

# AFRIKKALAISTA NYKYTAIDETTA JÄSENTÄVÄT EUROSENTRISET DISKURSSIT

Africa/Now-, Peekaboo- ja Ars 11 -näyttelyluetteloiden analyysi

Johanna Tiainen

Pro gradu -tutkielma

Taidehistoria

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kesä 2013

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Johanna Tiainen	
Työn nimi – Title Afrikkalaista nykytaidetta jäsentävät eurosentriset diskurssit Africa/Now-, Peekaboo- ja Ars 11 -näyttelyluetteloiden analyysi	
Oppiaine – Subject taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year kesäkuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 77
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>2000-luvulla Suomessa pidettiin useita Afrikkaan liittyviä taidenäyttelyitä, jotka lähestyivät Afrikkaa eri näkökulmista ja erilaisin rajauksin. Näyttelyiden myötä olen miettinyt, minkälaisia merkityksiä kyseiseen maanosaan ja mantereeseen yhdistyy taiteessa ja kulttuurissa. En ole lähestynyt kysymystä ”afrikkalaisen itseymmärryksen” kautta vaan eurooppalaisesta ja suomalaisesta näkökulmasta. Pro gradu -tutkielmani kohteena ovat Tampereen taidemuseon Africa/Now, Helsingin taidemuseon Peekaboo – Uusi Etelä-Afrikka ja Nykytaiteen museo Kiasman Ars 11. Kolmea näyttelyä yhdistää se, että ne esittelivät afrikkalaista nykytaidetta. Tutkimusaineistoni muodostuu Africa/Now:n, Peekaboon ja Ars 11:n näyttelyluetteloiden esipuheista, johdannoista ja esseistä. Tavoitteeni on ollut selvittää, minkälaiset diskurssit jäsentävät kutakin näyttelyä ja miten tekstit tuottavat afrikkalaista nykytaidetta koskevaa tietoa. Tutkimus perustuu sosiaaliselle konstruktionismille. Metodina olen käyttänyt diskurssianalyysia, jossa olen soveltanut väljästi Norman Fairclough'n kriittisen diskurssianalyysin kolmitasoista viitekehystä. Olen tarkastellut tekstianalyysin pohjalta syntyneitä havaintoja ja johtopäätöksiä osana laajempaa kontekstia, jonka muodostavat kansainvälisen taidemaailman afrikkalaista nykytaidetta koskevat diskurssikäytännöt ja sosiokulttuuriset käytännöt.</p> <p>Näyttelyluetteloissa Africa/Now representoituu afrikkalaisen taiteilijaidentiteetin omaehtoisena esiintulona, Peekaboo eräänlaisena ikkunana Etelä-Afrikan epävarmaan nykypäivään ja Ars 11 mahdollisuutena ymmärtää paremmin Afrikan nykyisyyttä. Peekaboon ja Ars 11:n kohdalla taide on myös muistamisen ja kollektiivisten traumojen työstämisen arena. Olen paikantanut ja nimennyt kolme kaikissa näyttelyluetteloissa toistuvaa diskurssia. <i>Postkoloniaalinen diskurssi</i> rakentuu postkolonialistisen teorian edustamalle tiedostavuudelle. Diskurssille on ominaista koloniaaliselta ajalta periytyvien vastakkainasettelujen läsnäolo ja yhtäaikainen halu päästä niistä eroon. Moraalisen äänensävyyn omaava diskurssi vastustaa stereotyyppioita ja pyrkii monipuolistamaan Afrikkaan ja afrikkalaiseen taiteeseen liittyviä mielikuvia. <i>Universaaliuden diskurssi</i> esittää taidemaailman globaalina ja kulttuurierot pieninä. Universaaliuden diskurssi on vastakkainen afrikkalaista erityisyyttä korostavalle puhetavalle, joka on aineistossa selvästi harvinaisempi. Postkoloniaalinen diskurssi tekee afrikkalaisen nykytaiteen näyttelykäytännöistä herkkiä poliittisia kysymyksiä. Kansainvälisessä taidemaailmassa monet merkittävät afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt ovat aiheuttaneet kiihkeää keskustelua. Näyttelyluetteloissa <i>tiedostavan reflektion diskurssi</i> toimii tapana osoittaa, että ko. näyttely on tehty tietyt sudenkuopat tiedostaen.</p> <p>Tutkimuksessani esitän lähdekirjallisuuteen nojaten, että 1980- ja 1990-luvuilla monikulttuurisuus oli kansainvälisessä taidemaailmassa olennainen arvo. 1990-luvulla ja 2000-luvulla nykytaiteen käytäntöihin vaikutti jatkuva tarve löytää muuttuvassa kulttuuri-ilmapiirissä mahdollisimman uskottavia, käyttökelpoisia ja menestyksellisiä tapoja sekä esittää että purkaa kulttuurieroja. Lähdekirjallisuudesta kokoamieni havaintojen perusteella 1990- ja 2000-luvun aikana monikulttuurisuuden ohitti arvona kulttuurinen hybridisyys, johon liittyy odotus kulttuurien sekoittumisen synnyttämästä luovuudesta. Afrikkalainen nykytaide on representoitunut Euroopassa vähä vähältä modernimpana ja globaalimpana.</p>	
Asiasanat – Keywords diskurssianalyysi, Afrikka, nykytaide, globaali taidemaailma, postkolonialismi, kulttuuriero, hybridisyys, diaspora	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

1. JOHDANTO	3
1.1 Keskeiset käsitteet ja aikaisempi tutkimus	4
1.2 Diskurssianalyysi metodina ja teoreettisena viitekehystenä	7
1.2.1 Oma tutkijan positioni	9
1.2.2 Fairclough'n diskurssianalyysin kolmitasoinen viitekehys	11
2. NÄYTTELYLUETTELOT	16
2.1 Ars 11, Kiasma	16
2.1.1 Postkoloniaalinen diskurssi	17
2.1.2 Universaalius ja afrikkalainen erityisyys	24
2.2.3 Tiedostava reflektio	26
2.2 Peekaboo, Uusi Etelä-Afrikka, Helsingin taidemuseo	28
2.2.1 Yhteiskunnallinen diskurssi	29
2.2.2 Postkoloniaalinen diskurssi	30
2.2.3 Universaalius ja afrikkalainen erityisyys	31
2.2.4 Menestys ja tiedostava reflektio	32
2.3 Africa/Now, Tampereen taidemuseo	34
2.3.1 Postkoloniaalinen diskurssi	36
2.3.2 Universaalius ja afrikkalainen erityisyys	36
2.3.3 Tiedostava reflektio	37
2.4 Koontia ja johtopäätöksiä	38
3. POSTKOLONIALISMI JA POSTKOLONIAALINEN DISKURSSI	41
3.1 Nykyaiteen suhde postkolonialismiin	43
3.2 Lännen Toinen	46
3.3 Oikeus historiaan ja monet modernismit	48
3.3.1 Aikalaisuuden puolustus	51
3.3.2 Magiciens de la Terre kritiikin kohteena	52
3.3.3 Nykyaide etnografisissa museoissa	55
3.4 Identiteetti ja etnisuus	57
3.5 Postkoloniaalinen epäpuhkaus: diaspora ja hybridit kulttuurimuodot	40
4. GLOBAALI TAIDEMAAILMA JA UNIVERSAALIUDEN DISKURSSI	65
4.1 Globaali taidemaailma	65
4.2 Kansainväliset taidebiennaalit kohtauspaikkoina	67
5. PÄÄTÄNTÖ	71

## 6. LÄHTEET

## 1. JOHDANTO

Opiskeluvuosieni aikana useampikin suomalainen taidemuseo on pitänyt taidenäyttelyä, joka on liittynyt jollain tavalla Afrikkaan. Tampereen taidemuseossa oli vuosien 2008 ja 2009 taitteessa näyttely Africa/Now, joka esitteli maanosan nykytaidetta. Esillä oli paljon maalauksia ja jonkin verran valokuvia, veistoksia ja tilateoksia. Näyttelyluettelon mukaan kokonaisuuteen kuului tyyliään maalauksellisia, populaareja, poliittisia, yhteiskunnallisia ja dokumentaarisia teoksia.<sup>1</sup> Minulle mainonnan ja tiedotuksen käyttämät teoskuvat yhdessä näyttelyluettelon teoskuvien kanssa antavat vaikutelman ”kansanomaisuudesta”. Luonnehdinta koskee näyttelyluettelon teoskuvista vain osaa. Reilu vuosi Africa/Now’n jälkeen, keväällä 2010 EMMAssa nähtiin näyttely Afrikan voima, kolme näkökulmaa. Yksi näkökulmista oli melko tunnettu: Afrikan taiteen vaikutus 1900-luvun alun eurooppalaiseen modernismiin. Näyttely esitteli perinteistä länsiafrikkalaista taidetta rinnastettuna eurooppalaiseen moderniin taiteeseen. Kolmannen näkökulman muodosti suomalainen, Afrikasta vaikuttanut nykytaide.<sup>2</sup> Kesällä 2010 Afrikka-teema sai jatkoa Helsingin taidehallin näyttelyssä Huomenta Afrikka. Siihen kuului Beninissä sijaitsevassa Villa Karon taiteilijaresidenssissä olleiden suomalaistaiteilijoiden teoksia. Julisteessa oli värikäs, sarvikuonolta näyttävä eläin.<sup>3</sup> Syksyllä 2010 Helsingin taidemuseo esitteli Etelä-Afrikan nykytaidetta. Tennispalatsiin rakennetun näyttelyn nimi oli Peekaboo, Uusi Etelä-Afrikka. Kokonaisuuteen kuului monenlaisilla menetelmillä toteutettua taidetta, varsinkin valokuva oli vahvasti edustettuna.<sup>4</sup> Vuonna 2011 Afrikka oli valittu Ars 11 -näyttelyn aiheeksi Nykytaiteen museo Kiasmassa. Ars 11:n taiteilijoista osa asui Afrikassa, osa identifioitui afrikkalaiseen diasporaan<sup>5</sup> ja osa kytkeytyi maanosaan ainoastaan teoksiansa aiheiden kautta.

Edellä mainittujen kokonaisuuksien lisäksi Suomessa on ollut muitakin erilaajuisia ja eri näkökulmista Afrikka-teemaa lähestyviä taidenäyttelyitä viimeisen viiden vuoden aikana. Näyttelyiden myötä olen miettinyt, minkälaisia merkityksiä tuohon maanosaan ja mantereeseen kytkeytyy taiteessa ja kulttuurissa. En ole miettinyt asiaa niin sanotun afrikkalaisen itseymmärryksen kautta vaan eurosentrisestä<sup>6</sup> näkökulmasta. Silloin utelias katse kohdentuu enemmän omaan (suomalaisuuden sekä eurooppalaisuuden määrittämään) kulttuuriimme kuin afrikkalaisiin

<sup>1</sup> Siitari 2008, 6.

<sup>2</sup> Emma, Afrikan voimaa Emmassa <http://www.emma.museum/node/139>. Käytetty 23.4.2013.

<sup>3</sup> Katso esim. Museoliiton näyttelykalenteri [http://www.museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely\\_id=4130](http://www.museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely_id=4130) Käytetty 23.4.2013.

<sup>4</sup> Perustuu omaan kokemukseeni ja teosluetteloon: Peekaboo, Uusi Etelä-Afrikka 2010, 92–97.

<sup>5</sup> Diaspora tarkoittaa olotilaa, joka syntyy jonkin kansallisen, etnisen tai uskonnollisen ryhmän muutettua uuteen maahan tai hajaannuttua moniin maihin olosuhteiden pakosta tai paremman elämän toivossa. Diasporasta puhuminen edellyttää, että ryhmän juuret vaikuttavat yhä sen kulttuuriin ja ihmisten identiteetteihin. Afrikkalainen diaspora on hieman kömpelö mutta usein käytetty yleiskäsite. Kokemukseni mukaan nykytaiteen kontekstissa afrikkalainen diaspora viittaa löyhästi kuvitteelliseen yhteisöön, joka koostuu Afrikan ulkopuolella asuvista ihmisistä, jotka sukujuuriensa takia samaistuvat afrikkalaisuuteen. Tarkemmin diasporan käsitteestä s. 62–64.

<sup>6</sup> ”Eurosentriinen näkökulma” ei tarkoita, että tutkielmani perustuisi oletukselle länsimaaisen ajattelun ja länsimaisten arvojen paremmuudesta. Pikemminkin se tarkoittaa, että omaa positiotani määrittää suomalaisuus ja eurooppalaisuus, mikä näkyy mm. Euroopassa ja Yhdysvalloissa kirjoitettuna lähdekirjallisuutena. Tämän tutkimuksen puitteissa eurosentrisyys tulee käsittää sen laajassa merkityksessä, jolloin se ei rajoitu vain eurooppalaiseen kulttuuriin vaan viittaa länsimaalaiseen (euroamerikkalaiseen) kulttuuriin.

kulttuureihin. Alun perin kiinnostuin eri ratkaisuksista, joilla teeman ympärille on rakennettu näyttelyitä. Päätin keskittyä sellaisiin näyttelyihin, jotka koostuivat suurelta osin Afrikassa asuvien nykyaiteilijoiden teoksista. Tutkimukseni aiheeksi valikoituivat Tampereen taidemuseon Africa/Now, Helsingin taidemuseon Peekaboo, Uusi Etelä-Afrikka ja Nykyaiteen museo Kiasman Ars 11. Jokainen edellä mainituista näyttelyistä sivuaa Afrikkaa ja sen nykyaiteetta omasta näkökulmastaan ja erilaisella rajauksella. Koska edellä mainitut näyttelyt on jo purettu, niiden empiirinen tutkiminen ei ollut vaihtoehto. Eri vaiheiden kautta päätin ottaa tarkasteluuni ainoastaan näyttelyluettelot, jotka ovat jääneet näyttelyistä dokumenteiksi. Näyttelyluettelot sisältävät esipuheita, johdantoja, esseitä, taiteilijaesittelyjä, valikoituja teoskuvia ja teoslistoja. Olen rajannut aineistokseni esipuheet, johdannot ja esseeet. Museohenkilökunnan kirjoittamat tekstit voivat taustoittaa kuratoinnissa tehtyjä ratkaisuja, ja ulkopuolisten kirjoittajien tekstit edustavat näyttelyn teemaan ja aiheisiin liittyviä näkemyksiä, jotka eivät ole suinkaan valikoituneet julkaisuun sattumanvaraisesti. Keskeisimmäksi tutkimuskysymyksekseni on noussut: miten afrikkalainen nykyaitee representoituu aikana, jolloin etäisyyksien sanotaan menettäneet merkitystään? Tutkin kolmen näyttelyluettelon diskurssianalyysin avulla, miten erilaiset diskurssit jäsentävät kutakin näyttelyä ja tuottavat tietoa afrikkalaisesta nykyaiteesta.

### 1.1 Keskeiset käsitteet ja aikaisempi tutkimus

Afrikkalainen nykyaitee<sup>7</sup> merkitsee minulle sosiaalisesti rakentunutta käsitettä, jolla ei ole selvähahmoista vastinetta todellisuudessa. Tästä aiheesta ja sosiaalisen konstruktionismin kielikäsitteestä kirjoitan tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Eurosentriinen<sup>8</sup> nykyaiteen määritelmä kattaa 1960-luvulta tähän päivään ulottuvan ajanjakson. Olen hyväksynyt afrikkalaisen nykyaiteen nimikkeen alle kaiken sen, mihin sillä on tutkimusaineistossa ja lähteinä olevissa teoksissa viitattu. Vaikka afrikkalainen taide on äärimmäisen laaja käsite, aihetta käsitteleviä yleisteoksia on lainattavissa useimmista julkisista kirjastoista. Useimmat kyseisistä taidekirjoista keskittyvät nykyaiteen sijasta erityisesti perinteiseen kuvanveistoon. Esimerkiksi Frank Willett kirjoitti kirjassaan *African Art* näin<sup>9</sup>:

*Afrikan suurin anti ihmiskunnan yhteiselle kulttuuriperinnölle on ollut tähän mennessä sen rikas ja monipuolinen veistotaide. Sitä tuskin tunnettiin Afrikan ulkopuolella ennen 1800-luvun loppua, mutta 1900-luvun aikana sen vapauttava ja virkistävä vaikutus läntiselle taiteelle on ollut mittaamaton.* (Willett 1993, 27.)

<sup>7</sup> Afrikkalaisesta nykyaiteesta voidaan käyttää myös ilmausta Afrikan aikalaistaide, jolloin se on helpommin erotettavissa länsimaalaisesta nykyaiteesta. En kuitenkaan käytä sitä, koska ilmaus pakottaisi ottamaan jatkuvasti kantaa siihen, mikä kuuluu kansainvälisen nykyaiteen kategoriaan ja mikä on muunlaista aikalaistaidetta.

<sup>8</sup> Katso viite kuusi.

<sup>9</sup> Suomennos JT.

Tekstin tasoon kiinnittyvän diskurssianalyysin lisäksi tarkastelen erilaisia diskurssikäytäntöjä suhteessa määrättyihin kansainvälisen taidemaailman sosiokulttuurisiin käytäntöihin, joiden osalta tukeudun Charlotte Bydlerin tutkimukseen *The Global Art World inc.* ja Hans Beltingin toimittamaan kirjaan *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Kuten teoksien nimistä voi päätellä, molemmat väittävät kansainvälisen taidemaailman muuttuneen globaaliksi. Bydler on pyrkinyt hahmottamaan globaalin taidemaailman toimintaa tutkimalla kansainvälisiä taidebiennaaleja ja niihin kytkeytyviä työmarkkinoita. Beltingin toimittama artikkelikokoelma käsittelee eri näkökulmista sitä, minkälaisia vaikutuksia taidemaailman globalisaatiolla on paikallisten taidemuseoiden ja etnografisten museoiden toimintaan ja taidemarkkinoihin.

Taidemaailma muodostuu niistä toimijoista, jotka osallistuvat taiteen tuottamiseen, välittämiseen, esittelyyn, kritiikkiin ja taidekauppaan. Taidemaailman käsitettä käytti ensimmäistä kertaa Arthur Danto vuonna 1964 ilmestyneessä artikkelissaan *The Artworld*, jossa käsite kantaa hieman erilaista merkitystä.<sup>10</sup> Yhdysvaltalaiset Danto ja institutionaalisen taideteorian isähenki George Dickie kehittivät taidemaailmaa koskevaa teoriaa filosofiselta pohjalta. Sosiologista näkökulmaa edustavat yhdysvaltalainen Howard S. Becker ja ranskalainen Pierre Bourdieu, joka tosin käyttää taidemaailman sijasta käsitettä taidekenttä.<sup>11</sup> Tässä tutkimuksessa nojaudun sosiologiseen taidemaailman määritelmään, jossa taidetta pyritään ymmärtämään ennen kaikkea sosiaalisen toiminnan muotona.

Howard S. Beckerin mukaan taidemaailmaan kuuluvat kaikki ne toimijat, jotka mahdollistavat taideteosten olemassaolon sellaisina kuin ne kohtaamme. Heihin lukeutuvat taiteen ideoijat, toteuttajat, materiaalien ja instrumenttien valmistajat, taiteen tuottamista ja vastaanottoa työllään edistävät henkilöt, taiteelle arvoa antava yleisö sekä ne, joiden työ auttaa perustelemaan toiminnan mielekkyyden ja oikeutuksen ulkopuolisille.<sup>12</sup> Eri taidemuotojen ympärille kietoutuvia taidemaailmoja on useita. Visuaalisen taiteen kohdalla taidemaailmaan lukeutuvat esimerkiksi taiteilijat, heidän avustajansa, galleristit, keräilijät, taidemuseoiden kuraattorit, museomestarit, logistiikan työntekijät, aktiivinen yleisö, harrastajat, kriitikot ja kulttuuritoimittajat. Taidemaailman ja sitä ympäröivän yhteiskunnan rajat eivät ole Beckerin mallissa tarkkoja; jotkut tehtävät vaikuttavat taiteen kannalta epäoleellisilta, mutta niiden olemassaolo voi olla välttämätöntä.<sup>13</sup> Taiteen toteuttaminen vaatii eri osa-alueisiin erikoistuneilta taidemaailman jäseniltä yhteistyötä. Sen

<sup>10</sup> Artikkelissa Danto tuo esiin, että hänen aikansa taideteoksilla ei ole sellaisia ominaisuuksia, jotka sijoittaisivat ne automaattisesti taiteen kategoriaan. Jotta jonkun asian voi havaita taiteena, havaitsijan on oltava tietoinen taiteen teoriasta ja taiteen historiasta – ilmapiiristä, jota Danto kutsuu taidemaailmaksi. Taiteessa 1950- ja 1960-luvulla tapahtuneet muutokset ovat olleet pohjana myös George Dickien institutionaaliseen taiteen teorialle, jonka keskiössä on taidemaailman käsite. (van Maanen 2009, 18–19.) Dickien mukaan tietty asia luokitellaan taiteeksi silloin, kun joku taidemaailmaksi kutsuttuun sosiaaliseen järjestelmään lukeutuva taho on myöntänyt sille aseman mahdollisen arvostamisen kohteena sen tiettyjen ominaisuuksien muodostaman kokonaisuuden perusteella. (Sepänmaa 1991, 144.)

