

Conchita Wurstin parrakkaan dragin muutosvoima nomadisena ja performatiivisena tulemisena

Kanerva Lehtonen

Artikkeli tarkastelee vuoden 2014 Eurovision-laulukilpailun voittajan, parrakkaan drag queen Conchita Wurstin tekoparran sisältämää muutosvoimaa suhteessa binääriseen sukupuolikäsitykseen ja sukupuolen toisin toistamiseen. Conchitan parran subversiivisuutta käsitellään tekemällä yhteisluenta Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriasta ja Gilles Deleuzen tulemisesta, josta juontuu tekstissä käytetty käsite dragiksi-tuleminen. Conchitan parrakas drag-keho esitetään tekstissä sukupuoleltaan nomadisena entiteettinä, jossa symbolinen ja materiaallinen toimivat jatkuvan muutoksen määrittämässä keskinäisen limittäisyyden tilassa. Tarkasteltuna kehollisuuden, symbolisen, nomadisuuden, ruumiin proteesinomaisuuden ja kuviteltujen rinnakkaiskertomusten kautta Conchitan parrakkaan drag-kehon voi nähdä kyseenalaistavan feminiinisen ja maskuliinisen, dragin ja paljaan kehon, luonnollisen ja keinotekoisien, materiaallisen ja symbolisen sekä normaalin ja toiseutetun välisiä dikotomioita.

AVAINSANAT: DRAG, NOMADINEN SUBJEKTIIVISUUS, SUKUPUOLEN PERFORMATIIVISUUS, TOISIN TOISTAMINEN, TULEMINEN

"I know that bearded women are not common. And I want to change that. My dream is that, in the future, any girl who wants to have a beard can just do it. But we have to start somewhere. And I am trying to do that." (Conchita Wurst Masha Charnayn haastattelussa *Vocativ*-julkaisussa 14.1.2014.)

Englannin slangisana *beard* eli 'parta' viittaa LGBTQ-yhteisön kielenkäytössä eri sukupuolta edustavaan romanttiseen kumppaniin, jonka suojiin todellinen seksuaalinen suuntautuminen kätketään. Tässä yhteydessä partaan viitataan valeasuna tai naamiona, jonka taakse heteroseksuaalisesta normista

poikkeavat halut ja taipumukset voi piilottaa (Halberstam 2012, 71). Parta-sanana uusiokäyttö heijastelee myös artikkelini aihetta, joka liittyy parran kehonosana sisältämiin mahdollisuuksiin omaksua uusia merkityksiä ja ravistella binääristä sukupuoli-järjestystä. Tarkastelen tästä näkökulmasta Eurovision-laulukilpailun eli Euroviisut vuonna 2014 voittaneen itävaltalaisen drag queenin Conchita Wurstin kasvoille maskeerattua partaa.

Conchita on arkielämässä Thomas Neuwirthina tunnetun cis-miehen drag-feminiininen rooli, joka tunnetaan erityisesti parrakkuudestaan. Partaa luokun ottamatta Conchita toistaa melko tyypillis-



Conchita Wurst.

Kuva: <https://www.shutterstock.com/759761962.jpg>

tä drag-feminiinisyyden normistoa: asuun kuuluu pitkä iltapuku, korkeat korot, alaselkään ulottuva hiuslisäke, pitkät ja tuuheat irtoripset sekä vahva silmämeikki. Ymmärrän Conchitan parran symboliseksi ja keholliseksi eleeksi, joka – toisin kuin yllä mainittu slangisana ”parta” – ei pyri naamion tavoin kätkemään mitään vaan toimii korosteisena tehokeinona, joka suorastaan vaatii huomion kiinnittymistä itseensä.

Parta ei ole Conchitan kasvoilla sattumalta. Neuwirth on vahvistanut, että parta ei kasva hänen ihostaan vaan on toteutettu osana maskeerausta. Parta on siis yhtä lailla esteettinen valinta ja osa Conchitan dragin fiktiota kuin muukin ehostus, vaatteet ja asusteet. Conchitan parrakas drag ei toisin sanoen pyri ”menemään täydestä” (*passing*) naisena ainakaan sen normatiivisen länsimaalaisen määritelmän mukaan, joka sallii naisille hyvin vähän tai ei ollenkaan kasvojen alueen karvoitusta, mikäli nämä haluavat tulla nähdyksi feminiinisinä. Tietoinen irtisanoutuminen yksiselitteisestä binäärisen järjestelmän mukaisen sukupuolen esittämisestä tai suorittamisesta on läsnä myös Neuwirthin drag-hahmolleen antamassa nimessä. Etunimi

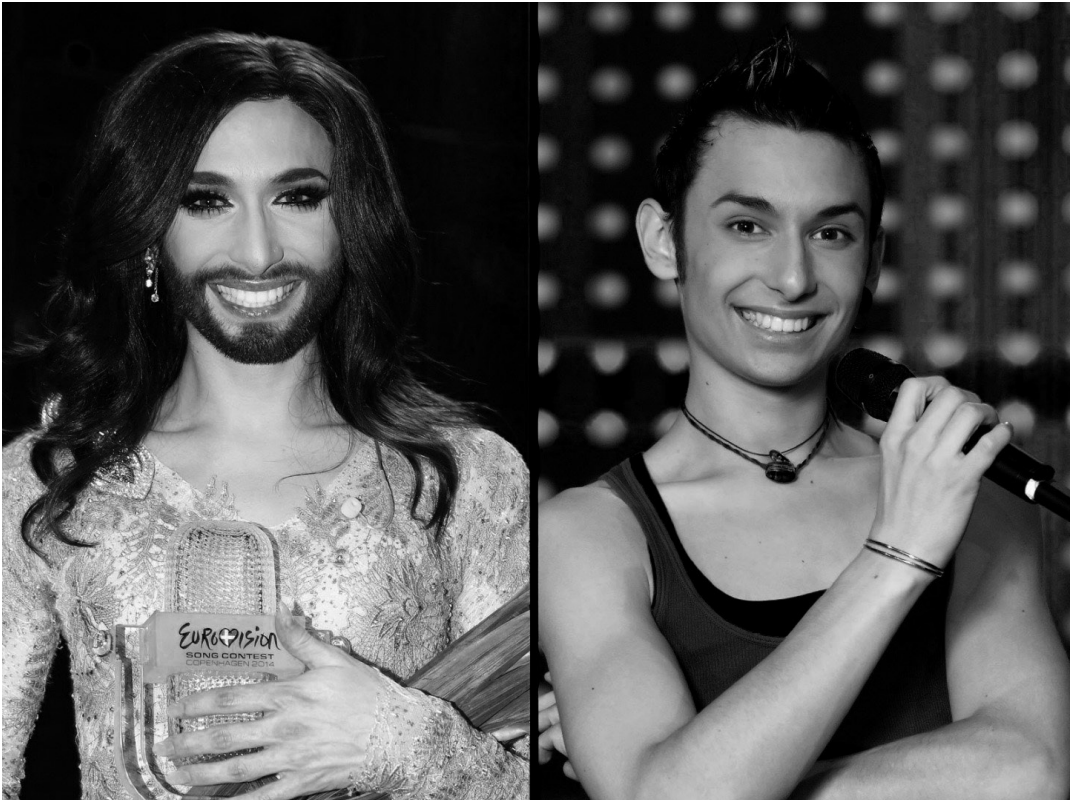
Conchita on espanjankielinen slangisana vaginalle. Saksan kielen *Wurst*-sana taas viittaa oletettavasti penikseen, mutta se muistuttaa läheisesti myös saksan sanaa *Wurscht*, jonka puolestaan voi kääntää esimerkiksi ’yhden tekeväksi’ tai ’irrelevantiksi’. Susan Sontagin (1964, 288) sanoin yhden tekevyyks nousee usein merkittäväksi camp-estetiikkaa tuottavaksi elementiksi: turhanpäiväiseen voi suhtautua vakavasti ja samalla olla vähät välittämättä siitä, mitä pidetään yleisesti vakavasti ottavana tai tärkeänä. Conchitan välinpitämätön suhtautuminen siihen, kuinka hänen sukupuolensa tulkitaan, heijastelee laajempaa populaarikulttuurissa nähtyä asennemuutosta, jonka ansiosta queer-, trans- ja drag-kehot ovat näkyvämmiin esillä.

