliittisen latautumisen purkautumisen kokemuksen tasolle. Taiteilijan poissaolo vahvistaa kuvitteelliseen kertomukseen kiinnittymistä, sillä kappaleen sanoituksia ei voi palauttaa Anohniin. Kappale herää havaitsijan kehossa, jolloin siitä tulee osa performanssin havaitsijan kokemusta. Viimeisenä kappaleena *Drone Bomb Me* tuo performanssiin ainoan valon pilkahduksen, sillä se esittää, että hierarkkisesta vallankäytöstä, ekokatastrofista ja maailman tuhoutumisesta on mahdollista löytää pakotie. Rakkaus pystyy kääntämään valtasuhteita ja tarjoamaan vastarinnan mahdollisuuden, vaikka se olisikin vain kuviteltua. *Drone Bomb Me* -kappaleessa se mahdollistaa uhrin asemasta poistumisen, mutta samalla myös performanssin kokijan tunnekokemukseen vaikuttamisen. Tunnekokemus pystyy vaikuttamaan valtasuhteisiin konkreettisesti: se tuo teoksen havaitsijalle mahdollisuuden havahtua, kokea empatiaa ja tarkistaa arvojaan.

5. LOPUKSI

We are wondering what is happening to the earth. Everything is change... changing, each day you woke[s] up in the morning and wondered[s] is it going to get better or is it getting worse. Everybody is wondering, young and old. Everything is going upside down. How we are going to stop and work on it and work together and make the world a better place to live for all of us. – Ngalanka Nola Taylor (World Economic Forum 2016.)

There are struggles voiced by people who fear for their safety in volatile environments. Some are suffering from anxiety and depression in the face of what is happening globally. Some express guilt or confusion at wanting to try to care for themselves. Others tell me of their anger in the face of the Western colonialism pervading their countries and communities. A lot of people are hoping to help create a better world. So many of these aspirations involve serving nature and the community. There are so many beautiful, simple truths being expressed. (...) I think about the Earth and Her persistence, how tirelessly She provides for us. Her generosity is the root of our lives. –Anohni (2017.)²⁴

Drone Bomb Me -kappaleen päättyessä Anohni astuu lavan sivuun, ja Naomi Campbellin kasvojen tilalle nousevat videossa hitaasti toiset kasvot. Kasvot kuuluvat aboriginaalitaiteilija Ngalanka Nola Taylorille,²⁵ jonka monologiin teos päättyy. Taylor sanallistaa ekologisen kriisin aiheuttaman hämmennyksen ja sitä verhoavan epätietoisuuden. Onko kaikki menossa paremmaksi vai vielä pahemmaksi? Monologia tahdittaa sydämenlyöntien ääni. Pulssi kuvastaa ekologisen tilanteen väistämättömyyttä ja kiirettä, ja sydämenlyönnit ovat hetkellisyyden ja katoavaisuuden metafora, performanssille taidemuotona sopiva viimeinen ääni. Vaikka ekokatastrofi tuntuu väistämättömältä ja maailmanlopun uhka alati lähestyvältä, ei kaikki kuitenkaan pääty pelkkään toivottomuuteen, kuten performanssin nimi antaisi olettaa. Tilanne on toivoton vain, jos sen edessä ei tehdä mitään.

Tutkielmassani olen pyrkinyt vastaamaan kysymykseen, mihin performanssin poliittinen vaikuttavuus perustuu. Ensinnäkin *HOPELESSNESS* toteuttaa väliintulon politiikkaa esiintymispaikan valinnallaan. Musiikkifestivaali on viihteellisenä populaarikulttuurin tapahtumana jyrkässä ristiriidassa teoksen ekofeminististä tematiikkaa toteuttavan

²⁴ Maaliskuussa *Paradise* EP-levyn julkaisun yhteydessä levyn viimeinen kappale jätettiin julkaisematta. Anohni kirjoitti kappaleen hinnaksi oleva ”anonyymi haavoittuvuuden ele”, joka saattaisi olla liian suuri osalle kuulijoista. Saadakseen kappaleen tuli lähettää kirjoitus siitä, mistä välittää eniten ja mitkä ovat omat tulevaisuuden toiveet. Mikäli mainitsi Anohnin työn tai edes hänen nimensä, vastaus ei oikeuttanut kappaleen saamiseen. (Anohni 2018a.) Harjoituksessa toteutui poliittisen kytkeytyminen henkilökohtaiseen kokemukseen, sillä tulevaisuudesta kirjoittaessa tulee samalla paljastaneeksi asennoitumisensa tämän hetkiseen poliittiseen tilanteeseen. Anohni vastasi saamiinsa sähköposteihin kollektiivisesti kirjoituksia kommentoiden.