<sup>11</sup> Sevänen 2005, 138–139.

<sup>12</sup> Becker 1982, 2–4.

<sup>13</sup> Becker 1982, 35.

mahdollistavat konventiot, tavaksi muodostuneet sanalliset ja sanattomat sopimukset. Konventiot sanelevat sen, minkälaisin abstraktein muodoin tietyt ideat ja kokemukset voidaan ilmaista taiteen välityksellä.<sup>14</sup> Konventiot eivät ole jäykkiä tai muuttumattomia, mutta niistä poikkeaminen vaatii ylimääräistä vaivannäköä ja ehkä tyytymistä pienempään yleisöön.<sup>15</sup> Taidemaailmassa käydään paljon neuvotteluja siitä, mikä on kyseisen taidemaailman sisällä taidetta ja mikä ei.<sup>16</sup> Esteettinen arvottaminen on yksi kollektiivisen toiminnan muoto.<sup>17</sup>

Mitä sitten taidemaailman globalisaatio voisi tarkoittaa? Kimmo Jokisen mukaan globalisaatio on usein käytetty iskusana kulttuurintutkimuksessa. Sanan merkityksestä ei ole yksimielisyyttä. Usein se on määritelty prosessiksi, jossa taloudelliset, poliittiset, kulttuuriset ja sosiaaliset suhteet laajenevat maailmanlaajuisesti muodostaen mannerten välisiä sosiaalisen vuorovaikutuksen virtoja. Valtajärjestelmät eivät enää paikannu tarkkarajaisiin maantieteellisiin alueisiin kuten kansallisvaltioihin, vaan vallan verkostot leviävät yli maantieteellisten rajojen ja etäisyyksien ilman selviä keskuksia. Globalisaation uskotaan rapauttavan kansallisia kulttuureja, kun kulttuurien sidokset aikaan ja paikkaan löystyvät. Jokisen mukaan tulevaisuuden mahdollisissa globaaleissa kulttuureissa vaihto säilyy todennäköisesti epätasaisena, mutta ei Pohjois-Amerikan ja Länsi-Euroopan ohjauksessa.<sup>18</sup> Edellä esitellylle näkemykselle löytyy kuitenkin myös epäilijöitä:

*Prosessin epäilijät jopa väittävät, että maailma on oikeastaan sykertymässä: suurin osa maapallon väestöstä ei pääse nauttimaan globalisaation eduista, ja kansallisvaltiot ovat edelleen vahvasti – jopa vahvemmin – määrittelemässä ihmisten arkirutiineja. Tässä mielessä kansakunnan idea ja narratiivi ovat oikeastaan lujittuneet. Globalisaatiokeskustelua voidaan epäilijöiden mielestä pitää yhdenlaisena tapana oikeuttaa ja legitimoida uusliberaalinen globaalin hanke, jossa yritetään luoda maailmanlaajuiset vapaat markkinat ja vakiinnuttaa angloamerikkalainen kapitalismi maailman tärkeimmille talousalueille. (Jokinen 2007, 45.)*

Globaalin taidemaailman voi ymmärtää epätasaisen kulttuurisen vaihdon verkoksi, jonka sosiaaliset käytännöt yhdistävät eri maanosien lukuisia alueellisia taidemaailmoja yhteen. Kriittisestä näkökulmasta tarkasteltuna globaali taidemaailma saattaa näyttää myös globaalin kapitalismin legitimaatiota tukevana hankkeena, jonka hedelmät koskevat vain pientä eliittiä.

Tutkimukseni on laadullinen tutkimus, joka rakentuu sosiaaliselle konstruktionismille. Tutkimuksen teoreettisena viitekehyksenä ja metodina toimii kriittinen diskurssianalyysi. Taidehistorian tutkimus voi suuntautua yhtä perustellusti lähimenneisyyteen kuin kaukaisempaan historiaankin. Taidehistoriassa monitieteinen – kirjallisuuden-, sukupuolen- tai kulttuurintutkimuksen

<sup>14</sup> Becker 1982, 30.

<sup>15</sup> Becker 1982, 31–33.

<sup>16</sup> Becker 1982, 36.

<sup>17</sup> Becker 1982, 39.

<sup>18</sup> Jokinen 2007, 45–46



näkökulmia soveltava – visuaalisen kulttuurin tutkimus on vakiinnuttanut paikkansa viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana perinteisemmän selvitystyön rinnalla.<sup>19</sup> Siitä huolimatta tutkimukseni ei mielestäni edusta taidehistorian tutkimuksen valtavirtaa vaan sijoittuu taidehistorian ja kulttuurintutkimuksen rajapinnalle. Diskurssianalyysi metodina on taidehistorian tutkimuksessa melko yleinen, mutta en ole löytänyt näyttelyluetteloihin kohdistuvaa tutkimusta.

Tutkimuksen tekovaiheessa minulle kävi ilmeiseksi, että en voisi tehdä työtä sivuamatta poskolonialistista teoriaa, sillä teorian tuottamat näkökulmat liittyvät näyttelyluetteloiden diskurssijärjestyksiin. Suomessa postkolonialistinen tutkimusote on saanut marginaalisen aseman kirjallisuuden tutkimuksessa, kielitieteessä ja naistutkimuksessa.<sup>20</sup> Postkolonialistinen teoria ei ole juuri vaikuttanut Suomessa tehtyyn taidehistorian tutkimukseen. Ulkomailla, eteenkin kolonialistisen historian omaavissa maissa, teorian vaikutus on ollut näkyvämpi. Edward Saidin *Orientalismi* (1979) on jättänyt jälkensä taidehistorian tutkimukseen, vaikka orientin kirjallisia representaatioita tutkinut teos ei sivunnut visuaalista taidetta.<sup>21</sup> Kirjaa pidetään postkolonialistisen teorian avainteoksena. Suomessa Taidehistorian seuran julkaisema artikkelikokoelma *Looking at other cultures* (1999) on osittain postkolonialistisesti virittynyt. Artikkelit käsittelevät vieraita kulttuureja sekä omaa kulttuuriamme sen ”toisiin” muodostaman suhteen kautta.<sup>22</sup> Lisäksi Pohjoismainen nykytaiteen instituutti on julkaissut artikkelikokoelman *Under (de)construction* (2003), joka tarkastelee nykytaiteeseen, monikulttuurisuuteen ja kulttuurieroon liittyviä aiheita.

## 1.2 Diskurssianalyysi metodina ja teoreettisena viitekehyksenä

Tutkin kolmea näyttelyluetteloa diskurssianalyysin avulla. Näyttelyluettelon tehtävä on avata näyttelyä yleisölle ja helpottaa näyttelyn mielekästä ja antoisaa vastaanottoa. Kun näyttely sulkeutuu ja puretaan, näyttelyluettelo jää siitä dokumentiksi, jonka avulla siihen voi ajatuksentasolla palata. Lähtökohtainen oletukseni on, että kunkin näyttelyn teoskokonaisuutta olisi mahdollista tehdä ymmärrettäväksi monin perustelluin tavoin. Eero Suoninen on määritellyt diskurssianalyysin seuraavasti:

*diskurssianalyysi on kielenkäytön ja muun merkitysvälitteisen toiminnan tutkimusta, jossa analysoidaan yksityiskohtaisesti sitä, miten sosiaalista todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä.* (Suoninen 1999, 19.)

<sup>19</sup> Katso esim. Helsingin yliopisto, taidehistorian tutkimus: <http://www.helsinki.fi/taidehistoria/tutkimus/>. Käytetty 24.5.2013.

<sup>20</sup> Kuortti 2007, 14.

<sup>21</sup> Crinson 2006, 453.

<sup>22</sup> Kervanto Nevanlinna 1999, 7.

Diskurssianalyysi ei tarjoa selkeää ja johdonmukaista metodologiaa, jota voisi sellaisenaan soveltaa tutkimuksesta toiseen. Se on pikemminkin teoreettinen viitekehys, joka mahdollistaa vaihtelevat käytännön metodologiset sovellutukset.

Tieteenfilosofisista suuntauksista diskurssianalyysi pohjautuu sosiaaliseen konstruktionismiin. Suuntauksen mukaan todellisuutta koskeva tieto on rakentunut sosiaalisesti. Ihmisen aistit ja järki eivät suoraan tavoita todellisuutta koskevaa tietoa. Havainnot jäsentyvät todellisuutta koskeviksi käsityksiksi kielen tai muun symbolisen tason merkityssysteemin sisällä. Kielen tarjoamat kategoriat, käsitteet ja ilmaukset sekä visuaaliset representaatiot vaikuttavat siihen, mitä tietystä kohteesta on mahdollista ajatella. Symbolisen tason merkityssysteemit<sup>23</sup> ovat muotoutuneet ja muotoutuvat edelleen sosiaalisissa käytännöissä. Siitä johtuu, että tieto on tuotettu aina tietystä näkökulmasta ja tiettyä tarkoitusta varten. Samasta asiasta on mahdollista antaa monia toisistaan eriäviä mutta perusteltuja kuvauksia. Todellisuutta koskevat käsitykset rakentuvat kielessä pitkien historiallisten ja kulttuuristen prosessien tuloksena ja niistä neuvotellaan ja käydään kamppailua. Sosiaalisiin käytäntöihin kietoutunut valta vaikuttaa siihen, mitkä käsitykset saavat milloinkin tiedon aseman. Todellisuutta koskevat käsitykset eivät siis ole staattisia, vaan niitä uusinnetaan ja muokataan jatkuvasti kielellisessä kanssakäymisessä.<sup>24</sup> Käsite merkityssysteemi on läheinen diskurssin käsitteelle, jota tulen käyttämään tutkielmassani. Käsitteiden keskeinen ero on siinä, että diskursseja on yhden kielijärjestelmän sisällä lukemattomia, ne ovat olemassa vain aktualisoiduttuaan käytännön tilanteissa ja ne läpikäyvät jatkuvasti muutoksia.<sup>25</sup> Tiettyä ilmiötä on mahdollista tehdä ymmärrettäväksi monen eri diskurssin avulla. Diskurssi on verrattain eheä merkityssuhteiden kokonaisuus, joka rakentaa todellisuutta tietyllä tavalla.<sup>26</sup>

Diskurssianalyysissä kieli mielletään konstruktiiviseksi eli todellisuutta jäsentäväksi ja rakentavaksi toiminnaksi.<sup>27</sup> Kielenkäyttö ylläpitää ja muuntaa sosiaalista todellisuutta. Toimijat joutuvat käyttämään kuvauksissaan niiden diskurssien aineksia, jotka ovat entuudestaan kulttuurisesti ymmärrettäviä. Siinä mielessä kielen käyttö on väistämättä sosiaalista todellisuutta ylläpitävää. Diskurssien yhdistäminen voi kuitenkin tapahtua paitsi konventionaalisesti myös luovasti, vallitsevia käsityksiä muuntaen. Myös hyväksytyimmät diskurssit sisältävät ristiriitaisia ja erilaisille tulkinnoille avoimia aineksia, joiden yhdistelmä voi tuottaa vaihtoehdoisen kuvauksen.<sup>28</sup> Vuorovaikutuskumppanit vaikuttavat kuvauksen muuntumiseen. Uskottava kuvaus edellyttää kulttuurista ymmärrystä, retorisia

<sup>23</sup> Termi merkityssysteemi periytyy Ferdinand de Saussuren kielitieteellisestä teoriasta, johon myöhempi strukturalistinen semiotiikka pohjautui.

<sup>24</sup> Löytönen, Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohdat <http://www.xip.fi/tutkija/0402b.htm>. Käytetty 4.10.2012.

<sup>25</sup> Jokinen & Juhila 1999, 67.

<sup>26</sup> Suoninen 1999, 21–22.

<sup>27</sup> Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 18.

<sup>28</sup> Suoninen 1999, 22 & 27.

taitoja ja yleisön tuntemusta.<sup>29</sup> Tiettyjen kuvauksien ylläpysyminen ei johdu niiden objektiivisesta osuvuudesta, vaan niiden käyttökelpoisuudesta ja menestyksestä ihmisten välisissä suhteissa.<sup>30</sup>

Diskurssianalyysia on sovellettu eri tieteenaloilla eri tavoin.<sup>31</sup> Diskurssianalyysi haarautuu karkeasti ottaen kahteen eri koulukuntaan. Englantilaisessa (tai anglosaksisessa) koulukunnassa keskeisen sijan on saanut kommunikaation kielellisiä rakenteita tutkiva pragmaattinen keskusteluanalyysi. Ranskalainen koulukunta on kehittänyt kriittisen diskurssianalyysin, jonka näkökulma on edellistä teoreettisempi ja yhteiskunnallisempi. Michel Foucault'n tietoa ja valtaa koskeva ajattelu on vaikuttanut siihen erityisen voimakkaasti. Kriittisessä diskurssianalyysissä kieli, kulttuuri ja yhteiskunta ymmärretään vuorovaikutteiseksi rakenteeksi, jossa vallan mekanismit ohjaavat tiedon muodostumista, arvoja ja ihmisten toimintaa. Kriittinen diskurssianalyysi pyrkii tekemään näkyväksi vallan ja alistamisen mekanismeja.<sup>32</sup>

Taidehistoriallisessa tutkimuksessa diskurssianalyysille ovat raivanneet tietä 1980-luvulla käynnistyneet muutokset tieteenalan lähestymistavoissa, jotka ovat vaikuttaneet teoreettiseen ja menetelmälliseen ajatteluun. Ihmistieteet olivat saaneet 1970- ja 1980-luvulla vaikutteita kielitieteistä, ja erilaisia ilmiöitä tutkittiin kielellisyyden kautta. Myös taidehistoriassa heräsi kiinnostus sitä kohtaan, miten erilaisia visuaalisia ilmiöitä kielellistetään. 1980-luvulla tieteenalan muutokset koettiin niin perustavanlaatuisiksi, että alettiin puhua ”uudesta taidehistoriasta”. Uudet lähestymistavat ovat sittemmin vakiintuneet osaksi taidehistorian tutkimuskenttää. Suomessa diskurssianalyysia on käytetty taidehistorian menetelmänä 1990-luvulta eteenpäin.<sup>33</sup> Oma tutkimukseni nojautuu kriittisen diskurssianalyysin perinteeseen.

### 1.2.1 Oma tutkijan positioni

Kulttuurin tutkijana huomioni kiinnittyy ensisijaisesti siihen, *millaisia* merkityksiä tekstit tuottavat, ja vähemmän siihen, *miten* ne tuottavat ne. Kiinnostukseni on siis sisällöllistä, vaikka merkitykset ja niiden tuottamisen tavat ovatkin käytännössä erottamattomia.<sup>34</sup> Tarkastelen näyttelyluetteloita osana ns. kulttuurista jatkumoa<sup>35</sup>. Painotus perustuu näkemykseen, jonka Arja Jokinen ja Kirsi Juhila ovat muotoilleet seuraavasti:

*Mikään merkityksenantotilanne ei synny tyhjästä eikä ole myöskään päätepiste keskustelulle. Spesifeihin tilanteisiin kulkeutuu siten muissa tilanteissa rakentuneita ja vahvistuneita*

<sup>29</sup> Katso Suoninen 1999, 27–33.

<sup>30</sup> Juhila 1999, 177.

<sup>31</sup> Kielitieteilijät ovat tutkineet tekstiä ja puhetta lingvistisen analyysin avulla. Sosiologit, sosiaalipsykologit ja kulttuurintutkijat ovat käyttäneet diskurssianalyysia hahmottaakseen sosiaalisia käytäntöjä ja tiedon muotoutumista. (Lähdesmäki 2012, 47.)

<sup>32</sup> Lähdesmäki 2012, 47.

<sup>33</sup> Lähdesmäki 2012, 39–40.

<sup>34</sup> Katso Jokinen ja Juhila 1999, 66–67.

<sup>35</sup> Katso Jokinen ja Juhila 1999, 60–66.

*merkityksellistämisen tapoja, mutta sattuessaan hieman toisenlaisiin yhteyksiin ne voivat myös sisällöllisesti muuntua ja uudistua.* (Jokinen & Juhila 1996, 19.)

Analyysi ei siis tule rajoittumaan tekstin lähilukuun, sillä pyrin tarkastelemaan näyttelyluetteloja osana kansainvälistä nykytaidemaailmaa: miten afrikkalaista nykytaidetta on aiemmin esitelty Euroopassa ja minkälaisia puheenvuoroja erilaiset ratkaisut ovat kirvoittaneet museoammattilaisissa, kuraattoreissa ja tutkijoissa. Alustavan taustatyön perusteella tutkielmassa on mielekästä kiinnittää huomiota siihen, mikä on tutkimusaineiston suhde postkolonialistiseen teoriaan. Vaikka lähestyn tutkimusaineistoa osana kulttuurista jatkumoa, pyrin tutkimaan sitä mahdollisimman avoimesti ja sensitiivisesti. Aineistosta nousevat havainnot käyvät vuoropuhelua aikaisempien puheenvuorojen kanssa. Vaikka valitsemani metodin lähtökohdat ovat kriittisessä diskurssianalysysissä, en näe omaa tutkimustani niin sanottuna poliittisena puheenvuorona, koska en pyri ajamaan sillä mitään yhteiskunnallista päämäärää.

Tutkimukseni on tietystä positiosta kirjoitettu teksti samalla tavoin kuin sen aineistona olevat tekstitkin. Kirsi Juhila on jaotellut diskurssianalyytikon mahdolliset tutkijan positiot kolmeen ryhmään. Asianajaja edustaa positiota, jossa tutkija tarkastelee aineistoa kriittisesti ja motivoiduin silmin. Hän on sitoutunut tietyn muutoksen ajamiseen. Tutkimukseni kohdalla tuo positio voisi tarkoittaa esimerkiksi tutkimusaineiston tarkastelua postkolonialistiseen teoriaan sitoutuen, jolloin etsisin aineistosta koloniaalisen kielenkäytön jättämiä jälkiä ja pyrkisin purkamaan Afrikkaa koskevia stereotyyppioita. Mielestäni edellä kuvattu näkökulma tutkimusaineistoon olisi liian rajoittava ja vanhanaikainen. Analyytikon positiosta toimiva tutkija puolestaan analysoi aineistoa mahdollisimman neutraalisti, ilman etukäteisaineiston antamia lähtöoletuksia.<sup>36</sup> Koska pyrin ymmärtämään tutkimusaineistoa osana laajempaa kulttuurista jatkumoa, tiukasti aineistoon kiinnittyvä analyytikon positio ei ole minulle sopiva. Omaa tutkijan positiotani kuvaa parhaiten tulkitsija:

*Tulkitsijan positioon asettuvalle diskurssianalyytikolle tutkimusaineistot, erilaiset puheet ja tekstit, näyttäytyvät monenlaisten mahdollisuuksien maailmana. Niitä voi kuunnella ja lukea lukuisilla eri tavoilla. Keskeistä on siten tutkijan ja tutkittavan, toisin sanoen analyysin (kuuntelemisen ja lukemisen) sekä aineiston välinen vuorovaikutuksellinen suhde. Analyysin koodi ei ole kokonaan aineistossa itsessään, vaikka sen on ehdottomasti oltava myös siellä.* (Juhila 1999, 212.)