Conchitan merkitys sukupuolirooleja haastavana pop-ikonina on samansuuntainen J. Jack Halberstamin gaga-feministisen eetoksen kanssa. Gaga-feminismi on Halberstamille työkalu ja näkökulma, joka tunnustaa useamman kuin kahden sukupuolen olemassaolon ja paljastaa uuden sukupuoliin liittyvän todellisuuden osoittamalla, kuinka vanhentunut binäärinen miehen ja naisen välinen dikotomia on jopa valtavirtaisen pop-kulttuurin alu-

eella. Utopistinen ja urauurtava gaga-feministinen liike julistautuu työkaluksi ”friikeille ja nörteille, luusereille ja epäonnistujille – kaikille niille, jotka eivät kuulu joukkoon ja jotka on suljettu ulkopuolelle”. (Halberstam 2012, 26, 29.) Gaga-feminismi korostaa aiemmin mitättömäksi tuomittua ja kaanonien ulkopuolelle suljettua sekä pyrkii tekemään älyllisiä huomiota ilmiöistä, joita on aiemmin pidetty epäolennaisina. Se saa poliittisen voimansa mediotuneesta ilmapiiristä, jossa vallitsevaa todellisuutta pyritään kuvittelemaan uudelleen karnevalistisessa kapinahengessä. Tässä gaga-feministisessä populaarikulttuurisessa kehyksessä keskityn tarkastelemaan Conchitan partaa symbolisena, proteesiruumiillisena esteettisenä eleenä, joka on onnistunut haastamaan binääristä sukupuolikäsitystä ja luomaan tilaa moninaisemmille sukupuolen ja kauneuden representaatioille.

Käsittelen Conchitaa partoineen kulttuurituotteena, jonka synnyttämällä merkityksillä ja niiden tuottamalla muutosvoimalla on vaikutuksia myös arkielämään. Rajaan kuitenkin aiheeni Neuwirthin Conchita-performanssiin ja sen virittämään julkiseen keskusteluun, enkä pyri tässä yhteydessä ottamaan kantaa niihin moniin eletyn elämän haasteisiin, joiden kanssa queer-yhteisö ja muunsukupuolinen väestö kamppailevat yhä edelleen päivittäin.

Esimerkiksi parrakkaaksi Beyoncéksi *The Guardian*-sanomalehdessä kutsutun (Lees 2014) Conchitan voi väittää liittyvän siihen nais- ja queer-esiintyjien kaartiin, jotka Halberstamin sanoin ovat käyttäneet aikaansa valokeilassa tuottaakseen ”hullunkurisia anarkian muotoja, jotka havainnollistavat epäsentimentaalista suuntautumista tappioon ja puutteellisuuteen” (Halberstam 2012, 139). Kuten jo edelli-



Conchita / Neuwirth

Kuva: <http://wallpapers.fansshare.com/gallery/photos/19335560/conchita-wurst-eurovision-conchita-wurst/>

sessä kappaleessa toin ilmi, Conchita ei edes pyri menemään täydestä naisena:” [I]tse olen tyytyväinen rooliini miehenä, joka pukeutuu iltapukuun.” (Pires 2015.) Suhde puutteellisuuteen ja negaatioon linkittyy tämän artikkelin teoreettiseen viitekehukseen, joka punoutuu kahdesta paradigmasta: Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuudesta ja Gilles Deleuzen tulemisesta. Deleuzen sukupuolta käsittelevissä teksteissä queer ei ole orientaatioltaan pelkästään kieltävää (anti-, epä- tai vasta-) vaan saa moniulotteisempia, nomadisia merkityksiä, jotka eivät nojaa ainoastaan esimerkiksi sukupuolen performatiivisuuden teorialle ominaiseen tapaan luoda eron- tekoja negaation kautta (Nigianni & Storr 2009, 2).

Seuraavassa osiossa esittelen Conchitan parran performatiivisen, nomadisen toiseksi tulemisen kontekstissa ja avaatan Butlerin ja Deleuzen sekä jälkimmäisen feminististen lukijoiden tekstien tarjoamia mahdollisuuksia Conchitan parran tarkasteluun suhteessa sukupuolieroon ja muutokseen. Artikkelin kahdessa ensimmäisessä luvussa tuotan yhden mahdollisen yhteisluennan deleuzelaisesta ja butlerilaisesta tulemisesta ja käsittelem niitä rinnakkain parrakkaan dragiksi-tulemisen näkökulmasta. Paradigmojen eroista ja yhtäläisyyksistä on kirjoittanut esimerkiksi Mikko Tuhkanen *Naistutkimus–Kvinnoforskning*-lehdessä (2005), ja niiden käsittelevä rinnakkain ovat toivoneet muun muassa Anna Hickey-Moodey ja Mary Lou Rasmussen (2009) sekä Jeffrey Cohen ja Todd Ramlow (2006). Artikkelini jatkaa Aureliano Lopesin ja Anna Uzielin aloittamaa keskustelua (2014) dragiksi-tulemisesta performatiivisen ja deleuzelaisen tulemisen yhtymäkohtana. Conchitan parrakas dragiksi-tuleminen toimii artikkelissa konkreettisenä esimerkkinä toiseksi ja yhä uudelleen toiseksi tulemisesta ja sen avaamista mahdollisuuksista sukupuolen uusille representaatioille. Toiseksi tuleminen linkittyy artikkelin loppupuolella esiin nostettuihin laajempiin toiseutta koskeviin kehityskulkuihin. Laajennan analyysia Conchitan parran kumouksellisesta voimasta suhteessa miehen ja naisen, luonnon ja kulttuurin sekä ihmisen ja koneen dikotomioihin käsittelemällä Conchitan partaa proteesin kaltaisena ruumiinosana. Viimeisessä Conchitan partaa lesbofalloksen ja elimettömän ruumiin metanarratiivien näkökulmasta tarkastelevassa jaksossa esit-

telen tapoja, joilla Conchitan parrakas drag on onnistunut vaikuttamaan käsityksiin siitä, millainen parrakkuus on mahdollista ja toivottavaa.

CONCHITAN NOMADINEN PARTA BUTLERIN JA DELEUZEN VÄLISSÄ

Johdannossa esittelemäni Conchitan sukupuolta koskenut mediaspekulaatio toimii empiirisenä esimerkkinä hänen partansa merkityksestä drag-feminiinisuuden normistoa uudistavana elementtinä. Tässä luvussa tuon Conchitan parran sukupuolen- tutkimuksen teoreettiseen viitekehukseen. Tutkin Conchitan parrakasta dragia maskuliinisuuden ja feminiinisuuden välissä olevana nomadisena dragkehona ja esimerkkinä, jonka kautta on mahdollista tarkastella Butlerin ja Deleuzen kehollisuutta ja tulemista koskevien käsitysten eroja ja yhtäläisyyksiä.

Deleuzen tuotannossaan käsitteellistämä keho on avoin, avautuva ja jatkuvan mahdollisen tulemisen tilassa oleva prosessi. Deleuzelaisessa kehossa uusia toimijuuksia luodaan kokeilemisen ja lisäyksen periaatteilla, jotka mahdollistavat kehon uudentyyppisiä kytkeytymisiä ja variaatioita (Parikka 2015, 112). Tämän voi rinnastaa Butlerin *Gender Trouble* -teoksessaan (1990) hahmottelemaan sukupuolen performatiivisuuden teoriaan. Performatiivinen keho tuottaa identiteettejä viittauksellina prosesseina, joissa minuus toteutuu jatkuvana itseksi ja toiseksi tulemisena. Kumpakaan käsitystä kehosta yhdistää muutoksen keskeinen asema: kehoon ei sisälly ajatusta sisäsyntyisestä olemuksellisuudesta. (Cohen & Ramlow 2006.) Erona performatiivisessa ja deleuzelaisessa tulemisessa on, että performatiivinen toisin toistaminen perustuu vallalla olevan symbolisen järjestyksen toistamiseen ja toisin toistamiseen, kun taas deleuzelainen käsitys kehosta ainaisessa tulemisen prosessissa mahdollistaa avoimemman ja ennalta-arvaattomamman muutoksen. Butlerilaisen ja deleuzelaisen tulemisen tarjoamia mahdollisuuksista muutokseen on käsitelty myös Tuhkanen edellä mainitussa *Naistutkimus–Kvinnoforskning*-lehden artikkelissaan (2005). Tuhkanen mukaan muutos näyttäytyy Butlerille kulttuurikonstruktivistisena ja historiallisena ja se on aina selkeässä suhteessa olemassa oleviin symbolisiin järjestelmiin. Performatiivisuuden perustuvan

toisin toistamisen poliittiset implikaatiot siis koskevat mahdollisuuksia muuttaa symbolisen olemassaolon muotoja. Vaihtoehdoksi tälle kielellisesti määrittävälle sukupuolitetulle subjektille, joka Butlerin käsittein rakentuu materiaalisesta kehosta ja sen symbolisista representaatioista, deleuzelaiset queer-teoreetikot ovat tarjonneet kehollisen materiaalisuuden näkökulmaa (esim. Nigianni & Storr 2009, 2). Se on avoimempia tulemisia mahdollistava vaihtoehto kielellisesti rakentuvalla subjektiudelle, joka pyrkii ennalta määriteltyjen sukupuoliroolien toistamiseen tai toisin toistamiseen. Kehollinen materiaalisuus pyrkii avaamaan uusiksi sukupuoliksi tulemisille, joka ylittää jäljittelyn, jolle ei vielä ole sanoja ja jota ei voi toistaa, matkia tai esittää (emt.).