²⁵ Taylor on artisti Parnngur-yhteisössä Pilbaran alueella läntisessä Australiassa.

poliittisuuden kanssa. Tämä yhteentörmäys tuottaa edellytykset performanssikokemuksen muodostumiselle. Lähtiessäni tarkastelemaan tutkimuskysymystä uskoin, että performanssin vaikutus pohjautuu erityisesti videon läsnäololle. Työn edetessä kuitenkin kävi ilmi, että teoksen vaikuttavuus syntyy useista toisiinsa limittyvistä tekijöistä. Teos rakentuu poliittisesti latautuneesta äänestä, kehollista läsnäoloa välittävästä videoteoksesta sekä taiteilijan visuaalisesta poissaolosta. Äänen rooli teoksessa osoittautui performanssikokemuksen tarkastelussa olennaiseksi teoksen vaikutuksen luojaksi. Kuunteleminen mahdollistaa teoksen ja havaitsijan välisen subjekti-objekti -eron häviämisen. Samalla äänen paikantamattomuus vahvistaa sen vaikutusta; kaikkein voimakkaimmin kuulija kokee äänen, jonka alkuperää ei voi todentaa ja jonka esittäjää ei voi nähdä.

HOPELESSNESS-performanssissa artistin laulamat poliittisesti latautuneet sanat vetoavat tunnistettaviin uhkakuviin, ja sanoituksissa maailmanlopun ja ekokatastrofin uhka kehystää henkilökohtaisten kokemusten tasolla tapahtuvaa vallankäyttöä. Teoksen teksteissä vallankäyttäjä on ei-inhimillinen toimija, ekofeministisestä näkökulmasta kapitalistinen valtasuhteiden verkosto. Valtasuhteet saavuttavat fyysisen tason tekstien arkitodellisuudessa, eri instituutioiden ja toimintojen tullessa näkyväksi ja aiheuttaessa toistuvasti esimerkiksi henkilökohtaisen vapauden rajoittamista. Tekstit kertovat jollekulle toiselle tapahtuvasta ylivallan kokemuksesta. Performanssissa valtaprosessit ovat yhteen liittyneitä, mikä tarkoittaa sitä, että kuka tahansa voisi joutua samanlaiseen asemaan kuin he, joiden kokemuksista performanssissa kerrotaan.

Performanssikokemuksen herättämiä kysymyksiä seuratessa kävi ilmi, että taiteilijan poissaolo on merkittävä tekijä teoksen poliittisen vaikuttavuuden muotoutumisessa. Taiteilijan teoksesta pois jättäytyminen antaa tilaa poliittisen tason toiminnalle performanssikokemuksessa, sillä teoksen merkityksenantoprosessit eivät ole riippuvaisia taiteilijaan identifioitumisesta. Teosta ei voi tarkastella tekijälähtöisesti, mikä tarkoittaa samalla sitä, ettei teoksen poliittisuus ole riippuvainen esittäjästä. Teoksen poliittiset teemat esitetään sekä tekstin että videon tasolla useiden esittäjien toimesta. Videoteoksen esittäjän vaihtuessa myös performanssikokemus muuttuu, ja teos tulee saavutettavaksi eri tavalla. Esittäjien vaihtuminen myös toisintaa teoksen tekstien samaistuttavuutta: kuka tahansa voi astua esittäjän rooliin.