Sen lisäksi tutkijan positiooni vaikuttaa luonnollisesti se, että olen tekemässä opinnäytetyötä nimenomaan taidehistorian oppiaineeseen. Myös kiinnostukseni sosiologiaa ja viestinnän tutkimusta kohtaan ovat todennäköisesti vaikuttaneet tutkimusaiheen muotoutumiseen. Kolmesta näyttelystä olen nähnyt Helsingin taidemuseon Peekaboon ja Kiasman Ars11:sta. Niistä jääneet muistikuvat saattavat vaikuttaa aineiston tulkintaan, vaikka se ei olekaan tarkoituksellista. Minulla ei ole omakohtaista kytköstä Afrikkaan tai maanosan kulttuureihin.

---

<sup>36</sup> Juhila 1999, 203–210.

### 1.2.2 Fairclough'n diskurssianalyysin kolmitasoinen viitekehys

Tutkimuksessani sovellan väljästi Norman Fairclough'n kehittämää kriittisen diskurssianalyysin viitekehystä, jossa viestintätilannetta tutkitaan kolmesta eri perspektiivistä: tekstinä, diskurssikäytäntönä ja sosiokulttuurisena käytäntönä. Fairclough on yhdistänyt lingvistisen diskurssianalyysin ominaisuuksia yhteiskuntateoreettiseen ajatteluun kehittääkseen sellaisen metodin, jonka avulla voi tutkia diskursseja empiirisesti sosiaalisen ja kulttuurisen muutoksen näkökulmasta. Kansainvälinen ja vanhastaan eurosentrinen taidemaailma on saanut uusia toimijoita Euroopan ja Pohjois-Amerikan ulkopuolelta, mihin aiemmin viittasin taidemaailman ”globalisaationa”. Tämä on se sosiaalinen ja kulttuurinen muutos, jota vasten olen kiinnostunut tarkastelemaan tekstianalyysin tuloksia: miten afrikkalainen nykytaide representoituu aikana, jolloin etäisyyksien sanotaan menettäneen merkitystään.

Fairclough käsittää kielen käytön sosiaalisen toiminnan muodoksi, joka ei ole puhtaasti yksilöllistä. Diskurssi on hänelle sekä esittämisen että toiminnan muoto. Diskurssi ja sosiaalinen rakenne ovat dialektisessa suhteessa: sosiaalinen rakenne määrittää diskurssia ja diskurssi tuottaa sosiaalista rakennetta. Diskurssit esittävät maailmaa, antavat sille merkityksiä ja rakentavat sitä.<sup>37</sup> Kun arvovaltaisimmat kansainvälisellä tasolla toimivat taideinstituutiot esittelevät afrikkalaista nykytaidetta, ne myös tuottavat sitä – ne rakentavat afrikkalaista nykytaidetta koskevia mielikuvia. Periaatteessa ne voivat tuottaa sitä myös materiaalisesti: afrikkalaiseen nykytaiteeseen liittyvät diskurssit vaikuttavat sen määrittelyyn ja tulkintaan, mikä voi tuoda painetta tietynlaisen taiteen tekemiseen. Sosiaalisen konstruktionismin tarjoamasta näkökulmasta kysymys kuten ”mitä afrikkalainen nykytaide oikeasti on?” kuulostaa mielettömältä. Afrikkalainen nykytaide on sosiaalisesti rakentunut käsite. Jo laajuutensa takia sillä ei ole selvähahmoista vastinetta todellisuudessa.

Fairclough jakaa diskurssin rakentavat vaikutukset kolmeen ryhmään. Diskurssi tarjoaa puhujalle tietyn subjektiposition eli rakentaa sosiaalisia identiteettejä.<sup>38</sup> Diskurssi ehdottaa myös vuorovaikutuksen muille osapuolille tiettyjä positioita eli rakentaa ihmisten välisiä sosiaalisia suhteita. Kolmanneksi diskurssi osallistuu rakentamaan tieto- ja uskomusjärjestelmiä. Päähuomioni tulee olemaan kolmannessa. Käytännössä se tarkoittaa syventymistä siihen, miten kolme näyttelyluetteloa rakentaa afrikkalaista nykytaidetta koskevia tieto- ja uskomusjärjestelmiä. Näyttelyluettelot saattavat myös pyrkiä purkamaan olemassa olevia uskomusjärjestelmiä, sillä diskursiiviset käytännöt voivat toimia paitsi konventionaalisesti myös luovasti.<sup>39</sup> Fairclough korostaa, että diskursiiviset käytännöt

<sup>37</sup> Fairclough 1992, 62–64.

<sup>38</sup> Tässä yhteydessä identiteettiä ei tule ymmärtää essentialistisesti ihmisen pysyväksi ominaisuudeksi vaan väliaikaiseksi ja kontekstiin sidotuksi.

<sup>39</sup> Fairclough 1992, 64–65.

eivät yksin muodosta sosiaalisia rakenteita, sillä jokainen diskurssi paikantuu tiettyihin sosiaalisiin käytäntöihin, joilla on todelliset materiaaliset puitteensa.<sup>40</sup> Taideinstituutiot eivät voi näyttelytoiminnassaan konstruoida afrikkalaista nykytaidetta vapaasti. Toimintaa voivat määritellä monenlaiset linjaukset, mutta se tapahtuu tiettyjen materiaalisten reunaehtojen sisällä.

Genre on diskurssianalyysissä usein käytetty käsite, joka tarkoittaa tiettyyn sosiaaliseen käytäntöön yhdistyvää kielenkäytön tapaa kuten mainonta tai uutisointi. Näyttelyluetteloiden teksteissä yhdistyvät mielestäni tiedottava ja esseistinen genre. Fairclough'n mukaan kunkin yhteiskunnallisen instituution tai sosiaalisen osa-alueen sisällä vallitsee omanlaisensa kielenkäytön tapa, joka koostuu tietyistä genreistä ja diskursseista. Sitä kutsutaan diskurssijärjestykseksi.<sup>41</sup> Tässä tutkielmassa kolme Suomessa toimivaa taidemuseota (kansainvälisine suhteineen) ovat näitä yhteiskunnallisia instituutioita, joiden tuottamissa näyttelyluetteloissa vallitsee kussakin tietynlainen diskurssijärjestys. Ne ovat nyt tarkastelun kohteena.

Seuraavaksi esittelen tarkemmin Fairclough'n kehittämää kriittisen diskurssianalyysin kolmitasoista viitekehystä, joka etenee tutkimusaineiston empiirisestä erittelystä kohti abstraktimpaa analyysiä. Teksti on sen suppein ja empiirisin taso. Sosiaaliset identiteetit, sosiaaliset suhteet ja uskomus- ja tietojärjestelmät rakentuvat tekstissä. Se voi olla erittäin ambivalentti ja avoin monenlaisille tulkinnoille. Tekstin analyysi perustuu lähilukuun, jossa hyödynnetään perinteisiä lingvistisiä käsitteitä ja työkaluja. Koska en ole ensisijaisesti merkityksen muodostumisen tavoista kiinnostunut kielentutkija, en halua sukeltaa syvälle lingvistiikkaan. Tyydyn analysoimaan tekstiä tutkimalla sanavalintoja ja tekstin rakentumista.<sup>42</sup> Esitän aineistolle kaksi kysymystä: minkälaiset diskurssit jäsentävät kutakin näyttelyä ja tekevät siitä ymmärrettävän, ja miten teksti rakentaa afrikkalaista nykytaidetta koskevaa tieto- ja uskomusjärjestelmää. Tässä tutkimuksessa diskurssit eivät ole taidehistorian kirjoituksen valmiiksi määrittelemiä vaan tekstistä hahmottuvia keskeisiä tapoja jäsentää näyttelyä ja yleisemmin käsittää afrikkalainen nykytaide. Vaikka diskurssit ”löytyvät” tekstistä, ne ovat tutkijalähtöisiä rakennelmia.<sup>43</sup> Nimeän ne itse ja pyrin havainnollisesti perustelemaan niiden läsnäolon tekstissä.

Fairclough'n viitekeh്യksen toinen taso on diskurssikäytäntö, joka viittaa tekstiä kiinteästi ympäröiviin sosiaalisiin käytäntöihin: sen tuottamiseen, jakamiseen ja vastaanottoon.<sup>44</sup> Tämän tutkielman yhteydessä diskurssikäytäntö viittaa näyttelyluettelon tuottamiseen ja

---

<sup>40</sup> Fairclough 1992, 66.

<sup>41</sup> Fairclough 1997, 77.

<sup>42</sup> Fairclough 1992, 73–78.

<sup>43</sup> Katso Lähdesmäki 2012, 40–41.

<sup>44</sup> Fairclough 1997, 81.

vastaanottoon. Diskurssikäytännön analyysi voi tarkoittaa eri tutkimuksissa erilaisia asioita.<sup>45</sup> Institutionaaliset puitteet vaikuttavat tekstin tuottamiseen ja vastaanottoon konkreettisesti. Omassa tutkielmassani itse taidenäyttely on näyttelyluettelon tuottamista ja vastaanottoa eniten määrittävä institutionaalinen tekijä, johon on mielekästä kiinnittää huomiota. Sen takia olen halunnut antaa kustakin näyttelystä lukijalle joitain perustietoja. Myös lajityypille ominaiset konventiot vaikuttavat tekstin muodostumiseen.<sup>46</sup> Näyttelyluettelon tekstit eivät voi suhtautua kyseessä olevaan näyttelyyn voimakkaan kielteisesti. Varsinkin museohenkilökunnan tuottamat tekstit todennäköisimmin yrittävät perustella näyttelyn mielekkyyden ja kiinnostavuuden. Institutionaalisia puitteita syvällisemmin tarkastelen tekstin tuottamiseen vaikuttaneita ”diskurssiprosesseja” – sitä, mitä aikaisempia tekstejä tutkittava teksti kommentoi tai lainaa. Etsin siis tekstistä vihjeitä intertekstuaalisuudesta.<sup>47</sup>

Jokainen lausuma tuo uudelleen esiin jotain aikaisemmin sanottua. Rakentuessaan aiemmille teksteille yksittäinen teksti on osa kommunikaation ketjua. Tekstissä yhdistyvät aikaisemmista teksteistä lainautuvat äänet ja kirjoittajan oma ääni. Aikaisemmista teksteistä lainautuvat äänet tuovat tekstiin omanlaisiaan ilmaisutapoja ja arvottavia sävyjä, joita teksti työstää johonkin suuntaan.<sup>48</sup> Intertekstuaalisuus voi merkitä joko toisesta tekstistä lainautuvaa sisältöä tai sisältöä sekä tyyliä.<sup>49</sup> Teksti voi hyödyntää muita tekstejä paitsi suoraviivaisesti myös ironisesti tai parodioiden. Tekstit ovat kahdella tavalla historiallisia: ne rakentuvat aikaisemmista teksteistä sekä toisaalta ne kommentoivat niitä, uudistavat niiden diskursseja ja samalla osallistuvat tekstin tasoa laajempiin muutosprosesseihin.<sup>50</sup> Intertekstuaalisuus voi olla eksplisiittistä<sup>51</sup>, jolloin muista teksteistä lainautuvat elementit on helppo paikantaa esimerkiksi lainausmerkkien takia. Eksplisiittisestä intertekstuaalisuudesta on kyse myös silloin, kun teksti muotoilee omin sanoin jonkin aikaisemman tekstin tai kommentoi sitä.<sup>52</sup> Intertekstuaalisuus ei kuitenkaan tarkoita välttämättä sitä, että teksti viittaisi johonkin tiettyyn yksittäiseen tekstiin. Ulkopuoliset tekstit voivat näkyä tutkittavassa tekstissä lähtökohtaisina oletuksina, joita tekstin ei tarvitse enää perustella.<sup>53</sup> Implisiittinen intertekstuaalisuus viittaa niihin elementteihin, jotka teksti on sulauttanut itseensä muista teksteistä.<sup>54</sup> Tarkastelen näyttelyluetteloiden tekstejä suhteessa niihin puheenvuoroihin, joita afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt Euroopassa ovat synnyttäneet kansainvälisesti toimivissa museoammattilaisissa, kuraattoreissa, kriitikoissa ja tutkijoissa. En voi esittää ehjää kokonaiskuvaa aiheesta käydystä

<sup>45</sup> Analyysi voi painottaa tuottamisen ja vastaanoton institutionaalisia puitteita, tuottamisen ja tulkinnan sosio-kognitiivista puolta tai niin sanottuja ”diskurssiprosesseja”. Katso lisää Fairclough 1992, 79–82 & Fairclough 1997, 81.

<sup>46</sup> Lähdesmäki 2012, 48–49.

<sup>47</sup> Fairclough 1992, 82–84.

<sup>48</sup> Fairclough 1992, 101–102.

<sup>49</sup> Fairclough 1992, 119.

<sup>50</sup> Fairclough 1992, 102–103.

<sup>51</sup> Fairclough käyttää termiä ”manifest intertextuality”.

<sup>52</sup> Fairclough 1992, 104.

<sup>53</sup> Fairclough 1992, 120–121.

<sup>54</sup> Fairclough 1992, 104–105.

keskustelusta, mutta voin tuoda esiin muutaman näkökulman asiaan. Näyttelyluetteloista paikantamaani ns. postkoloniaalista diskurssia analysoin suhteessa postkolonialistiseen teoriaan. Birminghamin koulukuntaan kuulunut kulttuurintutkija Stuart Hall saa tutkimuksessani keskeisen osan postkolonialistisen teorian edustajana.

Fairclough'n kriittisen diskurssianalyysin kolmas taso on sosiokulttuurinen käytäntö. Sosiokulttuurinen käytäntö tarkoittaa diskurssikäytäntöä ympäröiviä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia käytäntöjä, jotka antavat rajat kielenkäytön luovuudelle. Sosiokulttuuristen käytäntöjen analyysi tarkoittaa paneutumista siihen, minkälaiset valtasuhteet ovat vaikuttaneet tiettyjen diskurssien ilmaantumiseen ja vakiintumiseen, minkälaisia ideologisia vaikutuksia näillä diskursseilla saattaa olla, ja miten ne rakentavat yhteiskunnallisia identiteettejä ja arvoja.<sup>55</sup> Tässä tutkielmassa kansainvälinen taidemaailma muodostaa afrikkalaista nykytaidetta koskevien diskurssikäytäntöjen sosiokulttuurisen kontekstin. Pyrin hahmottamaan alustavia vastauksia siihen, minkälaisia ideologisia vaikutuksia tutkimusaineistosta nousevilla ja tietyissä aineiston ulkopuolisissa teksteissä toistuvilla diskursseilla voi olla, ja miten kyseiset diskurssit rakentavat kulttuurisia identiteettejä ja arvoja.

Ideologia ja hegemonia ovat kaksi Fairclough'n ajattelun tärkeää käsitettä, jotka liittyvät diskurssianalyysin sosiokulttuuriseen tasoon. Ideologia on tietynlainen näkemys todellisuudesta, joka muodostuu diskursiivisissa käytännöissä. Se ei voi edustaa kaikkien ihmisryhmien ajatus- ja kokemusmaailmaa tasapuolisesti, vaan se palvelee jonkin ihmisryhmän tarpeita paremmin kuin toisen. Ideologia osallistuu ihmisten välisten valtasuhteiden tuottamiseen, ylläpitoon ja muuttamiseen. Se materialisoituu instituutioiden käytännöissä, joihin sisältyvät myös diskursiiviset käytännöt. Diskurssi on ideologinen, jos se osallistuu ihmisten välisten valtasuhteiden ylläpitoon tai uudelleenmuotoiluun. Yksittäinen teksti ei kanna ideologiaa sisällään, mutta siinä voi olla ”jälkiä” sen tuottamiseen vaikuttaneesta ideologiasta. Tekstin ideologisuutta ei voi yksiselitteisesti osoittaa, koska tekstin merkitykset ovat tulkinnanvaraisia. Periaatteessa kaikenlaiset kielenkäytön tavat ovat avoimia ideologisille ”sijoituksille”, mutta kaikki kielenkäyttö ei ole ideologista. Esimerkiksi tieteellinen diskurssi ei ole lähtökohdiltaan ideologinen, mutta jos sillä halutaan vaikuttaa ihmisten välisiin valtasuhteisiin, diskurssi saa ”ideologisen sijoituksen”.<sup>56</sup> Hegemonia tarkoittaa jonkin väestöosan taloudellista, poliittista, kulttuurista ja ideologista johtajuutta ja hallitsevaa asemaa yhteiskunnassa. Se ei ole milloinkaan täydellistä vaan hetkellistä ja osittaista. Suoraa alistamista enemmän hegemonia edellyttää muiden ryhmien myöntymystä, liittoumia ja yhdentymistä. Hegemoniasta käydään kamppailua diskursiivisella tasolla, mikä saattaa välillä johtaa olemassa olevien diskurssijärjestyksien uudistumiseen.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Fairclough 1997, 104.

<sup>56</sup> Fairclough 1992, 86–91.

<sup>57</sup> Fairclough 1992, 91–96.



Fairclough on kiinnostunut diskurssien tasolla tapahtuvasta muutoksesta nimenomaan suhteessa sosiaaliseen ja kulttuuriseen muutokseen. Sosiaalisen ja kulttuurisen muutoksen myötä vanhat kielenkäytön konventiot ongelmallistuvat, mikä painostaa tekstien tuottajia yhdistelemään olemassa olevia konventioita uudella tavalla. Tekstin epäjohdonmukaisuus ja ristiriidat voivat siis viitata paitsi diskursiiviseen myös sosiaaliseen ja kulttuuriseen käymistilaan. Muodostuva diskurssijärjestys eli tietyssä yhteydessä sopivana pidetty kielenkäytön tapa alkaa tuntua myöhemmin luonnolliselta. Uusi diskurssijärjestys voi rajoittua vain tietyn instituution sisälle tai vaikuttaa laajemmin yhteiskuntaan ja kulttuuriin. Diskurssijärjestys on siinäkin mielessä avoin ideologiselle kamppailulle, että diskurssit itsessään eivät kannata lukittuja ideologisia arvoja. Olemassa olevat diskurssit voidaan valjastaa uusille ideologisille sijoituksille.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Fairclough 1992, 96–98.

## 2. NÄYTTELYLUETTELOT

Seuraavaksi analysoin vuoroillaan jokaisen näyttelyluettelon tekstit edeten ajallisesti tuoreimmasta näyttelystä ajallisesti etäisimpään. Järjestys vastaa melko hyvin myös itse näyttelyiden laajuutta. Olen nimennyt niistä muutamia diskursseja, jotka vaihtelevat hieman näyttelyluetteloiden välillä. Keskeisimmät, kaikkien näyttelyluetteloiden jakamat diskurssit ovat postkoloniaalinen diskurssi, universaaliuden diskurssi ja tiedostavan reflektion diskurssi. Universaaliuden diskurssia käsitellen suhteessa afrikkalaista erityisyyttä painottavaan puhetapaan, joka esiintyy aineistossa universaaliuden diskurssia harvemmin. Peekaboon näyttelyluettelossa esiintyy myös yhteiskunnallinen diskurssi. Alkavan luvun tekstianalyysi vastaa Fairclough'n kriittisen diskurssianalyysin kolmitasoisien viitekehyksen ensimmäistä tasoa. Tekstianalyysin tavoitteena on selvittää, minkälaiset diskurssit jäsentävät kutakin näyttelyä ja tekevät siitä ymmärrettävän, ja miten tekstit rakentavat afrikkalaista nykyaikaa koskevia tieto- ja uskomusjärjestelmiä. Fairclough'n kriittisen diskurssianalyysin kolmitasoisien viitekehyksen toinen ja kolmas taso, diskurssikäytännöt ja sosiokulttuuriset käytännöt, lomittuvat osin keskenään luvuissa kolme ja neljä. Luku kolme keskittyy postkoloniaaliseen diskurssiin, intertekstuaalisuuteen ja diskurssikäytäntöihin; luku neljä universaaliuden diskurssiin ja kansainvälisen taidemaailman sosiaalisiin käytäntöihin.