Tässä tekstissä tekemäni luenta Conchitan parasta ja sen binaariselle sukupuolikäsitykselle tarjoamasta muutosvoimasta on syntynyt suhteessa kumpaankin yllä esiteltyyn sukupuolentutkimuksen paradigmaan. Conchitan parrakasta drag-performanssia ei voi tyhjentää suoraviivaiseen maskuliinisuuden tai feminiinisuuden jäljittelyyn, eivätkä Conchitan monisukupuolisen performanssin syntymien affektien kaikki tässä tekstissä käsittelemäni ulottuvuudet tule ymmärretyksi kokonaisuudessaan, jos niitä tarkastellaan ainoastaan joko sukupuolen performatiivisuuden tai deleuzelaisen tulemisen kautta. Tarkastelemalla Conchitan partaa näkökulmasta, joka huomioi molemmat paradigmat, on mahdollista luoda nomadinen ja moniääninen tulkinta Conchitan parran tuottamista merkityksistä sekä niiden muutosvoimasta suhteessa binäärisen sukupuolikäsityksen länsimaissa populaarikulttuurissa.

Subjektin jatkuvan toiseksi tulemisen, joka on läsnä niin Butlerin kuin Deleuzenkin ajattelussa, voi liittää Rosi Braidottin (1994) *Nomadic Subjects*-teoksessa hahmottelemaan ajatukseen subjektien nomadisuudesta. Nomadisuudella Braidotti tarkoittaa diskursiivisen minuuden jatkuvaa liikettä suhteessa sen läpäiseviin ja sitä ympäröiviin merkityksiin. Nomadinen subjektiuden rakentuminen pyrkii luomaan asioiden välille intensiivisiä yhteyksiä, jotka mahdollistavat liikkeessä olevia sekä ajassa ja paikassa muuttuvia samastumisen prosesseja eivätkä perustu olemusajatteluun. Nomadisuuden ideaa voi luonnehtia deleuzelaiseksi työkaluksi, jonka avulla

subjektiutta on mahdollista käsitteellistää uudelleen. Tämä uudelleen käsitteellistäminen tapahtuu tilassa, joka määrittyy jossakin fyysisen, symbolisen ja sosiaalisen alueiden välissä. (Braidotti 1994, 4–5.) Artikkelissani Conchitan parrakas drag nousee nomadisen tulemisen ruumiillistumaksi, joka paitsi haastaa binääristä sukupuolijärjestelmää myös toistaa toisin drag-feminiinistä normia. Kun Conchitan drag-performanssin kulttuurisesti naiselliseksi ymmärretyt elementit yhdistetään normatiivisesti miehiseksi ominaisuudeksi miellettyyn partaan, muodostuu uusi identiteetikategoria, joka ei palaudu sitä edeltävään binäärisen järjestelmään.

Myös teoksessaan *Undoing Gender* (2004) Butler käsittelee sukupuolen jäljittelevää rakentumista jatkuvana toiseksi tulemisen prosessina, jota voi verrata deleuzelaiseen tulemiseen (Cohen & Ramlow 2006). Butler kirjoittaa tavasta, jolla ristiinpukeutajat ja transkehot määrittävät yhä uudelleen jatkuvassa tulemisessa ja toiseksi tulemisessa; mahdollisuuksien tilassa, jossa normeja voi toistaa toisin, muokata, kumota ja ylittää (Butler 2004, 217). Conchitan parrakkaan drag-performanssin Euroviisuja seuranneessa mediavastaanotossa ei näytetty piittaavan siitä, että voittaja pukeutui ristiin tai edusti LGBTQ-yhteisöä, mikä oli jo nähty vuonna 1998, kun transsukupuolinen Dana International voitti viisut. Sen sijaan kohua herättänyt elementti oli Conchitan parta ja se, että cis-mies, jonka oli suuren yleisön dragin liittyvien oletusten mukaan tarkoitus ristiinpukeutua naiseksi, ei pyrkinytkään ”menemään täydestä” naisena tai ainakaan yksiselitteisen feminiinisenä. Conchitan euroviisuyhteisössä aiheuttamat reaktiot paljastivat drag-feminiiniseen esitykseen tiivistyvät odotukset eli sen, että drag-queenin oletetaan esiintyvän pyrkien tuottamaan feminiinisuuden illusion. Parta muodostui elementiksi, joka toisti toisin sitä drag-estetiikkaa, johon suuri yleisö oli siihen asti tottunut. Drag-feminiinisuuden liittyvien normien toisin toistaminen muistuttaa prosessia, jota Deleuzen feministiset lukijat ovat kutsuneet käsitteellä *queering the queer* (Nigianni & Storr 2009, 2) ja jonka voi suomentaa vapaasti esimerkiksi ’queerin lukemiseksi vastakarvaan’ tai eräänlaiseksi ’queerin metatasoksi’. Cohenin ja Ramlow’n (2006) mukaan Butlerin monimuotoiset tulemiset tarjoavat mahdollisuuden arvioida dragin tuottamaa

uutta normistoa, joka toimii vastavoimana kyseenalaiselle käsitykselle luonnollisuudesta. Seuraavaksi käsittelen Conchitaa dragiksi-tulemisen kehyksessä, mikä tarjoaa näkökulmia luonnollisuuteen ja imitaatioon sekä imitaation ja alkuperäisen väliin suhteeseen drag-kehoissa.

DRAGIKSI-TULEMINEN KYSEENALAISTAMASSA IMITAATION JA ALKUPERÄISEN SUHDETTA

Tämän otsikon alla hahmottelen Conchitan parrakaan dragin merkitystä sukupuolen toisin – ja taas toisin – toistamiselle dragiksi-tulemisen käsitteen kautta. Esimerkiksi Lopes ja Uziel (2014, 319) ovat käyttäneet Deleuzen naiseksi-tulemisen ajatuksesta johdettua käsitettä *becoming-drag*. He nimeävät dragiksi-tulemisen siksi alati läsnä olevaksi potentiaaliksi erilaisiin olemisen tapoihin, jotka päivittävät kehojen materiaalisia toteutumisia. Tarvetta dragiksi-tulemisen käsitteen käyttöön voi perustella sillä, että se vastaa deleuzelaisen naiseksi-tulemisen feministiseen kritiikkiin. Tämän artikkelin kontekstissa käyttämäni dragiksi-tulemisen käsite saa inspiraationsa Braidottin (1994) huomioista Deleuzen naiseksi-tulemiseen liittyvästä problematiikasta. Ensimmäinen Braidottin kriittinen huomio naiseksi-tulemisesta koskee näkemystä miehen ja naisen kategorioiden välisestä dualismista ja miehen valta-asemasta suhteessa muihin sukupuoliin. Deleuzen ja Félix Guattarin (1987, 106) mukaan naiseksi-tuleminen on aina ensimmäinen vähemmistöksi-tulemisen aste ja miehen vähemmistöksi-tuleminen on mahdollista vain, jos se käy ensiksi läpi naiseksi-tulemisen vaiheen. Naiseksi-tuleminen on välttämätön vähemmistöksi-tulemisen vaihe, sillä mies on aina valta-asemassa suhteessa muihin sukupuoliin. Braidottin kritiikin (1994, 113–114) mukaan naiseksi-tulemisen ensisijaisuus suhteessa muuhun vähemmistöksi-tulemiseen on ongelmallista miehen vähemmistöksi-tulemisen kannalta. Dragiksi-tuleminen vastaa tähän kritiikkiin luomalla uuden vähemmistöksi-tulemisen kategorian. Uusi dragiksi-tulemisen kategoria mahdollistaa moneksi-tulemisen tavalla, joka ei edellytä binääriseen sukupuolijärjestelmään nojaavia määritelmiä tai yhdenkään sukupuolen asettamista toiseutettuun asemaan.