Performanssikokemus ei pääse kiinnittymään minnekään, ja tämä osaltaan haastaa teoksen temporaalisuuden: teos ei pääty performanssitapahtuman loppuessa. Taiteilijan kehollinen läsnäolo ei ole performanssissa välttämätön, sillä myös teknologia voi ilmentää sekä tuottaa läsnäoloa. Teoksen tekstien materialisoitunut vallankäyttö purkautuu videoteoksessa kehollisiksi tunnekokemuksiksi. Tunteet ovat tärkeä osa eettistä ja moraalista pohdintaa, ja ne voivat vaikuttaa havaitsijan kokemusmaailmaan tavalla, joka muuttaa poliittiset teemat eläviksi ja ajattelua muuttaviksi tapahtumiksi.

Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista perehtyä tarkemmin siihen, miten taiteilijan poissaolo kytkeytyy taideteoksen havaitsijan vaikuttamiseen. Taiteilijan tai teoksen esittäjän puuttuminen voivat avata uusia mahdollisuuksia teoksen vastaanottoon ja tulkintaan. Millaisia mahdollisuuksia taiteella on kuvata ihmisen maailmassa olemista, jos teos ei kiinnity pelkästään henkilökohtaiseen ulottuvuuteen? Keskeisen toimijan poissaolo voi mahdollistaa erilaisten inhimillisten kokemusten yhteenkytkeytymisen havainnoinnin. Jokainen objekti on kaikkien toisten peili (Merleau-Ponty 1962, 68), ja emme ole irrallisia maailmasta tai toisistamme.

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Painamattomat opinnäytteet

Helsingin yliopisto (HY), Helsinki

Rajamäki, Anni 2015. *Eläinruumiit materiaalina Route Culture -taideprojektissa*.
Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Suullisia ja kirjallisia tiedonantoja antaneet

Anohni, taiteilija, Yhdysvallat. Sähköposti 20.3.2017.

Scottee, taiteilija, Iso-Britannia. Artist talk. New Performance Turku Festival 8.10.2017.

Varto, Juha 2017. Haastattelu Helsingin kirjamesseilla 28.10.2017.

Internet-lähteet

Anohni 2018a [2016]. <https://www.facebook.com/AntonyandtheJohnsons/> (3.3.2018).

Anohni 2018b [2016]. anohni.com (3.3.2018).

Arterial 2016. *Marina Abramovic*. Vimeo video, 14:32, julkaistu 23.5.
<https://vimeo.com/167776153> (19.3.2018).

TED 2015. *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*. Marina Abramović. Youtube video, 15:51, julkaistu 22.12. https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0 (21.9.2017).

REBISMUSIC 2016a. *Anohni: Obama*. Youtube video, 4:09, julkaistu 5.12.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=pVD50Q114-s> (5.10.2017).

REBISMUSIC 2016b. *Anohni: Crisis*. Youtube video, 4:53, julkaistu 8.9.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=CQ0BxhMfijg> (5.10.2017).

REBISMUSIC 2016c. *Anohni: Marrow*. Youtube video, 3:04, julkaistu 29.11.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Rb9XECERMlc> (5.10.2017).

World Economic Forum, 2016. *What are we doing to the world?* Youtube video, 1:31, julkaistu 25.1. https://www.youtube.com/watch?v=3h_8X7yuilQ (1.2.2018)

PAINETUT LÄHTEET

Kirjallisuus

Adams, Carol J. & Gruen, Lori 2014. ”Introduction.” *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. Toim. Carol J. Adams & Lori Gruen. New York: Bloomsbury, 1–7.

Agarwal, Bina 1992. ”The Gender and Environment Debate. Lessons from India.” *Feminist Studies* Vol. 18, No. 1 (Spring 1992), 119–158.

Allsop, Laura 2016. ”Anohni: Dancing with Rage.” *Dazed* 19.4.2016, <http://www.dazeddigital.com/music/article/30776/1/anohni-dancing-with-rage> (1.10.2017).

Althusser, Louis 1969. *Pour Marx*. Paris: Maspero.

Arendt, Hannah 2002 [1958]. *Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Käänt. Riitta Oittinen et al. Tampere: Vastapaino.

Auslander, Philip 2008. "Live and Technologically Mediated Performance." *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Toim. Tracy C. Davis. Cambridge: Cambridge University Press, 107–119.

Bachelard, Gaston 1969 [1957]. *The Poetics of Space*. Käänt. Maria Jolas. Boston: Beacon Press.