### 2.1 Ars 11, Kiasma

Kiasman järjestämä näyttely poikkesi kahdesta muusta näyttelystä siinä, että se ei rajannut osallistuvien taiteilijoiden kansallisuutta tai etnistä taustaa. Näyttelyn teemana ei ollut afrikkalainen nykyaikaa vaan ”Afrikka nykyaikateemassa”<sup>59</sup>. Ars 11:n taideteoksia yhdistää se, että niillä on suhde Afrikkaan joko tekijänsä tai aiheensa kautta. Huomattava enemmistö näyttelyyn osallistuneista taiteilijoista oli syntynyt jossain Afrikan maassa, joten näyttelyn voi katsoa esitelleen afrikkalaista nykyaikaa. Kiasmassa 15.4.–27.11.2011 pidettyyn näyttelyyn osallistui teoksillaan yhteensä 30 taiteilijaa.

Ars 11 -näyttelyluetteloon kuuluu museujohtaja Pirkko Siitarin esipuhe, jota seuraa museujohtajan, intendentti Arja Millerin ja amanuenssi Jari-Pekka Vanhalan essee Muistin menetyksiä. Molemmat tekstit käsittelevät nimenomaan Ars 11 -näyttelyä. Niiden lisäksi näyttelyluetteloon kuuluu neljä esseettä museohenkilökunnan ulkopuolisilta kirjoittajilta. Kenialainen kirjailija Binyavanga Wainaina on kirjoittanut esseen Miten kirjoittaa Afrikasta. Se on tyyliään parodinen teksti, jossa kirjoittaja puhuttelee suoraan lukijaa antamalla hänelle neuvoja hyväksi havaituista tavoista esittää Afrikkaa. Samalla kirjoittaja tuottaa esityksen siitä, minkä kokee tyyppilliseksi länsimaiseksi tavaksi kirjoittaa Afrikasta. Parodinen tyyli pyrkii osoittamaan sen

<sup>59</sup> Nykyaikateemien museo Kiasma, ohjelmisto <http://www.kiasma.fi/ohjelmisto/nayttelyt/ars11>. Käytetty 22.5.2013.

alkeellisuuden. Koska tähtäimessä on Afrikkaan liittyvä kirjallisuus, essee ei ota suoraan kantaa näyttelykäytäntöihin.

Kuraattori ja kulttuurisuunnittelun konsultti N’Goné Fall on kirjoittanut näyttelyluetteloon esseen Kulissien takana, itsestään selvyyksien tuolla puolen. Se käsittelee afrikkalaista nykyaiteen muuttunutta asemaa kansainvälisellä taidekentällä. Fall toimi 1990-luvulla afrikkalaiseen nykyaiteeseen keskittyneen *Revue Noire* -lehden päätoimittajana. Lehden toimituksen tukikohta oli Pariisissa. Hän on toimittanut afrikkalaiseen nykyaiteeseen liittyviä kirjoja ja kuratoinut näyttelyitä.<sup>60</sup> Ruotsalainen Jan-Erik Lundström on myös kuraattori.<sup>61</sup> Hänen nimetön esseensä sisältää hajanaisen joukon aiheita, jotka on jaettu omiksi kappaleikseen. Niitä ovat kontinentalismi, Afrikka-sanan etymologia, väärinymmärrykset afrikkalaisen nykyaiteen vastaanotossa sekä muut kansainvälisen taidekentän ”toiset” eli tässä tapauksessa saamelaiset ja Latinalaisen Amerikan taiteilijat. Lundström mm. kritisoi erään saamelaista nykytaidetta esitelleen näyttelyn vastaanottoa, jonka kuraattorina hän oli toiminut.<sup>62</sup> Olli Löytyn essee *Vitriinit auki!* käsittelee Afrikan stereotyyppisiä esitystapoja suomalaisesta näkökulmasta. Löytty on filosofian tohtori ja kirjallisuuden tutkija, joka on tutkinut etnisyyteen ja kulttuuri-identiteettiin liittyviä kysymyksiä.<sup>63</sup> Hän on toinen *Kolonialismin jäljet* -kirjan toimittajista. Esseessä Löytty hahmottelee erilaisia tapoja vastustaa stereotyyppisiä Afrikka-representaatioita.

Olen paikantanut esipuheesta ja neljästä esseestä joukon tunnistettavia ja suhteellisen johdonmukaisesti esiintyviä diskursseja. Analysoin seuraavaksi esipuhetta sekä esseitä nimeämällä niissä havaitsemiani diskursseja ja erittelemällä niitä havainnollisesti. Tarkastelen, miten niiden avulla on mahdollista jäsentää itse taidenäyttelyä ja minkälaisia afrikkalaista nykyaiteesta koskevia tieto- ja uskomusjärjestelmiä tekstit rakentavat.

### 2.1.1 Postkoloniaalinen diskurssi

Postkoloniaaliselle diskurssille on ominaista koloniaaliselta ajalta periytyvien vastakkainasettelujen läsnäolo. Tällä tarkoitan jakoa valkoisiin eurooppalaisiin ja mustiin afrikkalaisiin, vallan käyttäjiin ja vallan kohteisiin. Kirjoittaja voi ilmaista halunsa päästä näistä vastakkainasetteluista eroon, mutta joka tapauksessa ne ovat läsnä tekstissä. Postkoloniaalisessa diskurssissa painottuvat vallan kysymykset. Se ei käsittele yhteiskunnallisia tai kulttuurisia ilmiöitä ainoastaan toteavasti, sillä siihen kuuluu moraalinen äänensävy. Postkoloniaalinen diskurssi asemoi kirjoittajan moraaliseksi subjektiksi, joka tuo esiin koloniaalisen ajan julmuudet sekä niihin palautuvat nykypäivän ongelmat. Diskurssi pyrkii

<sup>60</sup> Independent curators international, N’Goné Fall [http://curatorsintl.org/collaborators/ngone\\_fall](http://curatorsintl.org/collaborators/ngone_fall). Käytetty 22.5.2013.

<sup>61</sup> Wikipedia, Jan Eric Lundström [http://en.wikipedia.org/wiki/Jan-Erik\\_Lundström](http://en.wikipedia.org/wiki/Jan-Erik_Lundström). Käytetty 22.5.2013.

<sup>62</sup> Wikipedia, Jan Eric Lundström [http://en.wikipedia.org/wiki/Jan-Erik\\_Lundström](http://en.wikipedia.org/wiki/Jan-Erik_Lundström). Käytetty 22.5.2013.

<sup>63</sup> Turun yliopisto, Olli Löytty [http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/kotimainenkirjallisuus/henkilokunta/olli\\_1.html](http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/kotimainenkirjallisuus/henkilokunta/olli_1.html). Käytetty 22.5.2013.

purkamaan stereotypioita ja monipuolistamaan Afrikkaan liitettyjä mielikuvia. Tyypillisiä vastustettavia stereotypioita ovat myytti ajallisesti pysähtyneestä maanosasta ja käsitys Afrikasta yhtenä suurena maana. En viittaa nimityksellä suoraan akateemisiin postkolonialistisiin teorioihin, vaikka diskurssi sisältää lainauksia myös niistä, niin kuin tulen myöhemmin osoittamaan.

## Esipuhe

Postkoloniaalinen diskurssi näkyy siinä, miten esipuhe lähtee jäsentämään Ars 11 -näyttelyä:

*ARS 11 -näyttely ja tämä julkaisu tarkastelevat nykytaiteen kautta afrikkalaisia nykytodellisuuksia ja historioita, kokonaista mielikuvien mannerta. Uutiskuvien luoman afropessimismin sijaan näyttely tarjoaa moniäänisiä ja ristiriitaisiakin kertomuksia, havaintoja ja tulkintoja (--). Laaja afrikkalaisen nykykulttuurin esittely Suomessa Ars-näyttelyn muodossa tuottaa parhaimmillaan uudenlaista ymmärrystä ja taustoitettua tietoa Afrikan nykyajasta ja monipuolistaa kuvaa siitä, mitä kaikkea Afrikka, nykytaide ja afrikkalainen nykytaide voivat olla. (Siitari 2011, 6)*

Afrikasta ei puhuta yhtenä kokonaisuutena, vaan monina todellisuuksina ja historioina. Maantieteestä ja essentialistisistä käsityksistä otetaan etäisyyttä sanavalinnalla ”mielikuvien manner”. Näyttelyn tarkoitus on monipuolistaa kapeita ja pessimistisiä käsityksiä Afrikan nykytodellisuuksista. Taideteoksia tarkastelemalla katsojan on mahdollista omaksua tietoa Afrikasta ja kasvattaa ymmärrystään. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttely representoituu siis tältä osin oppimisen paikkana.

Historian uudelleen kirjoittaminen nousee esipuheessa tärkeään osaan:

*Yhtenä ARS -näyttelyn taiteilijoita yhdistävänä tekijänä on muisti ja mieleen palauttaminen. Taiteilijoilla on erilaisia tapoja uudelleen kirjoittaa historiaa, monet käyttävät arkistoja lähteenään, toiset omia muistojaan. (Siitari 2011, 7.)*

Näyttelyn taiteilijoita yhdistää toisiinsa Afrikka-suhteen lisäksi muistaminen. Esipuheen perusteella Afrikan menneisyydet ovat keskeinen tulokulma näyttelyyn. Historian uudelleen kirjoittamisen tarve liittyy tulkintani mukaan nimenomaan historian traumaattisiin vaiheisiin, joiden laajalle levinneet kuvaukset eivät tyydytä ns. traumasta kärsiviä. Teksti esittää taiteen eräänlaisena vaihtoehtoisena historiankirjoituksena.

## Työryhmän essee

Museohenkilökuntaan kuuluvien henkilöiden kirjoittama essee Muistin menetyksiä avaa edellisen kappaleen aihetta tarkemmin:

*Historiaa pysyvästi muovanneet tapahtumat tekevät nykypäivästä sellaisen kuin se on, siksi myös nykytaiteessa tarvitaan mieleen palauttamisen strategioita.* (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 11.)

*Avaamalla muistin arkistoja taustaksi nykyhetkelle ja tulevaa varten, voidaan käsitellä ja taustoittaa myös traumoja, niitä kipeitä asioita ja tilanteita, joissa aika tuntuu pysähtyneen avoimena haavana: kolonialismin ajan julmuudet, sodat ja kansanmurhat.* (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 11.)

Kolonialismin aikaisia julmuuksia käsittelevä nykytaide taustoittaa Afrikan ongelmia, mikä auttaa näyttelyvierasta ymmärtämään Afrikan nykypäivää. Afrikka ja kolonialismi tulevat tiiviisti yhteen sidotuiksi. Ars 11 -näyttelyn taide representoituu historiatietoiseksi yhteiskunnalliseksi taiteeksi, joka toimii eräänlaisena kollektiivisena terapiana.

Myös afrikkalaiseen taiteeseen liitetyt stereotypiat tulevat mainituiksi:

*Huomasimme myös selkeästi, että sanapari ”afrikkalainen” ja ”taide” herättää yhä vahvoja odotuksia aidoista kulttuurisista representaatioista: illuusio jostain selkeästi tunnistettavasta ja paikannettavissa olevasta, muuttumattomasta traditiosta. Osa ARS 11:n taiteilijoista käyttää hyväkseen, ironisoi tai purkaa näitä afrikkalaiseen taiteeseen ja afrikkalaisen taiteilijan identiteettiin kohdistuvia odotuksia.* (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 13.)

Sana muuttumaton on tässä tärkeä. Postkoloniaalinen diskurssi tuo toistuvasti esiin muuttuvan Afrikan vastakohtana myytille pysähtyneestä maanosasta, joka ei ole kiinni nykypäivässä. Postkoloniaalisen diskurssin kamppailu stereotyyppioita vastaan kulminoituu pysähtyneen maanosan myyttiin, jonka kaikki luettelon esseet tavalla tai toisella torjuvat. Koska postkoloniaalinen diskurssi korostaa nykyaikaista ja muuttuvaa Afrikkaa, se suhtautuu kielteisesti käsitteisiin ”aito”, ”alkuperäinen” ja ”autenttinen”. Ars 11 asettuu edustamaan näkemystä, joka ei etsi afrikkalaisesta taiteesta aitoutta tai autenttisuutta.

#### Kirjailijan essee

Wainainan kirjoittama parodinen essee Miten kirjoittaa Afrikasta on yhdenlainen esitys siitä, kuinka stereotyyppisesti Afrikkaa on kuvattu (oletettavasti Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa). Essee sisältää ohjeita ja suosituksia, miten kirjoittaa Afrikasta menestyksekkäästi ei-afrikkalaiselle yleisölle. Parodisesta tyylistä päätellen kirjoittaja pyrkii osoittamaan kyseisten representaatioiden alkeellisuuden. Sivuutan lauseiden kirjaimellisen merkityksen ja parodian. Käännän parodiset kirjoitusohjeet väittämiksi, jotka kuvaavat epätoivotulle Afrikka-kirjallisuudelle ominaisia piirteitä:

- Otsikossa on joku seuraavista sanoista: Afrikka, Pimeys, Varjo, Suuri, Muinainen, Ajaton, Alkukantainen, Taivas, Aurinko, Safari, Rumpu, Tribaali.
- Afrikasta kirjoitetaan kuin se olisi yksi maa.

- Kirjan kannessa on kuva alkeellisissa oloissa elävästä afrikkalaisesta, joka on nälkiintynyt.
- Teksti ei tuo esiin arkipäiväisiä asioita kuten terveiden lasten koulunkäynti.
- Teksti tuo esiin, miten afrikkalaisilla on rytmi veressään ja miten he syövät kummallisia asioita.
- Afrikkalaiset henkilöhahmot ovat stereotyyppisiä kuten Nälkää Näkevä Afrikkalainen, Vanha Viisas Mies, Uskollinen Palvelija, äidillinen Mama ja Moderni Afrikkalainen (epäpätevä virkamies).
- Teksti tavoittelee uskottavuutta korostamalla kielteisiä asioita ja toivottomuutta.
- Kirjoittaja asemoituu pyyteettömäksi Afrikan rakastajaksi, joka välittää huono-osaisista.
- Teksti syyllistää länttä Afrikan tilanteesta mutta välttelee yksityiskohtia.<sup>64</sup>

Edellä mainituista kohdista ilmenee postkoloniaaliselle diskurssille ominainen stereotyyppien vastustus. Postkoloniaalinen diskurssi muistuttaa toistuvasti, miten Afrikka ei ole yksi maa, joka sijaitsee eräänlaisella ajattomalla vyöhykkeellä. Epätoivotun Afrikka-kirjallisuuden edustama alentuva suhde kirjoituksen kohteeseen tuo esiin vallan epätasaisen jakautumisen. Miten kirjoittaa Afrikasta - esse ei auta jäsentämään Ars 11 -näyttelyä kovinkaan konkreettisella tavalla. Sen sijaan se lisää tietoisuutta siitä, että on hyviä ja tiedostavia sekä huonoja ja naiiveja tapoja esittää Afrikkaa. Postkoloniaalisessa diskurssissa Afrikan erilaiset representaatiot ovat vahvasti poliittinen kysymys, johon liittyy etiikka.

#### Kuraattori-konsultin essee

Kulissien takana, itsestäänselvyyksien tuolla puolen -essee kertoo afrikkalaisen nykytaiteen aseman kehittymisestä viime vuosikymmeninä. Fallin mukaan afrikkalaisen nykytaiteen suosio alkoi kasvaa lännessä 1990-luvulla, ja vuosituhaten vaihteessa ”postkolonialistinen konteksti, demokratia, territoriot, hybridismi ja monimuotoisuus” tulivat osaksi nykytaiteen teorioita ja näyttelyitä eripuolilla maailmaa. Fall muistuttaa, että Afrikan mailla on vielä tekemistä taiteilijoiden menestyksen mahdollistavien olosuhteiden rakentamisessa, vaikka monissa maissa onkin tapahtunut edistystä.<sup>65</sup>

Kirjoittajan mukaan afrikkalaiset taiteilijat lieventävät ankaraa Afrikka-kuvaa<sup>66</sup> käsittelemällä ajankohtaisia kysymyksiä taiteessaan.<sup>67</sup> Tässäkin esseessä kirjoittaja käy postkoloniaalisella diskurssilla purkamaan mielikuvaa Afrikan pysähtyneisyydestä:

*Tuolloin [20 vuotta sitten] länsimaiden ulkopuolisia kulttuureja esiteltiin ainoastaan etnografisissa museoissa. (--) Museot olivat vieraiden käyttöesineiden ja käsinkudottujen kankaiden hautausmaita,*

<sup>64</sup> Wainaina 2011, 16–19.

<sup>65</sup> Fall 2011, 22–27.

<sup>66</sup> ”tempering the grievous image of a continent” on suomennettu ”surullisen” Afrikka-kuvan ”parantamiseksi”.

<sup>67</sup> Fall 2011, 25.

*joiden avulla museovieraille uskoteltiin, että Afrikka oli paikalleen pysähtyneiden perinteiden ja kulttuurin säilytysastia, aivan kuin ajan kululla ja teknologian kehityksellä ei olisi ollut mitään merkitystä koko maanosalle.* (Fall 2011, 22.)

Ennen Afrikan kulttuureja esiteltiin etnografisissa museoissa, nykyään myös nykytaiteen näyttelyissä. Tekstin mukaan etnografiset museot rakensivat käsitystä paikalleen pysähtyneestä maanosasta. Sitä vasten afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt voidaan nähdä tervetulleena mahdollisuutena oikaista tämä väärinkäsitys. Etnografia ja nykytaide muodostavat vastaparit, joista ensimmäinen määrittyy kielteisesti ja jälkimmäinen myönteisesti. Nykytaiteen käytäntöjä voidaan kritisoida vertaamalla niitä etnografiaan:

*”Viimeinkin kuraattorit analysoivat heidän [afrikkalaisten taiteilijoiden] taidettaan - - Moni heistä kirjoitetuista teksteistä kirjoitettiin ja julkaistiin kuitenkin Afrikan ulkopuolella. Sen vuoksi moni afrikkalainen oli sitä mieltä, että paljonkaan ei ollut muuttunut etnografian kultakaudesta, jolloin afrikkalaiset kulttuurit määriteltiin ja analysoitiin ulkomailla.”* (Fall 2011, 24.)

Esseessä näkyy myös postkoloniaalista diskurssia etäisyyden päästä kommentoiva puhetapa, jota nimitän postkoloniaaliseksi metadiskurssiksi. Se tulee esiin silloin, kun kirjoittaja käsittelee kriittisesti ja ivalliseen sävyyn ilmiöitä, jotka liittyvät afrikkalaisen nykytaiteen aseman nousuun:

*”Postkolonialismin ja kylmän sodan jälkimainingeissa käsitteiden ja diskurssien kautta haettiin uusia tapoja ymmärtää maailmaa. Laajamittaisen terapian oletettiin paikkaavan haavamme ja pelastavan sielumme - -”* (Fall 2011, 23.)

Kirjoittajan kriittinen äänensävy ulottuu myös 2000-luvun tiedostaviin taiteen ammattilaisiin, joihin todennäköisesti lukeutuvat ennen kaikkea kuraattorit:

*”Modernien, uusia maita tutkivien löytöretkeilijöiden tavoin he [taiteen ammattilaiset] lähtivät länsimaiden perinteisten rajojen ulkopuolelle ja toivat esiin uusia taidemuotoja kaikkialta maailmasta.”* (Fall 2011, 24.)

Eriyisesti taiteen ammattilaisten – oletettavasti kuraattorien – vertaaminen löytöretkeilijöihin sitoo lausahduksen postkoloniaaliseen metadiskurssiin. Postkoloniaalisessa diskurssissa pahan rooli kuuluu usein löytöretkeilijöille, jotka kyselemättä tunkeutuivat vieraiden kulttuurien alueelle. Näin ollen vertaus sisältää kuraattoreihin kohdistuvaa kritiikkiä.