Myös eräät muut Deleuzen ja Guattarin feministilukijat (esim. Olkowski 1999 ja Grosz 2011) ovat esittäneet naiseksi-tulemisen olevan hyödyllisimmillään feministiselle sukupuolieroa kriittisesti tarkastelevalle projektille silloin, kun se käsitetään voimaksi, joka tuo naisten ulottuville kaikki ne sukupuoli-positiot, jotka heiltä on aiemmin kielletty. Parrakas dragiksi-tuleminen ei edellytä minkään sukupuolen poissulkemista tai kieltämistä, vaan se saa voimansa monisukupuolisuuden ihanteesta, jossa yhä uudet kehollisen sukupuolisuuden toteutumisen tavat ovat mahdollisia.

Toinen Braidottin kriittinen kommentti koskee naiseksi-tulemisen hyödyllisyyttä suhteessa naisten elettyyn kokemukseen. Hänen mukaansa (1994, 114) deleuzeläinen naiseksi-tuleminen jättää huomiotta epistemologisen eron naisen representaation ja naisten konkreettisina historiallisina olioina välillä. Deleuzelaisessa tulemisessa tärkeää ei ole se, miksi muuttuva subjekti tulee, vaan huomio keskittyy toiseksi (eli naiseksi) tulevan subjektin prosessinomaisuuteen ja keskeneräisyyteen (Deleuze & Guattari 1987, 252–258). Vaikka Deleuze ja Guattari (1987, 272) torjuvat mimesiksen eli jäljittelyn osana toiseksi tulemistä, on sen rinnalle nostettava joitakin tunnistettavia työvälineitä, jotta siitä olisi käytännön hyötyä sukupuoleen liittyvässä poliittisessa keskustelussa. Dragiksi-tuleminen eroaa Deleuzen ja Guattarin määrittelemättömästä subjektista siinä, että se ei torju mimesistä, metamorfoosia tai subjektin kehitystä osana tulemisen prosessia. Jos deleuzelaisen naiseksi-tulemisen heikkoutena on naisten ohittaminen historiallisina olentoina, Butlerin teorian heikkous puolestaan on Tuhkasen (2005) mukaan se, että sen suhde muutokseen on aina historiallistavaa ja aiempaan viittaavaa. Symbolisen maailman lainalaisuuksiin nojaavalla performatiivisuudella on vaikeuksia käsitteellistää tulemistä radikaalisti avoimena ja arvaamattomana prosessina. Performatiivisen näkökulman sisällyttäminen analyysiin Conchitan parran tuottamista merkityksistä on kuitenkin tärkeää, sillä se on edellytys Conchitan dragiksi-tulemisen tarkastelemiseksi sen tosielämällisessä, historiallisessa kontekstissa. Dragiksi-tuleminen ottaa huomioon sekä deleuzelaisen avoimen ja arvaamattoman moneksi-tulemisen että käsittää tulemisen konkreettisek-

si, keholliseksi sekä historialliseksi ajassa ja paikassa toteutuvaksi muutokseksi.

Myös Lopes ja Uziel (2014, 323) korostavat dragiksitulemisen kiinteää yhteyttä kehojen konkreettiseen muokkaamiseen, dramatisointiin ja estetisointiin. Toisin toistamiseen perustuvaan tulemiseen sisältyviä rajoituksia ei voi kuitenkaan sivuuttaa. Symbolisen maailman lainalaisuuksien toistamiseen tai toisin toistamiseen liittyvää problematiikkaa, eli toisin toistamisen riippuvaisuussuhdetta vallitsevaan symboliseen järjestelmään, voi havainnollistaa liioiteltua feminiinisyyttä jäljittelevän drag-performanssin avulla. Naissukupuoleen yhdistettyjen normien jäljittely saattaa vahvistaa niihin liittyviä hierarkkisia ja normatiivisia kategorioita. Feministisessä teoriassa dragin parodisten hahmojen on toisinaan nähty joko halventavan naisia tai vahvistavan stereotyyppisiä sukupuolirooleja (Butler 1990, 186). Myös Conchita toistaa drag-feminiinistä normistoa: hän on partaa, hiuksia, kulmakarvoja ja silmäripsiä lukuun ottamatta karvaton sekä huoliteltu, pitkä, hoikka ja valkoihoinen. Normin yhä uudelleen toistaminen vahvistaa sen valta-asemaa, vaikka kyse olisikin sen toisin toistamisesta. Tämän voi nähdä eräänlaiseksi toisin toistamisen umpikujaksi. Butler viittaa haastattelussa ”How Bodies Come to Matter” (Meijer & Prins 1998, 285) symboliseen umpikujaan, jossa subjekti on samanaikaisesti sekä sitä edeltäneiden lakien tuote että voima, jolla on kykyä uusintaa ja muuttaa näitä lakeja. Deleuzelaisen tulemisen ero suhteessa Butlerin performatiiviseen tulemiseen on, että se torjuu ajatuksen mimesiksestä tai jäljittelystä. Myös Hickey-Moodey ja Rasmussen ottavat juuri tämän Butlerin huomion symbolisesta umpikujasta lähtökohdakseen artikkelissaan ”The Sexed Subject in-between Deleuze and Butler” (2009). Conchitan irtoripset, peruukki ja korkeat korot yhdistettynä iltapukuun ja glamour-meikkiin ovat lähes liioiteltuja feminiinisyyden merkitsijöitä. Conchitan parta kuitenkin rikkoo normatiivisen feminiinisyyden illusion. Affektit, jotka syntyvät sekä feminiiniseen että maskuliiniseen viittaavien sukupuolitettujen merkitsijöiden yhdistämisestä, paljastavat toisin toistamisen riippuvuuden normatiivisista kategorioista ja toisaalta tekevät näkyväksi toisin toistamisen kyvyn niiden uusintamiseen. Butler (1990, 186) käsittelee drag queeneja ja ristiinpukeutujia voimana,

joka onnistuu kääntämään nurinniskoin eronteon sisäisen ja ulkoisen välillä ja asettamaan naurun-alaiseksi sekä ajatuksen sukupuolistereotyypioiden omaksumisesta ja esittämisestä että oletuksen ”todellisesta” sukupuoli-identiteetistä. Sukupuolta jäljitellessään drag tulee siis epäsuorasti paljastaneeksi itse sukupuolen jäljittelevän rakenteen (Butler 1990, 187). Teoksessaan *Bodies That Matter* Butler (1994, 125) palaa aiemmin tekemiinsä huomioihin ristiinpukeutumisen suhteesta sukupuolen kumoukselliseen toisin toistamiseen ja tarkentaa, että drag-esityksissä itsessään ei automaattisesti ole mitään kumouksellista. Butlerin mukaan dragissa usein nähty liioitteleva sukupuolen esittäminen voi hyvinkin vahvistaa binäärisiä sukupuolinormeja, vaikka jäljittely perustuisikin olemuksellisuuden vastustamiseen ja uusi-ideaalien tuottamiseen. Dragin paljastaessa sukupuolen performatiivisen ja jäljittelyyn perustuvan luonteen se myös hylkää ajatuksen omasta toissijaisuudesta jäljitelmänä, jota niin sanottu alkuperäinen sukupuoli edeltää. Conchitan parrakas drag jäljittelee sekä Neuwirthin niin sanotulle biologiselle sukupuolelle ominaiseksi luettuja piirteitä (parta maskuliinisuuden metonyminä) että stereotyyppisesti femiiniseksi luettuja merkitsijöitä. Imitaation ja alkuperäisen välinen vastakkainasettelu jää Conchitan dragin kohdalla toteutumatta ja tuo niiden väliin problematiikkaan enemmän kerroksia kuin feministinen dragin kritiikki on tyyppillisesti sisältänyt.