Barthes, Roland 2000 [1977]. *Rakastuneen kielellä*. Käänt. Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Bauman, Bayta 2014. "Feminists for Animal Rights." *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. Toim. Carol J. Adams & Lori Gruen. New York: Bloomsbury, 16.

Beaumont-Thomas, Ben 2016. "Anohni, the Artist Once Known as Antony Hegarty, on Life Beyond the Johnsons." *The Guardian* 9.4.2016, <https://www.theguardian.com/music/2016/apr/09/trans-singer-anohni-new-album-hopelessness> (3.2.2017).

Beauvoir, Simone de 1979 [1949] *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Beery, Zoë 2016. "Anohni's 'Hopeless' Politics Take Over Park Avenue Armory." *The Village Voice* 19.5.2016, <https://www.villagevoice.com/2016/05/19/anohnis-hopeless-politics-take-over-park-avenue-armory/> (3.2.2017).

Bhaskar, Roy 2008 [1978]. *A Realist Theory of Science*. London: Routledge.

Biesenbach, Klaus 2008. "007 Interview: Klaus Biesenbach in Conversation with Marina Abramović." *Marina Abramović*. Toim. Kristine Stiles, Klaus Biesenbach & Chrissie Iles. London: Phaidon, 7–31.

Boshears, Paul 2011. "A Warm and Open Sit Down with Marina Abramović." *Burnaway* 28.2.2011, <https://burnaway.org/interview/a-warm-and-open-sit-down-with-marina-abramovic/> (5.5.2018).

Brownmiller, Susan 1993. *Against Our Will. Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.

Buell, Lawrence 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature, Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Carlson, Marvin 1996. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge.

Chion, Michel 1999. *The Voice in Cinema*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Csordas, Thomas J. 2002. *Body / Meaning / Healing*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.

Cudworth, Erika 2005. *Developing Ecofeminist Theory. The Complexity of Difference*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 2007 [1972]. *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Käänt. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles 2012 [1970]. *Spinoza. Käytännön filosofia*. Käänt. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.

Diamond, Elin 1996. *Performance and Cultural Politics*. New York: Routledge.

Dusman, Linda 2000. "No Bodies There: Absence and Presence in Acousmatic Performance." *Music and Gender*. Toim. Pirkko Moisala & Beverley Diamond. Urbana, IL: University of Illinois Press, 336–345.

Erkkilä, Helena 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja keho- ja ideoita 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Foucault, Michel 1998 [1984]. *Seksuaalisuuden historia*. Käänt. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

French, Marilyn 1985. *Beyond Power. On Men, Women and Morals*. New York: Summit.

Friedlander, Emilie 2016. "Anohni's Eyes Wide Open Campaign." *Thump Vice* 21.4.2016, https://thump.vice.com/en_us/article/53ay8b/anohni-hopelessness-hudson-mohawke-oneohtrix-point-never-interview (2.12.2017).

Garrard, Greg 2012. *Ecocriticism*. London: Routledge.

Goldberg, RoseLee 1984. "Performance: A Hidden History." *The Art of Performance. A Critical Anthology*. Toim. Gregory Battcock & Robert Nickas. New York: E. P. Dutton, 24–36.

Goldberg, RoseLee 1988. *Performance Art. From Futurism to The Present*. London: Thames & Hudson.

Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory J. 2010. "An Inventory of Shimmers." *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 1–25.

Grosz, Elizabeth 2005. *Time Travels. Feminism, Nature, Power*. Durham, NC: Duke University Press.

Hall, Stuart 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Käänt. Juha Koivisto. Vastapaino: Tampere.

Hawthorne, Susan 2002. *Wild politics. Feminism, Globalization, Bio/Diversity*. North Melbourne: Spinifex.

Heimonen, Kirsi 2009. *Sukellus liikkeeseen. Liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Nemo.

Himanka, Juha 1995. ”Esipuhe: Johdatus reduktioon. Edmund Husserl.” *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Toim. Juha Himanka, Janita Hämäläinen & Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat, 2–23.

Hoffman, Jens & Jonas, Joan 2005. *Art Works. Perform*. Thames & Hudson.

Hongisto, Ilona & Kurikka, Kaisa 2013. ”Esipuhe: Muuri ja murros.” *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto & Kaisa Kurikka. Turku: Eetos, 7–17.