## Kuraattorin essee

Lundströmin nimettömässä esseessä – kolmen edellä käsitellyn esseen tavoin – postkoloniaalinen diskurssi kritisoi ja tuomitsee pysähtyneen maanosan myytin:

*Mitään ei koskaan saavuteta, jos Afrikka käsitetään paikalleen jähmettyneeksi ja menneisyyteen juuttuneeksi maanosaksi.* (Lundström 2011, 31.)

Useimmat lukijat voivat todennäköisesti hyväksyä sitaatin väitteen. Eri asioita koskevat kuvaukset aloitetaan yleensä yleisesti hyväksytyistä väittämistä. Kirjoittajat eivät siis välttämättä oleta pysähtyneen maanosan myyttiä niin elinvoimaiseksi, kun tekstit antavat ymmärtää. Postkoloniaalinen diskurssi kuitenkin pitää myyttiä esillä, eikä anna sen painua unohduksiin. Diskurssi rakentaa kuvaa vastustajasta, joka uskoo, että Afrikka on yksi maa, joka sijaitsee ajattomalla vyöhykkeellä kehityksestä eristyksessä. Tuota vastustajaa vasten postkoloniaalisen diskurssin subjekti näyttäytyy tiedostavana ja edistyksekkäänä. Sitä kautta näyttelyyn kiinnittyy miellelyhtymä valistavuudesta.

Essee lainaa aineksia postkolonialistisesta teoriasta, jonka mukaan eurooppalaiset ovat kirkastaneet kulttuuri-identiteettiään peilaamalla sitä jonkin muun kulttuurin edustamaa ”toista”<sup>68</sup> vasten:

*(--)* Eurooppa pystytään käsittämään vain suhteessa Afrikkaan, jolloin se näyttäytyy Afrikan kaikkein toisenlaisimpana Toisena. (Lundström 2011, 32.)

Teksti vastustaa kolonialismin ja länsimaisen historiankirjoituksen tuottamia ”toiseutta” koskevia stereotyyppioita. Niitä ovat eksoottinen viattomuus ja toisaalta yhteiskunnallinen kaaos. Koloniaalisten stereotyyppien vastustamisen lisäksi kirjoittaja ilmaisee toiveen, että afrikkalaisia nykytaiteilijoita ei enää pidettäisi lännen jäljittelijöinä vaan aktiivisina toimijoina sekä modernismin muutosvoimana.<sup>69</sup>

## Tutkijan essee

Kaikista selkeimmin postkoloniaalinen diskurssi näkyy Löytyn kirjoittamassa esseessä Vitriinit auki! Otsikon sana ”vitriinit” viittaa etnografiseen museoon, mikä aktivoi uudelleen Fallin esseessä esiintyneet vastaparit, etnografian ja nykytaiteen. Tekstissä etnografista museota ja afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyä yhdistää se, että molemmat voivat esitellä afrikkalaisia kulttuureja. Aikaisemman esseen mukaan etnografinen museo on rakentanut käsitystä Afrikasta ”paikalleen pysähtyneiden perinteiden ja kulttuurin säilytysastiana”<sup>70</sup>. Löytyn esseen otsikko tuottaa mielikuvan, jonka mukaan nyt on aika murtautua etnografiseen museoon ja vapauttaa afrikkalainen kulttuuri

<sup>68</sup> Esimerkiksi postkolonialismin avainteoksena pidetyssä Orientalismissa (Said) lännen ”toista” edustaa orientti.

<sup>69</sup> Lundström 2011, 33.

<sup>70</sup> Fall 2011, 22.



vitriineistä. Koska Vitriinit auki! on julkaistu Ars 11 -näyttelyluettelossa, afrikkalaisen kulttuurin vapautus yhdistyy afrikkalaiseen nykyaiteeseen. Afrikkalaisen nykyaiteen myötä Afrikka astuu eurooppalaisesta perspektiivistä katsottuna nykyaikaan. Löytyn esseessä vitriinit mainitaan Musée royal de l'Afrique centralen yhteydessä. Kyseinen museo ilmentää kirjoittajalle koloniaalista maailmankuvaa.<sup>71</sup> Siinä missä etnografinen museo symboloi koloniaalista aikaa, afrikkalaisen nykyaiteen näyttely symboloi globaalia jälkikoloniaalista aikaa.

Postkoloniaalinen diskurssi kuuluu tunnistettavana heti esseen alussa:

*Afrikan kuvauksia voi hyvällä syyllä kutsua epärealiteiksi, (--). Maanosan käsittely länsimaisissa medioissa ei ole vielä tänä päivänä tasapuolista eikä neutraalia, vaan sitä värittää yhä monet historiasta periytyvät konventiot ja myytit.* (Löytty 2011, 40.)

Postkoloniaaliseen diskurssiin kuuluu eurooppalainen syyllisyys, joka suurelta osin perustuu eurooppalaisten valtioiden toimintaan siirtomaiksi vallatuilla alueilla kolonialismin aikaan. Diskurssi puhuttelee suomalaista lukijaa eurooppalaisena, eikä tee eroa vanhojen imperiumien ja entisen periferian välille. Kirjoittaja ottaa esiin kysymyksen suomalaisten syyllisyydestä kolonialismin rikoksiin. Hän tulee johtopäätökseen, jonka mukaan suomalaiset eivät ole täysin syyttömiä, koska Suomi ”on ollut jo vuosisatojen ajan kiinteä osa maailman talousjärjestelmää”.<sup>72</sup> Puhetta syyllisistä ei kuitenkaan ole ilman ajatusta uhreista. Postkoloniaalinen diskurssi liittyy afrikkalaiseen konnotaation uhri. Hieman kärjistetyksi voisi tulkita, että postkoloniaalisessa diskurssissa afrikkalaisen nykyaiteen näyttely representoituu solidaarisuuden eleenä.

Löytyn essee tukee aiempaa yleistystäni, jonka mukaan postkoloniaalisessa diskurssissa myytti pysähtyneestä maanosasta on tavalla tai toisella tiedostettava ja torjuttava:

*Afrikan kuvauksille on yleensäkin tyypillistä ajattomuus, pysähtyneisyys. Pinttyneimpien mielikuvien mangrovemetsiköissä ei juuri mikään ole muuttunut satoihin vuosiin.* (Löytty 2011, 42.)

Kirjoittajan mukaan ajattomuus ja pysähtyneisyys selittyvät sillä, että Afrikka mielletään enemmän luonnon kuin kaupunkikulttuurin alueeksi. Kirjoittajan mukaan Afrikka, ajattomuus, autenttisuus, ihmiskunnan alkukoti ja luonto nivoutuvat stereotyyppisessä ajattelussa yhteen.<sup>73</sup> Postkoloniaalinen diskurssi suhtautuu kielteisesti käsitteisiin ”aito” ja ”autenttinen” ja korvaa ne ”hybridisyydellä”. Myös Löytyn esseessä aitous ja autenttisuus ovat ominaisuuksia, joita afrikkalaiselta kulttuurilta ei tulisi odottaa. Postkoloniaalisessa diskurssissa hybridit kulttuurimuodot ovat toivottavia, koska niitä pidetään kumouksellisina:

<sup>71</sup> Löytty 2011, 40.

<sup>72</sup> Löytty 2011, 40.

<sup>73</sup> Löytty 2011, 42.

*Kulttuuriset hybridit pistävät silmään. Koska ne jo olemassaolollaan paljastavat erilaisuuden suhteellisuuden ja vastakkainasettelujen keinotekoisuuden, ne joutuvat usein syntipukeiksi. (Löytty 2011, 44.)*

Esseen lopussa on Reilun kaupan periaatteista mallia ottanut, kirjoittajan osittain huumorilla laatima lista ”Reilun esittämisen periaatteita”. Viimeinen periaate on:

*Reilun esitystavan ansiosta afrikkalaisten työ- ja elinoloista syntyä kohtalaisen todenmukainen kuva. Lukijoille ja katsojille reilut esitystavat tarjoavat mahdollisuuden muodostaa oman mielipiteensä Afrikasta. (Löytty 2011, 45.)*

On epäselvää, miten listaa pitäisi tulkita osana Ars 11 -näyttelyluetteloa. Ars 11 -näyttelyn aihe oli Afrikka nykytaiteessa, joten näyttelyssä on kyse Afrikan representaatioista eikä esimerkiksi ainoastaan afrikkalaisen nykytaiteen esittelystä. Jos periaatetta sovelletaan myös Ars 11 -näyttelyyn, nykytaiteen olisi tarjottava katsojalle ”kohtalaisen todenmukainen kuva” Afrikasta – nykytaiteelta siis odotettaisiin jonkinlaista vastuullista realismia.

### **2.1.2 Universaalius ja afrikkalainen erityisyys**

Seuraavaksi siirryn postkoloniaalisesta diskurssista ja Afrikan representaatioista käsittelemään sitä, mitä on nykytaiteen afrikkalaisuus. Ars 11 kohdalla afrikkalaisuus ei ollut nykytaiteen ominaisuus vaan Afrikka sen aihe, joten luetteloeseiden ei tarvinnut ottaa asiaan suoraan kantaa. Osittain aihe liittyy postkoloniaalisessa diskurssissa esiin tulleisiin aitouden, autenttisuuden ja hybridisyyden kysymyksiin. Tässä kappaleessa näkökulma on kuitenkin hieman toinen: esittävätkö tekstit afrikkalaisen nykytaiteen universaaliksi vai erityiseksi, mainitaanko afrikkalaista taidetta yhdistäviä asioita? Ars 11:sta näyttelyluettelossa painottuu universaaliuden diskurssi. Sille on tunnusomaista esittää taidemaailma globaalina, kulttuurierot pieninä ja yksilön tunne- ja kokemusmaailma pohjimmiltaan universaalina. Universaaliuden diskurssia käytetään esimerkiksi vakuuttamaan lukija siitä, että näyttely on helposti lähestyttävä ja se käsittelee häntä itseäänkin koskettavia aiheita, kuten esipuheessa:

*(--) näyttely tarjoaa (--) kertomuksia, havaintoja ja tulkintoja, jotka koskettavat globaalien luonteensa myötä myös meitä suomalaisia. Näyttelyn teemat ovat ajankohtaisia, kuten kysymykset pakolaisuudesta, ympäristöongelmista ja urbaanista elämästä.” (Siitari 2011, 6.)*

Universaaliuden diskurssi tulee esille myös työryhmän esseessä:

*(--) monet näyttelyn taiteilijat, kansainvälisten nykytaiteilijoiden tyypilliseen tapaan, asuvat ja työskentelevät kotimaansa ulkopuolella, monessa mielessä meitä suomalaisiakin yhä lähempänä ja vaikuttavampana osana yhteiskuntaamme. (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 12.)*

Universaaliuden diskurssi esittää afrikkalaisen taiteilijan usein diasporassa eläväksi nomadiksi hieman edellä olevan sitaatin tapaan.

Universaaliuden diskurssille vastakkainen on afrikkalaisen erityisyyden diskurssi, joka esiintyy harvoin Ars 11 -luettelossa. Diskurssi ilmentää kulttuurieroja ja afrikkalaisen taiteen erityispiirteitä. Teksteissä oli vain pieniä viitteitä afrikkalaisista kulttuurimuodoista, jotka saattaisivat olla suomalaisyleisölle etäisiä. Työryhmän esseessä viitataan pariin otteeseen afrikkalaisiin kulttuurimuotoihin osana hybridistä taidetta: taiteen hybridisyys ilmenee ”erilaisten kulttuuristen ja hengellisten traditioiden synkretistisessä yhdistelyssä”<sup>74</sup>, ja muovijätteestä tehdyt naamiot ”voivat kantaa muassaan traditioita, jotka heräävät henkiin tai saavat uuden kontekstin nykytaiteen kautta”<sup>75</sup>. Ars 11 -näyttelyn äänimaailmaan kuuluneet kimbundun, lingalan, naaman ja ranskan kielellä laulettu laulut tuottivat työryhmän esseen mukaan ”emotionaalisen kerronnan tasoja, jotka koskettavat ja liikuttavat, vaikka kuulija ei niitä osaisi omalle kielelleen kääntääkään”<sup>76</sup>. Universaaliuden diskurssissa taiteen välittämät tunteet ylittävät kielimuurit.

Teksteissä afrikkalaisella nykytaiteella ei nähty olevan mainittavia erityispiirteitä. Taiteen Afrikka-aspekti liittyi teosten käsittelemiin aiheisiin. Kysymys afrikkalaisen nykytaiteen erityispiirteistä yhdistyi postkoloniaalisen diskurssin rakentaman vastustajan aitouden ja autenttisuuden vaatimuksiin:

*Osa ARS 11:n taiteilijoista käyttää hyväkseen, ironisoi tai purkaa näitä afrikkalaiseen taiteeseen ja afrikkalaisen taiteilijan identiteettiin kohdistuvia odotuksia, osa taas ei erityisesti koe edustavansa juuri ”afrikkalaisuutta” tai edes käsittelevänsä teoksissaan Afrikkaa. (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 13.)*

Yllä oleva sitaatti työryhmän esseestä tuo esiin myös sen, miten taideteoksen suhde Afrikkaan on asia, joka monesti muodostuu vasta taiteen vastaanotossa, mikäli se tapahtuu Afrikan ulkopuolella, esimerkiksi Ars 11 -näyttelyssä.

Fallin esseestä on paikannettavissa afrikkalaisen erityisyyden diskurssi muutamaa otteeseen ilman, että se liittyisi aitouteen tai autenttisuuteen. Esseessä käydään läpi afrikkalaiselle taiteelle avautuneita areenoja 1990- ja 2000-luvulla. Kirjoittajan mukaan osa nimekkäistä näyttelyistä oli pinnallisia, osa taiteellisesti haastavampia. Pinnalliset näyttelyt rakentuivat aluebrändille. Taiteellisesti haastavat näyttelyt antoivat mahdollisuuden uusille näkökulmille:

*Niiden ansiosta afrikkalainen nykytaide pystyi esittelemään juuri afrikkalaisille taiteilijoille tyypillisiä käsitteitä ja esteettisiä valintoja ja jakamaan niitä muiden kanssa. (Fall 2011, 23.)*

---

<sup>74</sup> Ars 11 2011, 12.

<sup>75</sup> Ars 11 2011, 11.

<sup>76</sup> Ars 11 2011, 10.

Kirjoittajan mukaan on olemassa afrikkalaisille taiteilijoille tyypillisiä käsitteitä ja heille ominaisia esteettisiä valintoja. Sitaatista on kuultavissa afrikkalaisen erityisyyden diskurssi, jossa afrikkalaisuus ei merkityksellisty vanhojen traditioiden kautta. Kirjoittajan mukaan 2000-luvulla edettiin eksoottisista aluebrändeistä kohti demokraattisempaa taidemaailmaa:

*Uusia kuraattoreja, vieraita kulttuureja; erilaisia käsitteitä ja toimintatapoja; uusia maamerkkejä; (--) uusi taidemaailman kartografia oli syntynyt. (Fall 2011, 24.)*

Sitaatissa toistuu ajatus käsitteistä ja toimintatavoista, jotka tulevat osaksi kansainvälistä taidemaailmaa länsimaiden ulkopuolelta.

Lundströmin essee alkaa napakasti afrikkalaisen erityisyyden diskurssilla, kun kirjoittaja ilmoittaa:

*Voi todellakin olla mahdollista väittää, että afrikkalaisuus merkitsee jonkinlaista erilaisuutta tai erityisyyttä (--). (Lundström 2011, 30.)*

Kirjoittaja perustelee näkemyksensä mm. vetoamalla panafrikkalaisuuden ja Négritude-liikkeen korostamaan afrikkalaiseen kulttuuri-identiteettiin, jonka on toivottu yhdistävän eri kansallisuuksia ja etnisiä ryhmiä. Todellisuudessa afrikkalaisen erityisyyden diskurssi (kaikessa epäsuosiossaan) vaikuttaa lähinnä retoriselta keinolta ennen tärkeämpää toteamusta:

*Jos kuitenkin keskitytään afrikkalaisen nykytaiteen topografiaan, sisältöön ja ominaispiirteisiin (--) on afrikkalaisen kontinentalismin vetoavaa voimaa vastaan aina taisteltava.” (Lundström 2011, 31.)*

### 2.1.3 Tiedostava reflektio

Afrikkalaisen kontinentalismin vetoavaa voimaa todella vastustettiinkin Ars 11 -näyttelyluettelon esseissä, vaikka näyttelyn aihe oli Afrikka nykytaiteessa. Tässä ei yleensä nähty suurta ristiriitaa. Jos näyttelyn nimessä olisi ollut sana Afrikka, asia olisi voinut tulla voimakkaammin esiin. Wainainan essee vihjasi, että Afrikka-sana ei sovi otsikkoon.<sup>77</sup> Myös Fallin esseessä Afrikka-sana osana näyttelyn nimeä koettiin häiritseväksi.<sup>78</sup> Näyttelyn aiheen vuoksi useimmat kirjoittajat halusivat korostaa, miten Afrikka tarkoittaa monia eri todellisuuksia eikä afrikkalaisella taiteella ole erityispiirteitä. Tästä näyttelyn taustalla olevasta perustavasta jännitteestä johtuen kirjoittajat halusivat reflektoida suhdettaan afrikkalaisen nykytaiteen kansainvälisiin näyttelykäytäntöihin, joista postkoloniaalinen diskurssi oli tehnyt herkkiä poliittisia kysymyksiä. ”Tiedostavaksi reflektioksi” nimittämässäni diskurssissa kirjoittaja kuvaa kriittisesti havaitsemiaan taidekentän käytäntöjä. Hän on itsekkin erottamattomasti niiden osa, mutta hän yrittää ottaa niihin etäisyyttä etsimällä omaa positiota eettisessä

<sup>77</sup> Wainaina 2011, 16.

<sup>78</sup> Fall 2011, 23.

mielessä niiden yläpuolelta. Diskurssi esiintyi museohenkilökunnan ja kahden kuraattorin kirjoittamissa teksteissä.

Työryhmän esseestä käy ilmi aiheen latautuneisuus, aihetta ympäröivät etiikkaan ja poliittiseen korrektiuteen liittyvät kysymykset:

*Kuraattorityöryhmässä tiedostimme jo näyttelyn suunnitteluvaiheen alussa tarttuneemme hyvinkin kriittiseen aiheeseen. Miksi Afrikka? Millä oikeudella? Miksi Suomessa? Miksi Kiasmassa? olivat joitain kysymyksiä, joihin saimme vastata ja joita esitimme myös itsellemme löytääksemme luontevalta tuntuvan suunnan valita ja esittää nykytaidetta, jolla on suhde todelliseen tai kuviteltuun Afrikkaan, tekijänsä tai aiheensa kautta. (Fall 2011, 13.)*

Tiedostavan reflektion diskurssilla kirjoittaja voi osoittaa tiedostavansa aiheen ongelmallisuuden ja ennakoivasti puolustautua odotetulta kritiikiltä. Näin ollen siitä selviää, minkälaista kritiikkiä näyttelyn odotetaan kohtaavan. Yllä oleva sitaatti esimerkiksi kertoo, että jotkut teokset liittyvät enemmän kuvitteelliseen kuin todelliseen Afrikkaan. Näyttelyä ei siis ole kovin helppoa kritisoida siitä, että se ei anna ns. oikeaa kuvaa todellisesta Afrikasta – vaikka Löytyn esseen sisältämä Reilun esittämisen periaatteita -lista peräänkuuluttikin ”kohtalaisen todenmukaisen kuvan”<sup>79</sup> tuottamista.