Dragiksi-tulemisen tuottamat merkitykset tulevat ymmärretyiksi sekä avoimen moneksi-tulemisen että viittauksellisen lainaamisen kautta. Conchitan peruukki, silmämeikki, tekoriipset ja iltapuku ovat tehokkaita symbolisia viittauksia naissukupuoleen, kun taas parta luetaan tyyppillisesti maskuliinisuuden merkitsijäksi. Iltapuku tai parta eivät kuitenkaan ole itse sukupuoli (Griggs 1998, 124). Samaan tapaan myöskään kehon materiaalisuus ei itsessään ole siinä elävän henkilön sukupuoli, vaikka se toki usein onkin usein sen merkittävä merkitsijä. Iltapuvun voi nähdä edustavan feminiinisyyttä ja parran maskuliinisuutta, mutta niiden sukupuolta tuottavat merkitykset koskevat myös iltapukua ja partaa kantavaa kehoa. Moneksi-tulemisen ja symboliseen perustuvan toisin toistamisen tuottama sukupuoli aktualisoituu orgaanisen ja epäorgaanisen kehon risteymässä. Dragiksi-tuleminen artikuloi proteesinomaista, diskursiivista



Ceci n'est pas une moustache

”Ceci n'est pas une moustache” eli 'nämä eivät ole viikset' toistaa toisin René Magritten teoksen *Ceci n'est pas un pipe* vuodelta 1929.

Kuva: Anonyymi

kehoa ja minää koskevaa muutosprosessia, joka on sidottu paitsi keholliseen materiaalisuuteen ja siinä aktualisoituviin muutoksiin myös symboliseen ja siihen, joka tehdään todeksi kuvittelemalla. Seuraavassa osiossa käsittelem Conchitan partaa orgaanisen ja epäorgaanisen materiaalisuuden kautta ja laajennan parran tuottaman muutosvoiman käsittelyn koskemaan myös muiden kuin sukupuoleen liittyvien dikotomioiden purkamista.

PROTEESIRUUMIS: CONCHITAN PARTA ORGAANISEN JA EPÄORGAANISEN KEHON RISTEYTYKSESSÄ

Parta kehosta irrallisena lisäkkeenä, elottomana kappaleena, joka samaan aikaan tulee sekä osaksi kehoa että tekee kehosta epäorgaanisen, liittää Conchitan posthumanistiseen proteesiruumiin diskurssiin, jossa niin sanotun luonnollisen ja keinotekoisien välinen raja hämärtyy (esim. Lummaa & Rojola 2014, 14). Kehon, sukupuolen, teknologian ja vallan kysymykset ruumiillistuvat Conchitan drag-kehossa, jonka sukupuolisuuuutta ei voi tyhjentää binääristen erojen dialektiikkaan. Vuonna 2012 Braidotti kirjoitti, että länsimaisen myöhäisurbaanin postmodernismin sosiaalisessa kuvastossa toiseus ei määrikyään enää binääristen vastakohtien kautta vaan suhteessa hirviömäisiin, groteskeihin, mutanttisiin ja teratologisiin toiseuksiin (2012, 177). Conchitan parrakaan dragin voi tulkita osaksi Braidottin väittämän heijastamaa paradigman muutosta, jossa elottoman ja elollisen, luonnon ja kulttuurin sekä inhimillisen ja

epäinhimillisen väliset dikotomiat ovat murtumassa ja osittain jo murtuneet. Tällaisen toiseuden määrittelyn mukaan outous tai vieraus ei ole populaarikulttuurin kontekstissa automaattisesti negatiivinen ominaisuus. Tätä toiseuteen liittyvää kehityskulkua kuvastaa esimerkiksi artikkelini alussa esittelemäni Halberstamin gaga-feministinen manifesti *Gaga Feminism. Sex, Gender and the End of Normal* (2012), jossa normaalius julistetaan kuolleeksi ja outous ja toiseus tuodaan marginaalista keskiöön.

Halberstam kuvailee yhdessä Ira Livingstonen kanssa (1995, 2–3) posthumanistisia kehoja kokonaisuuksiksi, jotka ovat osin teknologiaa, osin valkokankaanomaisia heijastumia niitä ympäröivästä ja niiden asuttamasta ulkoisesta maailmasta. Näitä outoja tekno-ruumiita ei voi tai ei tule kuitenkaan tyhjentää niiden visuaalisiin representaatioihin; Conchitan parrakas drag ei ole pelkkä symbolinen sukupuoliyhdyridin kuva. Se elää ja hengittää, sen solut uusiutuvat ja sen ruuansulatus toimii riippumatta siitä, tulkitaanko keho sillä hetkellä Thomas Neuwirthiksi vai Conchita Wurstiksi. Hybridisen Conchita-Neuwirthin kehon voi nähdä sijaitsevan jossakin näiden identiteettien, tosielämän ja fiktion ja miehen ja naisen ja orgaanisen ja epäorgaanisen välissä. Conchita tuottaa osaltaan postmodernia queer-kulttuuria, jossa kehot voivat irtautua binääristä rakenteista ja avautua uusien merkitysten ja identiteettien tuottamiselle.

Jotkut Conchitan euroviisiesiintymisiä seuranneista ”parrakasta naista” käsittelevistä uutisartikkeleista kuvasivat Conchitaa valesun metaforan

kautta.¹ Viihdelehdet ja Internet-bloggerit halusivat paljastaa ”Thomas Neuwirthin oikeat kasvot” tai ”miehen naamion takana”, ikään kuin Neuwirthin kasvot drag-esityksen ulkopuolella olisivat aidommat kuin hänen kasvonsa silloin, kun hän esiintyy Conchitana. Samalla tapaa artikkelit toivat esille Conchitan parran niin sanottua autenttisuutta korostamalla, että parta itse asiassa kuuluu naamion takaa löytyvälle 24-vuotiaalle miehelle, ikään kuin parrakuus olisi automaattinen seuraus miehyydestä. Kuten jo johdannossa käy ilmi, Conchitan parta on tehty meikillä ja on yhtä lailla tietoisesti tuotettu kuin Conchitan kasvojen feminiinisemmätkin piirteet. Voi kysyä, ovatko Neuwirthin kasvot sen keinokeisemmat silloin, kun hän esiintyy Conchitana tai sen aidommat silloin, kun hän on arkisessa roolissaan Thomasina. Vaikka drag tekee erityisen näkyväksi identiteettien rakentumisen imitaation kautta, sekä Thomasin arki-identiteettiä että Conchitaa drag-hahmona tuotetaan performatiivisesti esimerkiksi hiustyylin, asusteiden ja ehostuksen avulla. Nykyisessä länsimaisessa kulttuurissa ihmiskehoja on oikeastaan mahdoton erottaa niihin kiinnittyvistä ei-organisisista apuvälineistä ja täydentävistä osista, kuten vaatteista, meikistä, silmälasista ja älykelloista. Kehon muokkaaminen, peittäminen ja korostaminen vaatteiden, asusteiden ja ehostuksen avulla sekä poistamalla tai lisäämällä karvoitusta on erottamaton osa inhimillistä keholisuutta. Vaatteet, asusteet ja muut apuvälineet tulevat osaksi kehoa, joka on alituisessa diskursiivisessa suhteessa kehoa ympäröivään ja sen läpäisevään maailmaan (ks. esim. Geczy & Karaminas 2013, 2–3). Kehon diskursiivisuus on kuitenkin erityisen käsin kosketeltavaa dragissa, joka tekee helpoksi sen havainnollistamisen, ettei sukupuolitettua kehoa voi erottaa niistä eleistä, tavoista ja asuista, joilla sukupuoli-identiteettejä tuotetaan ja viestitään. Conchitan tekoparta, joka ei kasva ihon alta vaan on meikattu iholle, korostaa kehoa proteesinomaisena, hybridisenä entiteettinä, jossa orgaaninen ja epäorgaaninen sekoittuvat ja limittyvät. Dragissa, jossa eleet ja asusteet ovat aksentoituja eli korosteisia ver-

rattuna arkielämässä tapahtuvaan sukupuolen performatiiviseen tuottamiseen, keho ja sitä tuottavat ja muokkaavat vaatteet ja asusteet, kuten korsetit ja hiuslisäkkeet, sulautuvat yhteen haastaen alastoman kehon ja sitä peittävien vaatteiden binääristä suhdetta erityisen näkyvällä tavalla.