Johansson, Hanna 2004. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.

Jones, Amelia 1997. ”Presence in Absentia. Experiencing Performances as Documentation.” *Art Journal* Vol 56, No. 4, 11–18.

Jones, Amelia 1998. *Body-Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kaye, Nick 2007. *Multi-media: Video – Installation – Performance*. London: Routledge.

Kivinen, Kati 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.

Kontturi, Katve-Kaisa 2006. *Feminismien ristiaallokossa*. Turku: Eetos.

Kontturi, Katve-Kaisa 2012. *Following the Flows of Process*. Turku: Turun yliopisto.

Kozel, Susan 2007. *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge, MA: MIT Press.

Lacan, Jacques 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.

Leatherman, Janie 2011. *Sexual Violence and Armed Conflict*. Cambridge: Polity.

Levinas, Emmanuel 1984. *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Käänt. Richard Cohen. Pittsburgh: Duquensne University.

Love, Kate 2005. "The Experience of Art as a Living Through of Language." *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. Toim. Gavin Butt. London: Blackwell, 157-175.

Luhta, Pekka 2010. *Performanssin punainen kirja*. Helsinki: ntamo.

Lundbom, Pia 2001. "Oikeutta kaikille alisteisessa asemassa oleville? Katsaus ekofeminismiin ideologiana." *Politiikka* (43:1 2001), 49–55.

Lutz, Tom 1999. *Crying. The Natural & Cultural History of Tears*. New York: W. W. Norton.

Lyotard, Jean-François 1989. *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell.

Massumi, Brian 1995. "The Autonomy of Affect." *Cultural Critique*. No. 31 (Autumn, 1995), 83–109.

McKibben, Bill 1990. *The End of Nature*. New York: Random House.

Mellor, Mary 1992. *Breaking the Boundaries. Towards a Feminist Green Socialism*. London: Virago.

Mellor, Mary 1997. *Feminism & Ecology*. Cambridge: Polity Press.

Merchant, Carolyn 1992. *Radical Ecology. The Search for a Livable World*. New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 1962 [1945] *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 1978 [1960]. *Signs*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice 1993 [1961]. "Eye and Mind." *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*. Toim. Galen A. Johnson & Michael B. Smith. Evanston, IL: Northwestern University Press, 121–164.

Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. Miika Luoto & Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.

Mies, Maria & Shiva, Vandana 1993. *Ecofeminism*. London & New Jersey: Zed Books.

Miettinen, Timo & Pulkkinen, Simo & Taipale, Joonas 2010. "Johdanto." *Fenomenologian ydinkysymyksiä*. Toim. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen, Joonas Taipale. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Moisio, Olli-Pekka 2012. "Hän haluaa masturboida kuolemaa. Katkelmia ajattelusta, estetiikasta ja yhteiskunnasta." *Väen tunto. Kirjoituksia estetiikasta ja politiikasta*. Toim. Vesa Kyllönen & Mika Pekkola. Hamina: Idiootti, 108–116.

Moran, Dermot 2000. *Introduction to Phenomenology*. London & New York: Routledge.

Muwanga, Melanie Katherina 2005. "Huntu, taide ja aktivismi. Shirin Neshat ja iranilainen feministinen nykytaide." *Aktivismi. Verkostoja, järjestöjä ja arjen taitoja*. Nykykulttuurin tutkimuksen julkaisuja 85. Toim. Susanna Paasonen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 215–234.

Mäki, Teemu 2012. "Taide filosofis-poliittisena käytäntönä." *Väen tunto. Kirjoituksia estetiikasta ja politiikasta*. Toim. Vesa Kyllönen & Mika Pekkola. Hamina: Idiootti, 84–88.

Niemelä, Riikka 2010. ”Sähköisiä siirtymiä, ruumiin ja kuvan risteämiä. Läsnaolo 1980-luvun videoperformanssissa.” *Lähikuva* 4/2010 (Teemanumero: Avantgarde), 61–74.

Nussbaum, Martha 2001. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Paasonen, Susanna 2005. ”Aktivismista populaarikulttuuriin: internet vastamediana.” *Aktivismi. Verkostoja, järjestöjä ja arjen taitoja*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 85. Toim. Susanna Paasonen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 249–270.

Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.

Parvikko, Tuija & Stewen, Riikka 2007. ”Taiteellinen toiminta politiikkana.” *Nykytaidetta etsimässä. Neljä keskustelua Kiasmassa*. Toim. Riikka Stewen, Riikka Haapalainen & Kaija Kaitavuori. Helsinki: Like, 13–49.

Peddie, Ian 2012. ”Introduction.” *Music and Protest*. Toim. Ian Peddie. Farnham: Ashgate, xiii–xxiv.

Phelan, Peggy 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London & New York: Routledge.

Phelan, Peggy 2004. ”Marina Abramović: Witnessing shadows.” *Theatre Journal* 4/2004, 569–577.

Plumwood, Val 1993. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.

Porkola, Pilvi 2014. *Esitys tutkimuksena. Näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteessa*. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus.

Rancière, Jacques 2009. *The Emancipated Spectator*. Käänt. Gregory Elliot. London: Verso.

Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide.

Ruether, Rosemary Ratford 1974. *New Woman/New Earth. Sexist Ideologies and Human Liberation*. New York: Seabury.

Rumpfhuber, Andreas 2009. ”The Working Glamour. John Lennon, Yoko Ono: Bed-In.” *Mudot* 26.8.2009 http://www.monu.org/mudot2/ARU_working.pdf (2.2.2018).

Sakari, Marja 2000. *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Salleh, Ariel 1997. *Ecofeminism as Politics. Nature, Marx, and the Postmodern*. London: Zed Books.

Schechner, Richard 1988 [1977]. *Performance Theory*. New York: Routledge.

Schneider, Rebecca 2005. ”Solo, Solo, Solo.” *After Criticism. New Essays in Art and Performance*. Toim. Gavin Butt. London: Blackwell, 23–47.

Singer, Peter 1977. *Practical Ethics*. New York: Avon Books.

Small, Christopher 1998. *Musicking. The Means of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Snapes, Laura 2016. ”The Lenny Interview: Anohni.” *Lenny Letter* 6.5.2016, <http://www.lennyletter.com/culture/interviews/a377/the-lenny-interview-anohni/> (1.8.2017).

Sokolowski, Robert (2000). *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sontag, Susan 2002. "Looking at War. Photography's View of Devastation and Death." *The New Yorker* 9.12.2002, <https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war> (1.8.2017).

Steiner, George 1989. *Real Presences*. London: Faber & Faber.

Stern, Carol S. & Henderson, Bruce 1993. *Performance. Texts and Contexts*. White Plains: Longmans.

Stosuy, Brandon 2016. "Anohni Finds Hope in Hopelessness." *Pitchfork* 14.4.2016, <https://pitchfork.com/features/interview/9872-anohni-finds-hope-in-hopelessness/> (1.8.2017).

Strinati, Dominic 1995. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge.

Suopajarvi, Tiina. *Sukupuoli meni metsään. Luonnon ja sukupuolen polkuja metsäammattilaisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.

Taylor, Diana 2016. *Performance*. Durham, NC: Duke University Press.

Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna 2014. "Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten ihminen kuuntelee luontoa?" *Lähikuva* 1/2014, 8–27.

Treske, Andreas 2015. *Video Theory. Online Video Aesthetics or the Afterlife of Video*. Bielefeld: Transcript.

Urban, Mark C. 2015. "Accelerating Extinction Risk from Climate Change". *Science* Vol. 348 (May 2015), 571–573.

- Varto, Juha 1995. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Walby, Sylvia 1990. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Warren, Karen J. 1990. "The Power and Promise of Ecological Feminism." *Environmental Ethics* Vol. 12, Issue 2 (Summer 1990), 125-46.
- Warren, Karen J. 1994. *Ecological Feminism*. New York: Routledge.
- Weil, Simone 1965 [1940]. "The Iliad, or the Poem of Force." *Chicago Review* Vol. 18, No. 2 (1965), 5–30.
- Williams, Mandy Harris 2016. "How Woke is Anohni?" *MEL Magazine* 2.9.2016, <https://melmagazine.com/how-woke-is-anohni-45a648b686c4> (1.4.2018).
- Woolf, Virginia 1986 [1938]. *Three Guineas*. London: Hogarth.