Lundströmin essee rinnastaa afrikkalaisten ja saamelaisten tekemän nykytaiteen vastaanoton. Kirjoittajan näkökulmasta molempia leimaavat väärinymmärrykset. Esseen mukaan afrikkalaista nykytaidetta on pidetty länsimaisen taiteen johdoksena, eikä afrikkalaista taiteilijaa vielääkään nähdä ”rinnakkaisuuden luomisvoimana”. Samalla tavalla saamelaisen nykytaiteen vastaanottoa ovat leimanneet väärinymmärrykset. Esseen mukaan Lundströmin kuratoima saamelaisen nykytaiteen näyttely sai kahdenlaista kritiikkiä. Osa arvostelijoista oli sitä mieltä, että taiteilijat ovat vieraantuneet omista perinteistään; osa taas koki heidän olevan liian kiinni omassa etnisyydessään. Kirjoitus antaa vaikutelman, että yleisö ei ymmärrä hybridin taiteen ideaa. Afrikka-aiheisen näyttelyn esseistinä Lundströmin oma rooli on jännitteinen suhteessa tiedostavan reflektion diskurssin tuottamaan subjektipositioon:

*(--) taiteellisten käytäntöjen ja maantieteen suoraviivainen vertaaminen on erittäin ongelmallista, ja kuraattorien, yleisön, keräilijöiden, kriitikoiden ja historioitsijoiden on suhtauduttava varauksella tällaisiin ajatuksiin. (Lundström 2011, 34.)*

Fallin mukaan 1990-luvulla eurooppalaiset, yhdysvaltalaiset ja japanilaiset taideinstituutiot halusivat järjestää oman afrikkalaisen taiteen näyttelynsä, ja ”noihin aikoihin vaarana olikin afrikkalaisen taiteen yliannostus”.<sup>80</sup> Näyttelyt kuten *Africa Explores* (1991) ja *Africa Remix* (2004) todistivat afrikkalaisen nykytaiteen olemassaolon, mutta ”esiin nousi myös häiritseviä

<sup>79</sup> Löytty 2011, 45.

<sup>80</sup> Fall 2011, 22.

kysymyksiä”. Fallin mukaan taidemaailmassa lisääntyneen monikulttuurisuuden myötä olemme nyt tilanteessa, jossa eksoottiset maabrändit ovat jäämässä taakse ja odotettavissa on uudenlaisia näyttelykäytäntöjä.<sup>81</sup> Kirjoittaja toivoo, että afrikkalaisen nykytaiteen kohdalla päästäisiin pois keskustelusta, jossa osapuolien on toistettava itsestäänselvyksiä kuten:

*(ei, kyseessä ei ole maa, vaan viidestäkymmenestäkolmesta maasta koostuva maanosa – kyllä, kyseessä on erittäin suuri ja monimuotoinen maanosa, eikä minulla ole mitään käsitystä siitä, miten afrikkalainen nykytaide pitäisi määritellä – ja voisitteko muuten samalla kertoa, mitä eurooppalainen nykytaide merkitsee, ja niin edelleen).* (Fall 2011, 25.)

Sitaatti paljastaa, miten samankaltaisiin asetelmiin jumiutunut debatti afrikkalaisen nykytaiteen ympärillä pyörii moninkertaisilla kierroksilla.

## 2.2 Peekaboo, Uusi Etelä-Afrikka, Helsingin taidemuseo

Peekaboo oli Helsingin taidemuseon järjestämä näyttely, joka esitteli eteläafrikkalaista nykytaidetta. Näyttelyluettelon esipuheen mukaan Helsingin taidemuseo lähti aluksi ideoimaan laajaa Afrikan nykytaiteen näyttelyä, mutta päätti toteutusvaiheessa keskittyä nimenomaan Etelä-Afrikkaan.<sup>82</sup> Peekaboo-näyttely oli esillä Tennispalatsissa 20.8.2010–16.1.2011. Näyttelyyn kuului teoksia 20 taiteilijalta. Heistä 12 asui näyttelyn aikaan Kapkaupungissa, seitsemän Johannesburgissa ja yksi suurten kaupunkien ulkopuolella Etelä-Afrikassa. Suurin osa teoksista on tehty vuosina 2002–2010.<sup>83</sup> Diskurssianalyysin kannalta keskeinen ero Ars 11:n ja Peekaboon näyttelyluetteloiden välillä on se, että Peekaboon teksteissä korostuu yhteiskunnallinen diskurssi, joka lähestyy Etelä-Afrikan taidetta yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Näyttelyn nimen alaotsikko kuuluu: Uusi Etelä-Afrikka. Tässä yhteydessä ”uusi” tarkoittaa apartheidin päättymisestä alkanutta aikaa. Ars 11 -näyttelyluettelossa sanalla Afrikka voitiin viitata ”todellisen” Afrikan lisäksi ”mielikuvien mantereeseen”. Peekaboon teksteissä Etelä-Afrikka tarkoittaa konkreettisesti valtiota ja yhteiskuntaa, jota sen lähihistorian tapahtumat määrittävät.

Peekaboon näyttelyluettelossa on Helsingin taidemuseon johtajan Janne Gallen-Kallela Sirénin kirjoittama esipuhe, näyttelypäällikkö Erja Pusan essee Niskoitteleva nykyisyys ja eteläafrikkalaisen galleristin David Brodien essee Sairaalloiset kuvat, Etelä-Afrikan nykytaiteen piirteitä sekä taiteilijaesittelyjä. Brodien teksti eroaa kahdesta taidemuseon henkilökunnan tekstistä metaforisella ja abstraktimmalla kielellään.

<sup>81</sup> Fall 2011, 23.

<sup>82</sup> Gallen-Kallela-Sirén 2011, 6.

<sup>83</sup> Tiedot perustuvat näyttelyluetteloon.

### 2.2.1 Yhteiskunnallinen diskurssi

*Etelä-Afrikka elää uutta aikaa, joka ei ehkä ole niin ihanteellista kuin sen apartheidin päätyttyä 1994 toivottiin olevan. Yhteiskunnan epävarmuus näkyy myös monien taiteilijoiden tuotannossa. Peekaboon taiteilijoille on tärkeää käsitellä omaa suhdettaan maahansa. (Gallen-Kallela-Sirén 2010, 6.)*

Esipuheesta otetussa sitaatissa on läsnä yhteiskunnallinen diskurssi, joka kuvaa taiteilijat yhteiskunnallisesti suuntautuneiksi. Diskurssi kehottaa epäsuorasti yleisöä tarkastelemaan teoksia Etelä-Afrikan lähihistorian ja nykyisen yhteiskunnallisen tilanteen muodostamasta kehyksestä, jota leimaa ”yhteiskunnallinen epävarmuus”. Näyttelypäällikön essee jatkaa yhteiskunnallisen kehyksen rakentamista kertaamalla suurpiirteisesti Etelä-Afrikan historiaa:

*Etelä-Afrikassa vuosina 1948–1994 virallisesti voimassa ollut apartheid lienee yksi historian systemaattisemmista rotusorron ilmentymistä. Kansa jaettiin valkoisiin, mustiin, värillisiin ja intialaisiin. (Pusa 2010, 12.)*

*Apartheid tuli Etelä-Afrikassa tiensä päähän jo 16 vuotta sitten, mutta sen viiltämiä haavoja hoidetaan edelleen. (Pusa 2010, 12.)*

Huomattava osa näyttelypäällikön esseestä käsittelee maan historiaa ja yhteiskunnallisia muutoksia. Yhteiskunnalliseen diskurssiin kietoutuu välillä myös postkoloniaalinen diskurssi. Yhteiskunnallinen diskurssi poikkeaa postkoloniaalisesta diskurssista siinä, että se kuvaa yhteiskunnallisia prosesseja ja historiallisia tilanteita toteavampaan sävyyn, joka ei sisällä selvää moraalista kannanottoa. Kirjoittajan positio ei ole moraalisen arvioijan ja parannusten ajajan.

Näyttelypäällikön esseen mukaan eteläafrikkalaisessa taiteessa toistuvia aiheita ovat ”turvallisuuden tarve, eristäytyminen ja eristäminen, häpeän tunteet ja identiteetin rakentamisen vaikeus itseään etsivässä yhteiskunnassa”<sup>84</sup>. Lukijan on helppo sijoittaa emotionaaliset aiheet Etelä-Afrikan lähihistoriasta löytyvää taustaa vasten. Turvallisuuden tarve ja eristäytyminen yhdistyvät mielessä suuriin tuloeroihin ja köyhyydestä nousevaan rikollisuuteen, häpeä apartheidin tahraamaan menneisyyteen. Peekaboon yhteiskunnallinen diskurssi esittää taiteilijat yhteiskunnallisina kommentoijina, joiden teokset heijastelevat Etelä-Afrikan historiaa ja nykypäivää. Näyttelypäällikön esseen mukaan Peekaboon taiteilijoita yhdistää muun muassa ”kyky kertoa oleellisia asioita omasta maastaan”.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Pusa 2010, 13.

<sup>85</sup> Pusa 2010, 14.

### 2.2.2 Postkoloniaalinen diskurssi

Ars 11 tavoin myös Peekaboon teksteissä korostuu postkoloniaalinen diskurssi. Näyttelypöytäkirjan esseen suhde postkoloniaaliseen diskurssiin oli ristiriitainen. Aluksi kirjoittaja yrittää asemoitua postkoloniaalin diskurssin ulkopuolelle:

*Kun lukee Afrikkaa käsitteleviä artikkeleja, tuntuu viholliskuvia löytyvän. Uhkakuvia ja vastakkainasetteluita viljelevät sekä afrikkalaiset että eurooppalaiset, valkoiset ja mustat, kolonialistit ja alistetut, köyhät ja rikkaat. Sävel on aina sana, vain sovitus vaihtelee. Tässä muutama variaatio: (--)* (Pusa 2010, 12.)

Sitaattia seuraa kärjistettyjä näkemyksiä Afrikassa vallitsevasta synkstä ja sekasortoisesta olotilasta, joihin kirjoittaja viittaa kevyesti parodioiden. Essee rakentuu muille teksteille ja on eräänlainen intertekstuaalinen katsaus postkoloniaalisten teemojen ympärillä käytyyn keskusteluun<sup>86</sup>, joka ei kosketa varsinaisesti nykytaidetta. Kirjoittajan oma ääni sekoittuu muista teksteistä lainautuviin ääniin. Parodinen sävy asiallistuu vaivihkaa. Postkoloniaalinen diskurssi asettaa kirjoittajan positioon, jossa hän ei itsekään pysty välttämään vastakkainasettelua valkoisten syyllisten ja mustien uhrien välillä. Esseessä siteerataan mm. sosiologi Zine Magubanea, jonka mukaan eteläafrikkalaiset käyvät nyt läpi apartheidin aikaisia historioitaan, omia taustojaan sekä syyllisyyden ja uhriuden kokemuksia. Kyseisessä kontekstissa toteamuksen voi tulkita koskevan myös Peekaboon taiteilijoita: taiteilijat työستävät apartheidin muovaamia henkilöhistorioitaan teoksissaan. Näin ollen myös Peekaboossa on kyse muistamisesta. Ars 11 palauttaa mieleen koloniaalisen ajan julmuudet ja Peekaboo erityisesti apartheidin aikaisen rotusorron. Yhteiskuntaa ja nykyhetkeä luetaan historiaa vasten.

Postkoloniaalinen diskurssi, joka sitoo subjektinsa huomion menneisyyteen, versoo esseessä eräänlaisen postkoloniaalisen metadiskurssin. Se kommentoi syntyneitä tilannetta etäisyyden päästä ja yrittää siirtää huomion nykypäivään:

*Nykyään kärvistellään syyllisyyden syövereissä. Entinen kolonialisti, hänen kumppaninsa ja perillisansä ikään kuin brutalisoivat ja epäinhimillistävät itsensä koska eivät aikanaan hyväksyneet afrikkalaisten ihmisyyttä. Kauhun ja pelon on nyt kohdistettu omaan itseensä ja siihen, mihin kaikkeen ihminen kykenee.* (Pusa 2010, 12.)

<sup>86</sup> Eksplisiittisesti teksti lainaa elementtejä lukuisten henkilöiden kirjoituksista ja puheista. Heitä ovat: Negritude-liikkeen perustajiin kuulunut Aimé Césaire; apartheidin vastaisesta toiminnasta tunnetut ja Nobel-palkitut Desmond Tutu ja Nelson Mandela; kamerunilainen tutkija Achille Mbembe; Yhdysvalloissa työskentelevä Etelä-Afrikkaa tutkinut sosiologi Zine Magubane; eteläafrikkalainen sosiologi Deborah Posel; eteläafrikkalainen kirjailija Nadine Gordimer; eteläafrikkalainen taiteilija ja tutkija Thembinkosi Goniwe; eteläafrikkalainen taiteilija ja kuraattori Gavin Jantjes; britti kuraattori David Elliot. Rotuun liittyvät kysymykset aktivoivat poliittisesti ainakin Césairea, Tutua, Mandelaa ja Gordimeria. Kirjallisuuden Nobelin palkittu Gordimer on kirjoittanut paljon moraaliin ja rotuun liittyvistä kysymyksistä. Magubane ja Posel ovat puolestaan tutkineet rotua sosiologian näkökulmasta. Luettelo kytkee rotuun liittyvät kysymykset osaksi Peekaboo-näyttelyn viitekehystä.



Postkoloniaalisen ja yhteiskunnallisen diskurssin esillä pitämisen apartheidin myötä rotu on erottamaton osa Peekaboon näyttelyluetteloa. Näyttelyyn osallistuneista taiteilijoista yli puolet on sukujuuriltaan eurooppalaistaustaisia.

Eteläafrikkalaisen galleristin Sairaalloiset kuvat -esseessä vuorottelevat postkoloniaalinen diskurssi ja postkoloniaalinen metadiskurssi. Helsingin taidemuseon näyttely on nimetty Anton Kannemeyerin samannimisen teoksen mukaan. Peekaboo, suomeksi ”Kukkuluuruu”, on vuonna 2008 valmistunut akryylimaalauk. Sen kuva on painettu näyttelyluettelon kanteen. Kuvassa on kaksi hahmoa: kolonialistinen karikatyyri tummaihoisesta afrikkalaisesta ja Tintti-sarjakuvahahmoa muistuttava valkoihoinen hahmo. Tummaihoisen hahmo kurkistaa pensaasta ja huutaa ”Peekaboo!” valkoihoiselle hahmolle. Valkoihoinen hahmo hyppää ilmaan. Valkoihoisen hahmon sormet ovat sen suussa, ja tummaihoisen hahmo hymyilee. Sairaalloiset kuvat -esseen esittämästä tulkinnasta kuuluu postkoloniaalinen diskurssi:

*Hahmon [Tintti] ottaminen taideteokseen on viittaus aikakauteen, jolloin kansaa ja maata hallitsi äärimmäisen väkivaltaisella otteella eurooppalainen valtio, joka sittemmin on lähes täysin sanoutunut irti kaameasta menneisyydestään. Tuomalla äärikolonialistisen belgialaissankarin takaisin Afrikkaan Kannemeyer kritisoi paitsi historiallista tapahtumaa myös länsimaiden merkillisesti anteeksiannettua muistinmenetystä (--). (Brodie 2010, 9.)*

Postkoloniaalinen diskurssi nostaa jälleen esiin eurooppalaisen syyllisyyden, mieleen palauttamisen ja muistamisen.

Postkoloniaalinen metadiskurssi on reaktio tilanteeseen, jossa postkoloniaalisen diskurssin tapa hahmottaa Afrikan nykypäivää on saavuttanut laajan hyväksynnän ja legitimaation. Postkoloniaalinen metadiskurssi kommentoi postkoloniaalisen diskurssin vakiinnuttamia kysymyksenasetteluja.

*[Kolonialismin ja apartheidin aiheuttama kollektiivinen trauma] merkitsee [taiteessa] käytännössä jatkuvaa ja yhä monitasoisempaa paneutumista niihin tapoihin, joilla voisimme jättää tarinat historiaan.--) ilman, että tämä näennäisen tunteeton teko aiheuttaisi meille ylitsepääsemätöntä syyllisyyttä. (Brodie 2010, 8.)*

Postkoloniaalinen metadiskurssi ei käsittele koloniaalista historiaa vaan postkoloniaalisen diskurssin käymää asemasotaa menneisyyden kanssa. Se yrittää siirtää fokusta menneisyydestä tulevaisuuteen.

### 2.2.3 Universaalius ja afrikkalainen erityisyys

Suurin osa Peekaboon näyttelyluettelon tekstiaineistosta rohkaisi näyttelyn katsojaa tarkastelemaan teoksia Etelä-Afrikan lähihistorian ja nykyisen yhteiskunnallisen tilanteen muodostamasta kehyksestä,

jota leimaa ”yhteiskunnallinen epävarmuus”. Yhteiskunnallista diskurssia tasapainottaa universaaliuden diskurssi, joka vakuuttaa, että siihen ei tarvita erityistietämystä, koska taiteilijat käsittelevät omaa suhdetta maahansa ”yleisinhimillisellä tasolla”<sup>87</sup>.

*Eurooppalaisille Etelä-Afrikan taide on jo tavallaan tuttua, sillä se pohjaa länsimaiseen taidehistoriaan, kommentoi sitä ja käyttää myös inspiraation lähteenä.* (Gallen-Kallela-Sirén 2010, 6.)

Esipuhe ja näyttelypäällikön essee luonnehtivat Etelä-Afrikan metropolien taide-elämää globaaliksi. Siitä huolimatta erityisesti maasta pois muuttaneet taiteilijat ovat näyttelypäällikön esseen mukaan ”siirtyneet elämään globaaliin kontekstiin, jossa tekeminen tai identiteetti ei ole fyysiseen paikkaan ja sen olosuhteisiin sidottua”. Koska kaikki Peekaboon taiteilijat asuivat Etelä-Afrikassa, ”globaali konteksti” ei kosketa heitä yhtä vahvasti. Sen sijaan näyttelyyn valitut taiteilijat ”kertovat oleellisia asioita omasta maastaan”<sup>88</sup>. Tietyn yhteiskunnan kipupisteisiin keskittyvä taide ei kaikilta osin täytä ihannetta nomadista taiteilijuudesta.

Eteläafrikkalaisen galleristin essee analysoi Etelä-Afrikan nykytaiteen erityispiirteitä ajautumatta ristiriitaan universaaliuden ihanteen kanssa. Kirjoittaja kutsuu Etelä-Afrikan taidetta ”sairaalloisiksi kuviksi”. Erityisesti Peekaboo-näyttelyn hän sijoittaa ”Etelä-Afrikan nykytaiteesta nousevien tarinoiden pimeälle puolelle”, jonka taide on ”kaameaa, traagista ja ruumiillista”<sup>89</sup>. Afrikkalainen erityisyys ei esseessä muodostu aitoudesta, autenttisuudesta tai vanhoista traditioista vaan taiteen kielteisesti määrittyvistä aiheista ja sisällöistä. Teksti antaa ymmärtää, että erilaisten häiriötilojen käsittely johtuu toisaalta kolonialismin ja rotusorron aiheuttamasta kollektiivisesta traumasta, toisaalta ulkoapäin asetetuista painostavista odotuksista.

*Afriikkaa koskeva visualisointi ja teoretisointi on pitkään tapahtunut sairauden kielellä, jota vasten muu maailma näyttäytyy terveenä ja normatiivisena. Afrikka on se paikka, jossa sairaaloinen kuva tekee itsensä tiettäväksi.* (Brodie 2010, 8.)

Kirjoittajan mukaan taiteilijat voivat kuitenkin tietoisesti hyödyntää afrikkalaisen nykytaiteen sisältämää ”sairaalloisen kuvan voimaa”, joko uramielessä tai luodakseen uusia merkityksiä vanhoja purkaen.<sup>90</sup>

#### 2.2.4 Menestys ja tiedostava reflektio

Etelä-Afrikan nykytaide representoituu viimeisen viidentoista vuoden aikana tapahtuneeksi menestystarinaksi. Menestys määrittyy suhteessa kansainväliseen taidemaailmaan. Menestyksen

<sup>87</sup> Gallen-Kallela-Sirén 2010, 6.

<sup>88</sup> Pusa 2010, 13–14.

<sup>89</sup> Brodie 2010, 8–9.

<sup>90</sup> Brodie 2010, 8–10.

diskurssi painottaa eteläafrikkalaisen nykytaiteen korkeaa tasoa ja sen nousua kansainvälisen taidemaailman keskiöön:

*Etelä-Afrikassa on erinomaisia taidekouluja ja -museoita, galleriat ovat kansainvälisesti korkeatasoisia ja lukuisat taiteilijat maailmalla tunnettuja.* (Gallen-Kallela-Sirén 2010, 6.)