Drag-tyylissä sukupuoli-identiteetin muodostavat kehon ulkoiset epäorganiset esineet ja asusteet, kuten peruukki ja meikki, joita ei voi erottaa sukupuolitettua identiteettiä esittävästä kehosta (Geczy & Karaminas 2013, 7–8). Ulkoisten objektien ja keholisen subjektiivisuuden erottamisen problematiikkaa voi avata dekonstruoimalla Conchitan drag-kasvot: ne rakentuvat irtoripsien kehystämistä silmistä, meikkivoiteesta hehkuvista poskista, otsasta ja nenästä sekä niin partakarvoista kuin maskeerauksesta koostetusta parrasta. Conchitan kasvot merkitys-järjestelmänä eivät edusta vain hänen yksilöllistä subjektiuttaan, vaan ne kanavoivat ja politisoivat merkkejä ja ilmauksia tavalla, jota voi luonnehtia deleuzilaisittain minoritaariseksi eli vähemmistöön liittyväksi tulemiseksi (vrt. Griggers 1997, 4–5). Kasvot – ”kasvoisuus” – poliittisena järjestelmänä tuottaa havainnollistamisen ja käsitteellistämisen vyöhykkeen, jossa kasvojen osat pyritään sovittamaan esimerkiksi binääriseen sukupuolijärjestelmän asettamiin vallitseviin majoritaarisiin (’enemmistöisiin’), hegemonisiin reunaehtoihin. Conchitan parta esittää maskuliinisuuden ja feminiinisuuden kategorioista lainattuja symboleita mutta toistaa niitä tuomalla ne kontekstiin, joka ei pyri imitoimaan yksiselitteistä maskuliinisuutta tai feminiinisuutta. Binääriseen sukupuolijärjestelmän häivyttäminen toteutuu orgaanisten, kehosta kasvavien ja ”ulkoisten” merkitsijöiden yhteisvaikutuksessa. Lopputuloksena on vähemmistökasvoisuus, jota ei voi palauttaa sen enempää binääriseen sukupuoli-järjestelmään kuin orgaanisen kehon ja epäorganisten vaatteiden, ehostuksen ja asusteiden väliseen dikotomiaan: maskeeraus, irtoripset, peruukki ja iltapuku tulevat Conchitaksi ja tekevät Conchitasta Conchitan. Deleuzen (1987, 115) sanoin: ”Naamio ei peitä kasvoja, se on kasvot.” Sillä, ovatko parta ja

1 Esim. *Oddity Centralin* 19.9.2013 artikkeli ”Meet Conchita Wurst, Austria’s Controversial Choice for the 2014 Eurovision Song Contest”.

2 Esim. *Queertyn* 7.8.2014 artikkeli ”Here’s How Conchita Wurst Looks Without the Beard and Makeup”.

ripset Conchitan kasvoilla orgaanista vai epäorgaanista ainetta, ei oikeastaan ole merkitystä: ne ovat sekä partaa että ripsiväriä. (Vrt. Griggers 1997, 4–5.)

Conchitan parran sukupuolta koskeva muutosvoima rakentuu paitsi tavasta, jolla se on tehnyt näkyväksi kehon proteesiluonteen ja diskursiivisuuden, myös tavasta, jolla se on osallistunut alakulttuuristen queer-tyylijen kehittämiseen ja dragin normiston laajentamiseen – esimerkiksi edeltämällä ensimmäistä *RuPaul's Drag Race*sa nähtyä parrakasta drag queenia. Yhdysvaltalainen drag queen -realiteytkilpailu *RuPaul's Drag Race*, joka on sittemmin kasvanut maailmanlaajuiseksi ilmiöksi, on osallistunut drag-tyylijen tuomiseen marginaalista valtavirtaan viime vuosikymmenen aikana. Vuonna 2009 alkaneen kilpailun historiassa on nähty vasta yksi parrakas drag queen, Alankomaiden *Drag Race*ssa vuonna 2020 kilpaillut Madame Madness. Madame Madnessin parrakas drag sai osakseen kansainvälistä mediahuomiota ja kiitosta *Drag Race*-fanien keskuudessa, sillä parrakkaan drag queenin esiintymisen ajateltiin moninaistavan drag-normistoa tuomalla esiin uuden – parrakkaan – dragin toteuttamistavan (Street 2020). Viittauksiin ja imitaatioon perustuva tyyli, myös silloin kun tyyli edustaa marginaalista alakulttuuria, muotoutuu aina suhteessa sitä ympäröivään maailmaan ja muovautuu suhteessa vallitsevan kulttuurin olosuhteisiin ja siihen, mikä koetaan yleisesti hyväksyttäväksi (Geczy & Karaminas 2013, 7–8). Seuraavassa ja viimeisessä luvussa tutkin Conchitan parran potentiaalia muuttaa vallitsevaa sukupuolia koskevaa todellisuutta feminististen metanarratiivien näkökulmasta.

“SOMETHING ANY GIRL CAN DO” — CONCHITAN PARTA FEMINISTISENÄ METANARRATIIVINA

Edellisessä luvussa käsitelty ajatus parrasta binääristä sukupuolijärjestystä sekä orgaanisen että epäorgaanisen välistä kahtiajakoa häiritsevänä elementtinä resonoi tämän artikkelin avaavan lainauksen kanssa. Conchita kertoo unelmoivansa maailmasta, jossa kuka tahansa parran haluava tyttö voi tehdä sen: “My dream is that, in the future, any girl who wants to have a beard can just do it.” (Charnay 2014.) Conchitan kehoksi tuleva maskeerattu par-

ta näyttäytyy nimenomaan jonakin, joka tehdään tai otetaan haltuun sen sijaan, että parta vain olisi. Parta elementtinä, joka on tietoisesti tehty näkyväksi osaksi drag-feminiinisyttä, näyttää toteen, että sukupuolia koskevaa normistoa on mahdollista kuvitella uudelleen yksinkertaisesti toteuttamalla haluttu muutos. Materiaalisen muutoksen lisäksi muutosta voi edistää tuottamalla sitä tukevia fiktoita ja metanarratiiveja.

Parran tekeminen kuvittelemalla muistuttaa Butlerin *Bodies That Matter* -teoksen luvusta “The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary”. Lesbofallos on Butlerin teoreettinen fiktio, jonka merkitys feminismille piilee sen tarjoamissa mahdollisuuksissa kuvitella uudelleen sukupuolitettua valtaa (Hickey-Moody & Rasmussen 2009, 48). Butler tarkastelee esseessään Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin kirjoituksia falloksesta ja osoittaa, kuinka sukupuolitettua valtaa tuottavat ja määrittävät teoreettiset kehukset rakentuvat maskulinistisista psykoanalyttisista olettamuksista sekä subliminaalisista yhteyksistä peniksen (materiaalisena elimenä) ja falloksen (symbolina) välillä. Lesbofallos toimii metaforana, joka paljastaa, kuinka sukupuolitettua valtaa tuotetaan hegemonisissa kuvastoissa. Lesbofallosen metaforan avulla kehonosat vapautuvat plastisiksi, muokattaviksi ja variaatioille alttiiksi. Conchitan partaa voi tarkastella lesbofallosen kehyyksessä, sillä parta – samaan tapaan kuin lesbofallosen metafora – syrjäyttää hegemonisen, binääristä sukupuolijakoa tuottavan symbolin ja mahdollistaa sen korvaamisen kehon kaltaisella instrumentilla (Butler 1993, 91).

Conchitan tapauksessa korvattava ruumiinosa tai symboli on Thomas Neuwirthin parta, jonka suuri yleisö ja valtavirtamediat olettivat hänelle cis-miehenä kuuluvaksi ominaisuudeksi. Osassa Neuwirthista siviilissä otettuja kuvia on parta, osassa taas ei. Neuwirthin partaa – oli se sitten oikeasti olemassa tai ei – voi lesbofallosen tarjoamaa mallia mukailen kutsua vaikkapa “heteroparraksi”. Neuwirthin heteroparta korvautuu Conchitan dragiksi-tulemisessa meikillä tehdyllä proteesinomaisella drag-parralla. Butler (1993) tarkastelee Freudin kirjoituksia sairaudesta ja kehoa koskevista kielloista, jotka muuttavat ruumiillisen egon eräänlaiseksi vallan ja kieltojen välisen taistelun tapahtumapaikaksi.