Menestyksen diskurssi kuvaa Etelä-Afrikan taiteilijoiden parhaimmistoa kansainvälisen kuuluisuuden, maineen ja tähteyden kautta:

*Lukuisia merkittäviä taiteilijoita onkin kohonnut maailmalla kuuluisuuteen. Kansainvälisessä tähtikaartissa asemansa vakiinnuttaneita on Peekaboo-näyttelyssä mukana useita. Moni näyttelyn nuorimmista taiteilijoista on myös kovaa vauhtia matkalla maineeseen kotimaansa ulkopuolella.* (Gallen-Kallela-Sirén 2010, 6.)

Yhteiskunnallisen ja postkoloniaalisen diskurssin keskittyessä taiteen sisältöihin, menestyksen diskurssi korostaa taiteen laatua. Kaksi jälkimmäistä tuo esiin yhteiskunnallisia epäkohtia, menestyksen diskurssia määrittää optimisismi.

Menestyksen diskurssi kuuluu vahvimmin esipuheessa. Näyttelypäällikön esseessä on vahvasti läsnä myös tiedostava reflektio, taidekentän käytäntöjen kriittinen reflektointi niiden sisältä käsin. Näyttelypäällikön esseestä on pääteltävissä, että osa kutsutuista taiteilijoista kieltäytyi osallistumasta näyttelyyn, koska sen aiheena oli eteläafrikkalainen taide:

*Tässä ei ole mitään ihmeellistä (--). Eräänlaiseen taiteen tuoteperheeseen kuulumisen ei kaikkia vain miellyttä, oli se sitten tarjolla MoMan tai Helsingin taidemuseon tiloissa.* (Peekaboo, Pusa 2010, 13.)

Kirjoittaja lainaa David Elliotin Africa Remix -näyttelyn luetteloon kirjoittamaa tekstiä. Elliot työskenteli Africa Remix - Contemporary art of a continent -näyttelyn kuratoineessa työryhmässä. Kansainvälinen kiertonäyttely oli ensimmäistä kertaa esillä vuonna 2004.<sup>91</sup>

*David Elliot naulaa lisää nittejä eurooppalaisten näyttelyjärjestäjien arkuun ja väittää Africa Remix -näyttelyn luettelossa Afrikan olleen jo pitkään kuraattorien hautausmaa. Heidän hyvistä pyrkimyksistään ja hienoista konsepteistaan huolimatta tulos on useimmiten pelkkää stereotypiaa ja vääristynyttä eksotiikkaa.* (Pusa 2010, 14.)

Koska Elliot on kansainvälisesti nimekäs kuraattori ja kyseessä ei ollut pieni ja marginaalinen kiertonäyttely, Elliot ei ole itsekään suojassa omalta kritiikiltään. Näyttelypäällikön esseessä tiedostavan reflektion diskurssi koostuu muutenkin paljon eksplisiittisestä intertekstuaalisuudesta. Lainatuksi tulee esimerkiksi anonymiksi jäävä afrikkalainen taiteilija, joka totesi vuonna 2009 Johannesburgin taidemessujen yhteydessä kansainvälisen yleisön haluavan afrikkalaiselta taiteelta

<sup>91</sup> Universes in universe, Africa Remix <http://universes-in-universe.de/specials/afrika-remix/e-info.htm>. Käytetty 22.5.2013.

vaikutelmaa ”jatkuva anarkian tilasta”<sup>92</sup>. Peekaboo-näyttely representoituu ”tietoisena riskinä” ja yrityksenä ”uhmata stereotypioita”.<sup>93</sup> Mielestäni yhteiskunnallisesta epävarmuudesta kertova näyttely ei kuitenkaan asetu yksiselitteisesti poikkiteloin suhteessa anarkiaan liittyviin mielikuviin.

Myös eteläafrikkalaisen galleristin esseessä näkyy tiedostavan reflektion diskurssi. Esseen mukaan Etelä-Afrikan nykyaikaisen taiteen ryhmänäyttelyt ovat herättäneet kiihkeää taiteilijavalintoihin ja rakenteelliseen eheyteen kohdistunutta arvostelua, ja myös itse taiteilijat suhtautuvat niihin kielteisesti tai vähintään ristiriitaisesti.

(--)  
*valtaosa Etelä-Afrikan taiteilijoista suhtautuu turhautuneen alistuneesti siihen alentuvaan asenteeseen, joka on yleisesti ottaen leimannut Etelä-Afrikan nykytaidetta esitelleitä ryhmänäyttelyitä.*  
(Brodie 2010, 8.)

Esittelemällä Etelä-Afrikan taiteen pimeää puolta Peekaboo-näyttely nostaa kirjoittajan mukaan kysymyksen, ”miten uusi sukupolvi kykenee vastustamaan vakiintuneita, sairaalloisia visualisointeja Afrikasta”. Uusi sukupolvi tarkoittaa tässä yhteydessä alle 35-vuotiaita eteläafrikkalaisia taiteilijoita, joille apartheid ei välttämättä ole kokemuksellinen trauma. Kirjoittajan oma vastaus tuntuu olevan ristiriitainen. Toisaalta ”taiteilijankin on syötävä”, ja odotuksiin vastaaminen mahdollistaa taiteilijoille toimijuuden. Toisaalta ns. sairaalloiset kuvat voidaan sittenkin käsittää myönteisesti: samalla, kun taiteilija täyttää yleisön odotukset, hän voi tuottaa vanhojen stereotyyppien avulla uusia merkityksiä. Esseen lopuksi kirjoittaja pyrkii havainnollistamaan ”sairaalloisen kuvan voimaa”, sen myönteisiä mahdollisuuksia.<sup>94</sup>

### 2.3 Africa/Now, Tampereen taidemuseo

Africa/Now esitteli afrikkalaista nykytaidetta Tampereen taidemuseossa 5.12.2008–15.2.2009. Näyttelyn toteutuksesta vastasi Tampereen taidemuseon lisäksi tanskalaisen thorupART, joka on afrikkalaiseen nykyaikaiseen erikoistunut galleria Kööpenhaminassa. Omilla verkkosivuillaan se kertoo järjestävänsä kiertonäyttelyitä, julkaisevansa taidekirjoja sekä tukevansa afrikkalaisia taiteilijoita heidän urallaan. Verkkosivujen mukaan galleria muun muassa konsultoi taiteilijoita potentiaalisten länsimaisten ostajien makumieltymyksistä sekä erilaisista mahdollisuuksista liittyen näyttelyihin ja residenssiohjelmiin.<sup>95</sup> Africa/Now oli kiertonäyttely, joka nähtiin Tampereen taidemuseon lisäksi Kunstquartieret Lofotenissa (Leknes, Norja). Tuolloin suurin osa näyttelyn 38 taiteilijasta asui ja työskenteli jossain päin Afrikkaa, mutta yksikään ei ollut Pohjois-Afrikasta. Muutama heistä eli maanosan ulkopuolella, ns. afrikkalaisessa diasporassa. Näyttelyn teemaa ei rajattu

<sup>92</sup> Pusa 2010, 14.

<sup>93</sup> Pusa 2010, 14.

<sup>94</sup> Brodie 2010, 9–10.

<sup>95</sup> thorupART, capacity building <http://www.thorupart.com/en/capacity-building>. Käytetty 27.2.2013

tarkemmin, mutta sen tarkoitus oli näyttelyluettelon esipuheen mukaan ”esitellä Pohjoismaissa suhteellisen tuntematonta afrikkalaista taiteilijaidentiteettiä”.<sup>96</sup>

Näyttelyluettelossa on esipuheen lisäksi kiitosteksti, johdanto, kolme esseetä ja taiteilijaesittelyt. Se ei sisällä teosluetteloa. Esipuheen ovat allekirjoittaneet thorupARTin johtaja Hanne Thorup, Tampereen taidemuseon johtaja Taina Myllyharju ja Kunstquartieret Lofotenin johtaja Vebjørn Hagene Thoe. Johdannon on kirjoittanut thorupARTissa työskentelevä Tine Thorup. Itä-Afrikan biennaalin järjestäjiin lukeutuva Elias Jengo käsittelee kriittisesti afrikkalaisen nykytaiteen kuvitteellista autenttisuutta esseessä Afrikkalainen nykytaide ja autenttisuuden fiktio. Kuvataidetoimittaja Maila-Katariina Tuominen pohtii mm. afrikkalaiseen itseymmärrykseen liittyviä kysymyksiä esseessä Afrikkalainen nykytaide kertoo oman tarinansa. Belgialainen Yves Gosciny, myös yksi Itä-Afrikan biennaalin järjestäjistä, kertoo esseessään pääpiirteet taiteilija Eduwardi Saidi Tingatingan elämäntarinasta. Itseoppinut tansanialaistaiteilija kehitti turisteille suunnatun maalaustyylin, joka on nimetty hänen sukunimensä mukaan.<sup>97</sup> Mielestäni näyttelyluettelon teksteissä jako länsimaalaiseen ja afrikkalaiseen nykytaiteeseen esiintyy vahvana.

### 2.3.1 Postkoloniaalinen diskurssi

Ars 11 -näyttelyn tavoin myös Africa/Now -näyttely pyrki esipuheen mukaan monipuolistamaan median välittämää Afrikka-kuvaa. Postkoloniaaliselle diskurssille tyypillisesti esipuhe, johdanto ja esseet asettuivat vastustamaan stereotyyppistä ajattelua.

*Näyttelyn afrikkalaiset nykytaiteilijat todistavat, että Afrikka on paljon muutakin kuin köyhyyttä, HIV/AIDS, nälänhätää, korruptiota ja huonoa hallintoa. Näyttelyn taustalla on halu tarjota erilainen, monipuolisempi ja sävykkäämpi kuva Afrikasta (--). (Thorup, Myllyharju & Thoe 2008, 6.)*

Postkoloniaalisen diskurssin rakentama kuva uppiniskaisesta vastustajasta, joka pitää Afrikkaa yhtenä suurena ja muuttumattomana maana, saa tässä näyttelyluettelossa lisää piirteitä. Esipuheen ja johdannon mukaan hallitseva tapa käsittää afrikkalainen taide on mieltää se perinteiseksi käsityöksi tai primitiiviseksi taiteeksi.<sup>98</sup> Primitiivinen taide ei puolestaan ole korkeaa taidetta vaan kuuluu etnografian piiriin. Etnografia esiintyi myös Ars 11 -näyttelyluettelossa nykytaiteen vastaparina. Africa/Now -näyttelyluettelon tekstit vastustavat erityisesti autenttisuuden käsitettä. Johdannon mukaan läntisen taidehistorian avantgarde kohotti tärkeimmäksi arvokseen originaalisuuden, joka on sen jälkeen säilynyt taiteen tärkeimpänä kriteerinä. Afrikkalaisen nykytaiteen kohdalla originaalisuuden ihanne tarkoittaa tekstin mukaan juuri autenttisuutta eli perinteistä, primitiivistä

<sup>96</sup> Thorup, Myllyharju, Thoe 2008, 6.

<sup>97</sup> Africa Now, Contemporary Art from Africa 2008–2009 2008, 18.

<sup>98</sup> Thorup, Myllyharju & Thoe 2008, 6; Thorup 2008, 8.

taidetta.<sup>99</sup> Johdanto tuntuu siis väittävän, että 1900-luvun alun historiallisen avantgarden taidekäsitys ei ole viimeisen sadan vuoden aikana kyseenalaistunut ja eurooppalainen taideyleisö hyväksyy vain kaikista perinteisimmän afrikkalaisen taiteen nykytaiteen museoihinsa.

Postkoloniaalisen diskurssin on haettava aineksia parin vuosikymmenen takaa vastustajan rakentamista varten. Jengo muistelee esseessään anonyymiksi jäävää britti akateemikko, joka kiisti 1980-luvun lopussa erään modernin makedonialaisen veistoksen afrikkalaisuuden:

*Hänelle todellinen, aito afrikkalainen taide on voideltu verellä ja koristeltu lintujen höyhenillä.* (Jengo 2008, 13.)

Samassa esseessä jopa akryylimaalai esitetään ”joidenkin läntisten taideintoilijoiden” mielestä afrikkalaisille taiteilijoille sopimattomaksi.<sup>100</sup> Näyttelyluettelon postkoloniaalinen diskurssi rakentaa kuvan takapajuisesta vastustajasta, jota vasten postkoloniaalisen diskurssin subjektin on helppoa esiintyä edistyksellisenä.

Tuomisen Afrikkalainen nykytaide kertoo oman tarinansa -essee vastustaa ennen kaikkea Afrikan ja afrikkalaisuuden määrittelemistä ulkopuolelta ”ikään kuin ei olisi afrikkalaista itseymmärrystä”. Esseessä identiteetti merkitsee tarinaa, jonka ihmisryhmä kertoo itsestään toiselle ihmisryhmälle. Esseen mukaan ulkopuoliset ovat pyrkineet määrittelemään afrikkalaista nykytaidetta sen historiallisten kerrosten ja autenttisuuden mukaan, huomioimatta taiteilijoiden omia näkemyksiä. Africa/Now -näyttelyssä Afrikassa asuvat taiteilijat kertovat itse oman tarinansa. Näyttely representoituu kyseisessä esseessä ja esipuheessa afrikkalaisen taiteilijaidentiteetin esiintuloksi. Kirjoittajan mukaan on tärkeää korostaa, että melkein kaikki näyttelyn taiteilijat elävät Afrikassa. Myös tämä essee muistuttaa lukijaa siitä, että Afrika ei ole yhtenäinen kokonaisuus.<sup>101</sup>

### 2.3.2 Universaalius ja afrikkalainen erityisyys

Afrikkalaisen erityisyyden diskurssi ei ole Africa/Now-näyttelyluettelossa niin vältely kuin kahdessa muussa näyttelyluettelossa. Diskurssia luonnehtii myönteinen sävy. Johdannossa afrikkalaiseen nykytaiteeseen liitettiin seuraavat ominaisuudet: sosiaalinen tiedostavuus, omaa yhteisöä koskeva sosiaalinen vastuunkanto, kollektiivinen työskentely ja jaettu tekijyys, menestyksellisten aiheiden kopiointi muilta taiteilijoilta ja visuaalinen välittömyys, joka tuo taiteen lähelle läntisestä nykytaiteesta vieraantunutta yleisöä. Sosiaalinen tiedostavuus näkyy tekstin mukaan poliittisina aiheina ja sosiaalinen vastuunkanto esimerkiksi paikallisille yhteisöprojekteille suunnattuina lahjoituksina.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Thorup 2008, 8.

<sup>100</sup> Jengo 2008, 13.

<sup>101</sup> Tuominen 2008, 16.

<sup>102</sup> Thorup 2008, 8–9.

Goscinnyn Tingatinga-essée muodostaa erikoisen poikkeuksen suhteessa tutkimusaineiston muihin teksteihin. Nykytaiteen globaaliutta painottavan puhettavan sijasta esseestä kuuluu eksotisoivaksi tulkittavissa oleva äänensävy, joka ei välttele Afrikkaan liitettyjä kliseitä. Teksti kuvaa taiteilija Eduwardi Saidi Tingatingan vaatimattomiin oloihin syntyneeksi ihmiseksi, joka aikuisena näkee paikallisessa matkamuistoliikkeessä turisteille suunnattuja maalauksia. ”Luonnollinen taiteellinen kutsumus ja nokkeluus” johdattavat hänet taidetarvikeliikkeeseen. Hän alkaa maalata ”suoraan muistista kotikylänsä ympäristössä nuoruudessaan näkemää villieläimiä: seeproja, leijonia, puhveleita, leopardia, lintuja”. Myöhemmin hän opettaa taloudellisesti kannattavan maalaustyylinsä myös muutamille tuttavilleen, jotka puolestaan opettavat sen eteenpäin.<sup>103</sup> Tekstin suhde parjattuun turistitaiteeseen vaikuttaa ongelmattomalta.

Matkamuistoksi suunnattuja eläinmaalauksia olisi vaikeaa jäsentää postkoloniaalisen diskurssin avulla: miten ne rikkovat lännessä muodostuneita stereotyyppioita ja tuovat esiin afrikkalaisen itseymmärryksen? Yhtä vaikeaa ne on nähdä osana globaalia nykytaidetta, vaikka niitä on todennäköisesti ripustettu niin amerikkalaisten kuin suomalaistenkin kotien seinille. Universaaliuden diskurssi ei tullut Africa/Now’n teksteissä huomattavasti esiin. Esimerkiksi Jengo essee ei esittänyt taiteilijoita kosmopoliiteiksi nomadeiksi vaan aiheiltaan omiin kotimaihinsa ja paikallisuuteen juurtuneiksi. Kirjoittajan mukaan taiteen ilmaisukeinot sen sijaan murtavat maiden välisiä rajoja sekä kielimuureja, ”nykytaiteen kielestä on tullut kansainvälistä”.<sup>104</sup>

### 2.3.3 Tiedostava reflektio

Africa/Now oli tutkimuksen kolmesta näyttelystä ajallisesti ensimmäinen. Peekaboon ja Ars 11:n näyttelyluetteloissa tiedostava reflektio suuntautui etupäässä aluebrändin ympärille rakennettuihin näyttelyihin, ryhmänäyttelyiden kokoamiin ”tuoteperheisiin”, pinnalliseen eksotiikkaan ja kuraattorien hienoista konsepteista huolimatta syntyviin stereotyyppisiin näyttelyihin – siis asioihin, joista ne periaatteessa voisivat itsekkin saada kritiikkiä. Mielestäni tiedostava reflektio yrittää vakuuttaa lukijan siitä, että juuri kyseinen näyttely on tehty monia vastaavia näyttelyitä tiedostavammin. Africa/Now:n näyttelyluettelossa tiedostava reflektio ei suuntaudu ensisijaisesti edellä mainittuihin asioihin, vaan tarkastelee eurooppalaisten suhdetta Afrikan taiteeseen erityisesti ennen kuin afrikkalaisesta nykytaiteesta tuli kansainvälisesti suosittua 1990-luvulla. Africa/Now pyrkii erottumaan edukseen sitä itseään vanhemmista käytännöistä, mikä tulee esiin postkoloniaalisen diskurssin rakentaman vastustajan takapajuisuudessa.

Johdannossa throupARTissa työskentelevä kirjoittaja listaa afrikkalaisia taiteilijoita rajoittavia, lännestä käsin asetettuja odotuksia:

<sup>103</sup> Goscinnyn 2008, 18–19.

<sup>104</sup> Jengo 2008, 14.

*Afrikkalaisten taiteilijoiden odotetaan löytävän tapoja toimia nykytaiteen ideologian sisällä ja selättävän afrikkalaiseen taiteeseen lyödyn primitiivisen taiteen leiman (--). Kaiken tämän he joutuvat tekemään autenttisuuttaan menettämättä. (Thorup 2008, 8.)*

Teksti antaa ymmärtää, että kirjoittaja vastustaa ulkopuolisien yrityksiä määrittellä afrikkalaista taidetta. Jälleen tiedostavan reflektion sisältämä kritiikki kohdistuu myös kirjoittajaan itseensä. Diskurssin tuottaman subjektiposition ja kirjoittajan oman toimijuuden välille tulee ristiriitainen jännite, sillä thorupART on määritellyt yhden osa-alueen toiminnastaan omilla verkkosivuillaan näin<sup>105</sup>:

*Asiakkaiden ymmärtäminen – kulttuurien välisen sillan rakentaminen: Useimmat afrikkalaiset taiteilijat voivat odottaa myyvänsä teoksiaan etupäässä ulkomaisille ostajille. Me autamme taiteilijoita ymmärtämään länsimaalaisten ostajien arvoja ja odotuksia. (thorupART <http://www.thorupart.com/en/capacity-building>. Käytetty 22.5.2013.)*

## 2.4 Koontia ja johtopäätöksiä

Näyttelyluettelossa Tampereen taidemuseon Africa/Now-näyttely representoituu afrikkalaisen taiteilijaidentiteetin esiintulona, joka kumoaa käsityksen afrikkalaisesta taiteesta autenttisena ja perinteisenä käsityönä. Africa/Now'n ja Ars 11:n näyttelyluetteloissa afrikkalainen nykytaide esitetään vaihtoehtona median välittämälle yksipuoliselle ja kielteiselle Afrikka-kuvalle. Peekaboon näyttelyluettelossa mainitaan yleisellä tasolla stereotyyppien vastustus, vaikka eteläafrikkalaisen galleristin esseen perusteella näyttelyn voi tulkita myös ylläpitävän vakiintunutta käytäntöä, jossa Afrikka näyttäytyy sairaalloisen kuvaston läpi.