Kieltojen ja määräysten olemassaolo ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita, että ruumiit aina noudattaisivat heteronormatiivisuutta määrittäviä lakeja. Butlerin (1993, 64) mukaan tällaiset säätelyä ja kategorioita pakenevat paikat kehossa, jotka eivät mahdu mihinkään ennalta määriteltyyn anatomiseen kategoriaan, saattavat sisältää merkittävää muutoksen mahdollistavaa potentiaalia. Kuten Butlerin lesbofallos, Conchitan drag-parta ruumiillisena lisäosana ei synny tarpeesta uudelle ruumiinosalle. Drag-parta ei proteesi-kehonosana palvele mitään käytännön tarkoitusta, vaan sen hyöty liittyy lähinnä tavoitteeseen järjestää uudelleen heteroseksuaalista symbolista valtaa sukupuolieron kautta tuottavaa hegemonista järjestelmää. Conchitan drag-parta hylkää käsityksen parrasta heteroseksuaalisen vallan symbolina ja omaksuu drag-parran proteesina, muokattavana lisäosana, jonka kaikki sukupuolet voivat valita tai olla valitsematta.

Kuten Hickey-Moody ja Rasmussen (2009, 49) huomauttavat, lesbofallokseen liittyvä ajatus ruumiinosien siirrettävyydestä ja korvattavuudesta on samansuuntainen Deleuzen ja Guattarin elimettömän ruumiin³ kanssa. Deleuze ja Guattari (2010, 24) kirjoittavat:

Subjekti on outo, sillä ei ole pysyvää identiteettiä: se harhailee elimettömällä ruumiilla, aina halukoiden puolella, tuotteesta ottamansa osan määrittelemänä, ottaa kaikkialla vastaan tulemisen tai muodonmuutoksen lisän; se syntyy kuluttamistään tiloista ja syntyy uudelleen joka tilassa.

Deleuze ja Guattari omaksuvat elimettömän ruumiin käsitteen alun perin Antonin Artaudilta (1976, 571), jonka mukaan elimettömän ruumiin tilan saavutettuaan yksilö on vapaa kaikista automaattisista reaktioistaan ja on näin saanut takaisin todellisen vapautensa. Elimetön ruumis merkitsee ihmisen epäorgaanisen elämän tasoa, kuten halua, joka aktualisoituu eri tavoin jokaisen erilaisen elimellisen ruumiin kohdalla mutta on elimettömässä ruumiissa vapaimmillaan esteettömänä virtana (Deleuze & Guattari 1980, 191). Myös butlerilainen lesbofallos ja

Conchitan drag-parta tähtäävät subjektin vapauttamiseen dekonstruoimalla hegemonisen sukupuolisen kuvaston symbolisen ja materiaalisen välissä luomia hierarkkisia positioita. Elimetön ruumis, subjekti, jonka yhtenäisyys pirstaloituu ”osittaisiksi” tai ”vaillinaisiksi” objekteiksi, hajauttaa hegemonista sosiaalista kuvastoa: osittaiset objektit määrittävät kokonaisuutta tai sen toimivia osia mutta tekevät sen hajautetussa tilassa, jossa yksi osa viittaa jatkuvasti osaan kokonaan toisesta koneesta (Deleuze & Guattari 1983, 323). Ruumiinosien käsittely vaillinaisina objekteina torjuu käsityksen niihin kiinteästi liittyvästä symbolisesta arvosta avaten kehon morfologisen kuvaston alueeksi, jota on mahdollista tuottaa yhä uudelleen fantasioiden kautta.

Kuten Butler (1993, 57) lesbofallostakin käsittelevän esseensä alussa antaa ymmärtää, lesbofalloksen fantasia on kuitenkin tuomittu pettämään odotuksemme yhtä lailla kuin mikä tahansa muu fallos. Conchitan drag-parran tuottama pettymys puolestaan liittyy jo aiemmin käsiteltyyn Conchitan parran ”aitoutta” koskevaan spekulatioon. Julkinen keskustelu, jossa drag-parran julistettiin kuuluvan Neuwirthille eli ”miehelle naamion takana”, pettää odotukset heteroseksuaalisen järjestyksen mukaisesta maskuliinisuudesta. Cis-mies-Neuwirth nähtiin siviilissä vuonna 2014 usein siloposkisenä. Conchitan proteesi-drag-parta on siis oikeastaan aidompi kuin sitä oletettavasti ”edeltänyt” Neuwirthin heteroparta. Toinen esimerkki Conchitan drag-parran muutosvoimasta suhteessa heteroparran hegemoniseen asemaan on Venäjällä ja Valko-Venäjällä alkanut sukupuolikonservatiivisten miesten aloittama sosiaalisen median kampanja. Venäläinen ”homopropagandaa” vastustavien miesten liike ryhtyi kollektiiviseen parranajoon keväällä 2014 (White 2014). Tempaukseen osallistuneet miehet ja koivat sosiaalisessa mediassa niin sanottuja ennen ja jälkeen -kuvia ajetuista parroistaan ja kannustivat muitakin miehiä ajamaan partansa minimoidakseen yhdennäköisyytensä Conchitan parrakkaaseen dragiin. Tämä käytännön esimerkki todistaa Conchitan dragiksi-tulemisen vaikutuksen sukupuolia koskevaan todellisuuteen ja parran symboliseen

3 Elimetön ruumis vastustaa organismita, ja se on kokonaisuus, joka tuotetaan, mutta tämä kokonaisuus on ikään kuin erillisenä, osistaan irrallisena. Elimettömästä ruumiista muodostuu tavallaan ”puhtaan moneuden” raja, moneuden, joka koostuu elimistä. (Deleuze & Guattari 2010, 369.)

merkitykseen. Conchita onnistui tuomaan parran alueelle, jota ei määritä hegemoninen fallogosenttinen kulttuuri, minkä seurauksena heteroseksistiseen maskuliinisuuteen identifioituvat miehet halusivat kieltää omat partansa. On jossain määrin huvittavaa, että homo- ja transfobinen trendi onnistui usuttamaan sukupuolikonservatiiviset miehet juuri ihokarvojen poistoon. Parta ei Conchitan drag-partana kuulunutkaan enää hegemonisen sukupuolijärjestyksen mukaiseen maskuliinisuuteen. Näin Conchita onnistui näyttämään toteen, että sillä, mitä pidämme heteroseksuaalisena tai hegegonisena maskuliinisuutena, on itse asiassa paljon vähemmän tekemistä niin sanotun luonnollisuuden kanssa kuin sukupuolikonservatiiviset miehet ajattelevat (vrt. Halberstam 2012, 70). Conchitan parrakas dragiksi-tuleminen onnistui kieltämään parrakkuuden miehenä (Thomas Neuwirthina) mutta ottamaan sen haltuun osana drag-feminiinisyttä (Conchita Wurstina). Näin Conchita pystyi ainakin hetkeksi muuttamaan maskuliinis-normatiivisiin kehoihin heijastettuja merkityksiä ja tuomaan fal-lisen vallan mukaista maskuliinisuutta kohti moninaisempia toiseksi-tulemisia.

LOPUKSI

Tässä artikkelissa olen käsitellyt Conchita Wurstin drag-parran sisältämää muutosvoimaa suhteessa binääriseen sukupuolikäsitykseen ja sen representaatioihin. Conchitan parrakas dragiksi-tuleminen muodostuu tässä tekstissä voimaksi, jolla on potentiaalia haastaa binääristä sukupuolikäsitystä ja tuottaa uusia identifikaatioita myös sukupuolta toisin toistavan dragin kategoriassa. Tämän potentiaali tulee ymmärretyksi performatiivisen toisin toistamisen ja avoimen, nomadisen toiseksi-tulemisen leikkauspisteessä. Näiden kahden näkökulman välissä Conchitan parrakas dragiksi-tuleminen muodostuu voimaksi, joka haastaa pohtimaan sekä sukupuoleen liittyvää imitaation ja alkuperäisen välistä problematiikkaa että drag-imitaatioiden normistoa. Tarkasteltuna kehollisuuden, symbolisen, nomadisuuden, ruumiin proteesinomaisuuden ja kuviteltujen rinnakkaiskertomusten kautta Conchitan

parrakkaan drag-kehon voi nähdä kyseenalaistavan feminiinisen ja maskuliinisen, dragin ja paljaan kehon, luonnollisen, materiaalisen ja symbolisen sekä normaalin ja toiseutetun välisiä dikotomioita.

Conchitan drag-parta tarjoaa pakotien totalisoivasta yhtenäisen sukupuolen fantasiasta ja tarjoaa sen tilalle uuden, moneuden määrittämisen ja nomadisen tavan kuvitella kehoa ja sen mahdollistamia identifikaatioita. Conchitan tapa viitata sekä feminiinisuuden että maskuliinisuuden normistoihin muokkaamalla kehoaan proteesilisäosilla tuottaa ruumiillisuuden, jossa kehon morfologinen status tulee ymmärretyksi symbolisen ja materiaalisen välisessä vuorovaikutuksessa nomadiseksi ja liikkuvaksi. Sukupuolen uudelleen kuvittelemisen proteesikehonosien tai metanarratiivien avulla on toki fiktiota ja fantasiaa, mutta se ei ole sitä enempää tai vähempää kuin hegemoninen yhtenäisen sukupuolen fantasia, joka määrittää binääristä sukupuolieroa.

Conchita partoineen on vain yksi esimerkki näistä kehityskuluista, mutta hänen partansa saama mediahuomio ja sen aiheuttamat reaktiot kertoivat drag-feminiinisen parran merkityksestä sukupuolten representaatioiden moninaistumiselle. Conchitan nomadinen dragiksi-tuleminen, joka toistaa toisin feminiinisuuden ja maskuliinisuuden kategorioihin kuuluvia elementtejä, avaa osaltaan mahdollisuuksia kuvitella uudelleen sukupuolen representaatioita ja dragiin liittyviä normeja. Conchita onnistuu hylkäämään parran maskuliinisenä ominaisuutena ja omaksuma sen osaksi drag-feminiinisyttä tavalla, joka auttaa ajattelemaan uudelleen sukupuolen rakentumista ja tarjoaa näkökulmia monisukupuoliseen tulemiseen ja toisin toistamiseen.

Kanerva Lehtonen on suorittanut Master of Arts -tutkimuksen Goldsmiths Collegessa (University of London) oppiaineessa Contemporary Art Theory. Hänen tutkimusintressinsä liittyvät toiseuden representaatioihin, queer-kehollisuuteen ja posthumanismiin.

KIRJALLISUUS

- Allen, Timothy (2014) Here's How Conchita Wurst Looks Without the Beard and Makeup (Photo Gallery). *Queerty.com*. 7.8.2014. <https://www.queerty.com/conchita-wurst-boy-without-beard-makeup-out-of-drag-20140807> (haettu 5.12.2021).
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- (1994) *Bodies that Matter*. New York and London: Routledge.
- (2004) *Undoing Gender*. Oxford: Routledge.
- Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Charnay, Masha (2014) Austria's Bearded Lady: Questions for Cross-Dressing Diva Conchita Wurst. *Vocativ* 14.1.2015. <http://www.vocativ.com/culture/lgbt/austrias-bearded-lady-11-questions-cross-dressing-diva-conchita-wurst/> (haettu 30.5.2021).
- Cohen, Jeffrey J. & Ramlow, Todd R. (2006) Pink Vectors of Deleuze: Queer Theory and Inhumanism. *Rhizomes* 11/12.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1983) *Anti-Oedipus – Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Kääntäneet Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane.
- (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Kääntänyt Brian Massumi.
- (2010) *Anti-Oedipus*. Helsinki: Tutkijaliitto. Suomentanut Tapani Kilpeläinen.
- Geczy, Adam & Karaminas, Vicki (2013) *Queer Style*. London and New York: Bloomsbury.
- Griggers, Camilla (1997) *Becoming-Woman: Theory Out of Bounds*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Griggs, Claudine (1998) *S/HE: Changing Sex and Changing Clothes*. Oxford & New York: Berg.
- Halberstam, J. Jack & Livingstone, Ira (1995) *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Halberstam, J. Jack (2012) *Gaga Feminism: Sex, Gender and the End of Normal*. Boston: Beacon Press.
- Hickey-Moody, Anna & Rasmussen, Mary Lou (2009) The Sexed Subject in-between Deleuze and Butler. Teoksessa Nigianni, Chrysanth & Storr, Merl (toim.) *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 37–53.
- Jones, Graham & Roffe, Jon (2005) *Deleuze's Philosophical Lineage*. Oxford University Press.
- Lees, Paris (2014) Transgender? Drag Queen? Conchita's an ambassador and that's what matters. *The Guardian* 12.5.2014. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/may/12/conchita-drag-queen-transgender-ambassador-eurovision-winner-trans-gender-diversity> (haettu 28.11.2021).
- Lopes, Aureliano & Uziel, Anna (2014) On High Heels: Intertwinings Between the Art of Transvestility, Becoming-Drag Queen and Self-affirmation. *Annual Review of Critical Psychology* 11, 319–335.
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea (2014) Lukijalle. Teoksessa Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea (toim.) *Post-humanismi*. Turku: Eetos, 7–32.
- McCormick, Joseph (2015) *Pink News* 16.5.2015. <http://www.pinknews.co.uk/2015/05/16/conchita-wurst-some-people-get-me-confused-for-a-trans-woman/> (haettu 28.11.2021).
- Nigianni, Chrysanth & Storr, Merl (2009) Introduction: ... So as to Know 'Us' Better Deleuze and Queer Theory: Two Theories, One Concept – One Book, Many Authors... Teoksessa Nigianni, Chrysanth & Storr, Merl (toim.) *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–10.
- Meet Conchita Wurst, Austria's Controversial Choice for the 2014 Eurovision Song Contest. *Oddity Central* 19.9.2013. <https://www.odditycentral.com/news/meet-conchita-wurst-austrias-controversial-choice-for-the-2014-eurovision-song-contest.html> (haettu 28.11.2021).
- Parikka, Jussi (2015) Mihin pystyy koneellinen ruumis? Koneista, ruumiista ja niiden liitoksista. Teoksessa Taira, Teemu & Väliaho, Pasi (toim.) *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Turku: Eetos, 83–112.
- Pires, Candice (2015) Conchita Wurst: 'I Used to Go to Kindergarten in a Skirt'. *The Guardian* 16.5.2015. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/may/16/conchita-wurst-this-much-i-know-being-conchita> (haettu 28.11.2021).
- Sontag, Susan (1964) *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.

- Street, Mikelle (2020) Meet Drag Race's First Bearded Queen: Madame Madness. *Pride* 8.9.2020. <https://www.pride.com/dragqueens/2020/9/08/meet-drag-races-first-bearded-queen-madame-madness> (haettu 5.12.2021).
- What "Bearded Lady" Eurovision Winner Conchita Wurst Looks Like without Her Beard. *Starcasm* 12.5.2021. <https://starcasm.net/what-bearded-lady-eurovision-winner-conchita-wurst-looks-like-without-her-beard/> (haettu 28.11.2021).
- Tuhkanen, Mikko (2005) Judith Butler, Gilles Deleuze ja tulemisen kysymys. Suom. Satu Kujala ja Pia Livia Hekanaho. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 18:2, 4–14.
- Vähämäki, Jussi (2015) Muutos filosofian asiana. Teoksessa Taira, Teemu & Väliäho, Pasi (toim.) *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Turku: Eetos, 29–52.
- Wickman, Jan (2021) Sukupuolirajan ylityksiä ja murta-misia Eurovision laulukilpailussa – näkymättömyydestä avantgardeen. *Lähikuva* 34:2, 83–91.
- White, Allan (2014) Russians Are Shaving Their Beards in Reaction to Conchita Wurst's Eurovision Win. *Buzzfeed* 12.5.2014. <https://www.buzzfeed.com/allanwhite/russians-are-shaving-their-beards-in-reaction-to-conchita-wu> (haettu 28.11.2021)

THE SUBVERSIVE POWER OF CONCHITA WURST'S BEARD AS NOMADIC AND PERFORMATIVE BECOMING

The article discusses the 2014 Eurovision Song Contest winner and drag queen Conchita Wurst's beard through Deleuzean and Butlerian becomings. Conchita's beard, which is combined with her otherwise drag-feminine appearance, is explored as a gender-fluid, prosthetic and nomadic body part that becomes-other in a way that defies the idea of gender as a binary structure. The subversive power of Conchita's bearded drag-body is illustrated with the specific idea of becoming-drag informed by both the Butlerian theory of gender as performative rooted in language and reiteration, the more open-ended Deleuzean and nomadic becomings. Conchita's bearded becoming-drag exists in the intersection of symbolic and material becomings that subvert normative ideas of who can and should be bearded. These gender-political implications are also discussed in the context of the prosthetic body, otherness and imagined counter-narratives. The article's ambition is to demonstrate the potential Conchita's beard holds to subvert normative dichotomies such as feminine/masculine; drag/naked body; natural/artificial; material/symbolic; and normative/other.

KEYWORDS: BECOMING, DRAG, NOMADIC SUBJECTIVITY, PERFORMATIVITY OF GENDER