Helsingin taidemuseon ja Kiasman näyttelyluetteloita yhdistää yhteiskunnallisuus. Taide on muistamisen ja kollektiivisten traumojen työstämisen areena. Ars 11 muistaminen kohdistuu muun muassa kolonialismin aikaan ja Peekaboon apartheidin leimaamiin vuosikymmeniin. Ars 11:n taide pyrkii kirjoittamaan historiaa uudelleen, ja Peekaboon taiteen tavoitteena on kertoa oleellisia asioita Etelä-Afrikasta. Maan sekasortoinen nykypäivä tulee teksteissä vahvasti esiin, vaikka Peekaboo pyrkii vastustamaan esimerkiksi anarkiaan liittyvää stereotypiaa. Myös taidetta kuvataan sisällöltään kaameaksi ja traagiseksi. Sitä vastoin Etelä-Afrikan taide-elämä näyttäytyy myönteisessä valossa korkeatasoisena. Afrikkalaisen nykytaiteen esiintulo ja kasvanut suosio mainitaan kaikissa näyttelyluetteloissa.

Tekstit pyrkivät rakentamaan afrikkalaista nykytaidetta koskevaa tieto- ja uskomusjärjestelmää etupäässä purkamalla vanhoja stereotypioita. Ne korostavat, että afrikkalaista taidetta ei tule ymmärtää yhtenäiseksi kokonaisuudeksi eikä arvioida aitouden tai autenttisuuden

---

<sup>105</sup> Suomennos JT.



käsitteiden avulla. Suurin osa teksteistä esittää afrikkalaisen nykytaiteen globaaliksi nykytaiteeksi. Vaikka *Africa/Now* korostaa taiteilijan suhdetta omaan lähiyhteisöönsä ja tuo esiin erityisesti afrikkalaiselle nykytaiteelle ominaisen välittömyyden, myös sen teksteissä ”nykytaiteen kielestä on tullut kansainvälistä”<sup>106</sup>. Taiteen afrikkalaisuus tarkoittaa käytännössä usein sitä, että teoksen tehnyt taiteilija on syntynyt jossain päin Afrikkaa ja hänen työnsä koetaan käsittelevän maanosaan liittyviä aiheita.

Näyttelyluetteloissa eri diskurssit yhdistyvät toisiinsa monin paikoin ristiriitaisesti. Menestyksen diskurssi on rakentanut mielikuvaa ajankohtaisesta ja valovoimaisesta ilmiöstä, josta näyttelyjärjestäjien ei kannata jättäytyä ulkopuolelle. Näyttelylle asetetusta temasta kirjoittaminen on kuitenkin haastavaa kahdesta syystä. Postkoloniaalinen diskurssi korostaa, että afrikkalainen nykytaide ei ole yhtenäinen kokonaisuus, koska Afrika on suuri ja monikulttuurinen maanosa. Universaaliuden diskurssi puolestaan esittää nykytaiteen globaalina kontekstina, jossa kulttuurieroja voi tuskin havaita. Afrikkalainen nykytaide on siis niin monimuotoista, että sitä on vaikea kuvailla, mutta toisaalta se on samanlaista kuin nykytaide maailman taidekeskuksiksi lukeutuvissa metropoleissa. Universaaliuden diskurssilla ja afrikkalaisen nykytaiteen ryhmänäyttelyillä on hyvin ambivalentti suhde. Afrikkalaisen nykytaiteen ryhmänäyttelyt tuntuvat jo itse todisteilta nykytaiteen globaaliudesta; kyllähän Afrikassakin. Toisaalta kulttuurieroja vähättelevä universaaliuden diskurssi vie pohjan eri alueiden eksoottiselta vetovoimalta eli aluebrändeiltä: jos afrikkalainen nykytaide ei erotu esimerkiksi eurooppalaisesta nykytaiteesta, miksi siitä kannattaisi koostaa oma erillinen näyttely? Universaaliuden diskurssin käyttöä rajoittavat kuitenkin taiteen tekemisen, jakamisen ja vastaanoton materiaaliset reunaehdot: kuten Helsingin taidemuseon näyttelypäällikkö Erja Pusa esseessään toteaa, harvalla Afrikan maalla on mahdollisuus rakentaa kattavaa taiteen infrastruktuuria.<sup>107</sup> Yksin diskursiiviset käytännöt eivät tee afrikkalaisista taiteilijoista kansainvälisen taidemaailman tasaveroisia ja tasapäisiä osallistujia, vaikka osalla heistä on tähän mahdollisuus.

Postkoloniaalinen diskurssi on tehnyt Afrikkaan liittyvistä representaatioista ja afrikkalaisen nykytaiteen näyttelykäytännöistä herkkiä poliittisia kysymyksiä: tuleeko Afrika taas määritellyksi ulkoapäin? Universaaliuden diskurssi ja postkoloniaalinen diskurssi rajoittavat sitä, mitä aiheesta ylipäätään on mahdollista kirjoittaa. Fairclough’n teorian mukaan ongelmallistuneet kielenkäytön tavat ovat merkki kulttuurisesta käymistilasta. Helpoimmaksi vaihtoehdoksi jää kirjoittaa siitä, mitä lukijan ei ainakaan kuuluisi ajatella aiheesta. Kirjoittaja voi ilmaista tiedostavansa afrikkalaisen nykytaiteen ryhmänäyttelyihin liittyvät ongelmat ns. tiedostavan reflektion avulla, mutta se ei yleensä auta perustelemaan käsillä olevan näyttelyn paremmuutta. Peekaboo-näyttelyn järjestämistä kuvataan tietoiseksi riskiksi, koska Afrikasta on tullut kuraattoreille kompastuskivi.

---

<sup>106</sup> Jengo 2008, 14.

<sup>107</sup> Pusa 2010, 14.

Postkoloniaalinen diskurssi esittää subjektinsa edistyksellisenä myyttien murtajana, vaikka sen rakentama vastustaja on monesti koostettu koloniaalisista aineksista. Postkoloniaalisesta diskurssista tarkasteltuna afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyyn liittyy miellelyhtymä solidaarisuudesta ja reilujen representaatioiden odotus. Nykytaide vapauttaa Afrikan etnografisten museoiden vitriineistä; nykytaiteen kautta Afrikka astuu eurooppalaisesta perspektiivistä katsottuna nykyaikaan. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt symboloivat globaalia jälkikoloniaalista aikaa. Postkoloniaalinen diskurssi on saanut legitiimin aseman tutkimusaineistona olevien tekstien diskurssijärjestyksissä. Kuraattori N’Goné Fall toivoo esseessään, että afrikkalaista nykytaidetta koskevassa keskustelussa päästäisiin pois tilanteesta, jossa osapuolten on toisteltava (postkoloniaalisen diskurssin) itseäänselvyyksiä.<sup>108</sup> Postkoloniaalisen diskurssin vakiinnuttua legitiimiksi tavaksi hahmottaa Afrikan nykypäivää siitä on haarautunut eräänlainen postkoloniaalinen metadiskurssi. Se kommentoi postkoloniaalisen diskurssin vakiinnuttamia kysymyksenasetteluja ja sen asemasotaa menneisyyden kanssa yrittäen siirtää fokusta nykypäivään ja tulevaisuuteen. Postkoloniaalinen metadiskurssi ilmenee Ars 11:n ja Peekaboon näyttelyluetteloissa. Molempien diskurssien rinnakkaisuus tuottaa yleensä tekstiin ristiriitaisuutta.

---

<sup>108</sup> Fall 2011, 25.

### 3. POSTKOLONIALISMI JA POSTKOLONIAALINEN DISKURSSI

Edellä olen esittänyt, että koloniaaliselta ajalta periytyvien vastakkainasettelujen yhtäaikainen läsnäolo ja purkaminen, valtaan liittyvien kysymysten painottuminen ja moraalinen äänensävy ovat ominaisia postkoloniaaliselle diskurssille. Sen subjekti tuo esiin koloniaalisen ajan epäoikeudenmukaisuuden sekä siitä juontuvat nykypäivän ongelmat. Diskurssi pyrkii purkamaan stereotyyppioita ja monipuolistamaan Afrikkaan liitettyjä mielikuvia. Väitän, että postkoloniaalisella diskurssilla on toistuvat käsitteensä, toistuvat teesinsä, omat arvonsa ja tunnistettava tapa jäsentää maailmaa. Tutkimusaineiston postkoloniaalinen diskurssi sisältää paljon implisiittistä ja eksplisiittistä intertekstuaalisuutta.

Tässä luvussa pyrin osoittamaan postkoloniaalisen diskurssin suhteen postkolonialistiseen teoriaan. Sen lisäksi käsitteelen yleisemmällä tasolla postkolonialistisen teorian vaikutusta nykytaiteen diskursseihin ja käytäntöihin. Osa nykytaiteen perusteoksista sisältää artikkeleja, jotka käsittelevät postkolonialismia ja siihen liittyviä aiheita kuten monikulttuurisuus, kulttuuri-identiteetti ja rotuun perustuva toiseus. Olen käyttänyt lähteinä Brandon Taylorin kirjaa *Art Today* sekä artikkelikokoelmia *Companioin to Contemporary Art since 1945* ja *Theory on Contemporary Art since 1985*. Luvun päätarkoitus on tarkastella näyttelyluetteloista nousevaa postkoloniaalista diskurssia osana postkolonialistisen teorian määrittämää kommunikaation ketjua. Se rakentuu postkolonialistisen teorian tarjoamalle tiedostavuudelle ja muodostuu museoammattilaisten, kuraattorien, kriitikoiden ja tutkijoiden afrikkalaista nykyaikaa koskevista puheenvuoroista. Olen lähestynyt kommunikaation ketjua neljän eri aiheen kautta, joita ovat toiseus (3.2), eri kulttuurien oikeus historiaan ja monet modernismit (3.3), identiteetti ja etnisuus (3.4) sekä postkoloniaalinen epäpuhtaus (3.5). Fairclough'n kriittisen diskurssianalyysin kolmitasoisen viitekehyksen toinen ja kolmas taso, diskurssikäytännöt ja niitä ympäröivät sosiokulttuuriset käytännöt, lomittuvat luvussa yhteen.

Aluksi määrittelen, mitä postkolonialistinen teoria tarkoittaa, ja missä historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa se on syntynyt. Kun käytän sanaa postkolonialismi, en tarkoita kolonialismin jälkeistä ajanjaksoa vaan akateemista teoriaa. Postkolonialismi on yhteiskuntaa kriittisesti tarkasteleva teoria, joka kuvaa eurooppalaisen kolonialismin vaikutuksia eri kansojen taloudelliselle, kulttuuriselle, sosiaaliselle ja psyykkiselle elämälle. Näin ollen postkolonialistisesti orientoitunut tutkimus kohdistuu yleensä entisiin siirtomaavaltoihin ja siirtomaihin, missä sitä myös harjoitetaan. Ajallisesti tutkimus voi koskea kolonialismin aikaa, dekolonisaatiota tai kolonialismin jälkeistä aikaa, uuskolonialistisia toimintamuotoja. Postkolonialistisen tutkimuksen tuottama teoria on poliittisesti motivoitunutta. Teoria pyrkii kyseenalaistamaan kolonialistisen perinnön välittämät rakenteet, jotka ovat rasistisia, sukupuolittavia ja taloudellisesti, poliittisesti ja kulttuurisesti

eriarvoistavia.<sup>109</sup> Postkolonialistinen teoria on osittain harhaanjohtava yleiskäsite, koska kyseessä ei ole yhtenäinen teoria, vaan ihmis- ja yhteiskuntatieteissä käytetty lähestymistapa. Tutkimusalueet ovat niin hajanaisia, että yhtenäisen teorian muodostaminen olisi mahdotonta.<sup>110</sup> Käytännössä postkolonialistisella teoriolla viitataan yleensä tunnetuimpien teoreetikkojen tekstejä yhdistäviin piirteisiin, mikä edellyttää usein historiallisesta ja kulttuurisesta tarkkuudesta luopumista. Teoriaa yhdistää vahva eurosentrisyyden kritiikki. Ihmistieteissä tutkijat ovat tarkastelleet esimerkiksi eurooppalaisten tuottamia yksipuolistavia ”itsen” ja ”toisen” representaatioita, jotka ovat toimineet ihmisryhmien eriarvoisuutta perustelevana ideologisen vallankäytön muotona.<sup>111</sup>

Akateemiseksi teoriaksi postkolonialismi alkoi muodostua 1970-luvun lopussa. Kansainvälisesti se vakiinnutti asemansa tutkimuksessa 1990-luvulla.<sup>112</sup> Suomessa se ei ole noussut keskeiseksi lähestymistavaksi, koska Suomi ei kuulunut 1800- ja 1900-luvulla eurooppalaisiin siirtomaavaltoihin tai niiden valtamerten takaisin alusmaihin. Suomalaisesta näkökulmasta katsottuna postkolonialistinen teoria on jopa vaikuttanut ”vain brittiläisten kolonialistien moraaliselta krapulalta”.<sup>113</sup> Kansainvälisesti tarkasteltuna postkolonialismi on saanut todennäköisesti vahvimman jalansijan kirjallisuuden tutkimuksessa. Peter Barryn mukaan postkolonialistisesti orientoitunut kirjallisuuden tutkija hylkää ajatuksen länsimaisen kirjallisuuden kaanonin universaalista luonteesta ja on tietoinen kaanonin puutteellisesta kyvystä tunnistaa kulttuurisia ja etnisiä eroja. Postkolonialisti tutkii eri kulttuurien kirjallisia representaatioita ja osoittaa miten tietyt teokset vaikenevat kolonialismiin ja imperialismiin liittyvistä seikoista. Hän tuo myönteisesti esiin kulttuurisen monimuotoisuuden ja hybridit kulttuurimuodot sekä esittää marginaalisuuden, toiseuden ja monimuotoisuuden energian ja potentiaalisen muutoksen lähteiksi.<sup>114</sup> Teorian uranuurtajat Edward Said, Homi Bhabha ja Gayatri Spivak ovat analysoineet koloniaalisen kirjallisuuden diskursseja ja niiden tapoja kuvata tosia kulttuureja. Myöhemmin postkolonialistinen kritiikki on suuntautunut myös esimerkiksi television, elokuvien ja museonäyttelyiden tuottamiin toiseuden representaatioihin.<sup>115</sup> Esimerkiksi Stuart Hall pyrki tarjoamaan välineitä etnografisten näyttelyiden kriittiseen analyysiin vuonna 1997 ilmestyneessä kirjassaan *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*. Hän kohdisti huomionsa siihen, minkälaisia merkityksiä etnografiset museot tuottavat luokittelemalla ja esittämällä muiden kulttuurien objekteja tietyllä tavalla.<sup>116</sup>

---

<sup>109</sup> Kuortti 2007, 12.

<sup>110</sup> Kuortti 2007, 14.

<sup>111</sup> Kuortti 2007, 11.

<sup>112</sup> Kuortti 2007, 14.

<sup>113</sup> Kuortti 2007, 14.

<sup>114</sup> Parry 2009, 192.

<sup>115</sup> Lazarus 2007, 6.

<sup>116</sup> Katso Hall 1997, 153–154.

Postkolonialismi näyttäytyi alkuun edistyksellisenä, vaikka siirtomaiden antikolonialistiset liikkeet olivat esittäneet intellektuaalista kritiikkiä ja poliittista vastarintaa koloniaalisia ajattelutapoja kohtaan jo vuosikymmeniä aikaisemmin.<sup>117</sup> Frans Fanon on yksi tunnetuimmista kirjoittajista, jonka 1950-luvulla kirjoittamat antikolonialistiset tekstit inspiroivat vapautusliikkeitä eripuolilla maailmaa sekä vaikuttivat myöhempään postkolonialistiseen teoriaan. Fanon oli Martiniquen saarella syntynyt ja Ranskassa kouluttautunut psykiatri, joka työskenteli Ranskan Algeriassa ja kuului Algerian Kansalliseen Vapautusrintamaan. Kirjassaan *Black Skin, White Masks* (*Peau noire, masques blancs*, 1952) hän tutki kolonialistisen vallankäytön vaikutuksia tummaihoisen subjektin psyykelle psykoanalyttisestä näkökulmasta.<sup>118</sup> Juuri kyseinen teksti on Marc Crinsonin mukaan inspiroinut monia taiteilijoita 1990-luvulla.<sup>119</sup>

Itse postkolonialistinen teoria on muodostunut Länsi-Euroopan yliopistoissa. Vaikka teoria pyrkii antamaan äänen kolonialismin vaientamille ihmisryhmille, se ei pääse eroon omasta eurosentrisyydestään. Sen nimekkäät teoreetikot ovat olleet länteen muuttaneita siirtolaisia. Postkolonialistisella teorialla on vahvat siteet 1960-luvulta eteenpäin vaikuttaneeseen ranskalaiseen poststrukturalismiin.<sup>120</sup> Postkolonialismi esittää poststrukturalismin tavoin tiedon luonteeltaan subjektiiviseksi sekä kohdistaa huomion merkityksien tuottamisen historiallisiin prosesseihin. 1960-luvun yhteiskunnalliset liikkeet, jotka vetosivat kannattajiensa sosiaaliseen identiteettiin, pohjüstivat feminismiin, sukupuolentutkimukseen ja postkolonialismin asemaa uusina tutkimussuuntauksina ihmistieteissä 1980-luvun alussa.<sup>121</sup> Uudet tutkimussuuntauokset tarkastelivat omista näkökulmistaan, miten hallitsevat tietorakenteet ovat vaikuttaneet tiettyjen ihmisryhmien diskursiiviseen ja institutionaaliseen alistamiseen.<sup>122</sup>

### 3.1 Nykytaiteen suhde postkolonialismiin

Postkolonialistisen teorian suhde nykytaiteeseen on epämääräinen. Pääsääntöisesti postkolonialistiset teoreetikot eivät ole käsitelleet kirjoituksissaan visuaalista taidetta saati nykytaidetta. Nykytaiteen diskurssi on kuitenkin omaksunut postkolonialismille keskeisistä teksteistä joukon termejä, joita on käytetty kolonialismista juontuvia teemoja käsittelevän nykytaiteen artikuloimiseksi.<sup>123</sup>

Manchesterin yliopistossa työskentelevän taidehistorioitsija Mark Crinsonin arvion mukaan postkoloniaalinen ajattelu alkoi vaikuttaa nykytaiteeseen selvästi 1980-luvun jälkipuoliskolla. Hän ei kuitenkaan tarkoita postkolonialismilla tiukasti rajattua akateemista teoriaa, vaan laskee sen

<sup>117</sup> Parry 2007, 67–68.

<sup>118</sup> Wikipedia, Frantz Fanon [http://en.wikipedia.org/wiki/Frantz\\_Fanon](http://en.wikipedia.org/wiki/Frantz_Fanon). Käytetty 7.3.2013.

<sup>119</sup> Crinson 2006, 455.

<sup>120</sup> Gikandi 2007, 97–99.

<sup>121</sup> Hall 1999, 43–44.

<sup>122</sup> Parry 2009, 67–68.

<sup>123</sup> Crinson 2006, 450–454.

piiriin myös varhaisemman antikolonialistisen ajattelun. Crinson mainitsee postkoloniaalisen taiteen teemoiksi eurosentrisyyden kritiikin, imperialistisen maailmankatsomuksen ulos sulkemat aiheet ja länsimaiden ulkopuolisten kulttuurien ja subjektien representaatiot. Crinson on koonnut artikkeliin *Fragments of Collapsing Space: Postcolonial Theory and Contemporary Art* ne harvat kerrat, kun joku keskeisistä postkolonialismin teoreetikoista on tietävästi maininnut jotain nykytaiteeseen liittyvää. Tuloksena on vaatimaton kokoelma anekdootteja.<sup>124</sup> Crinsonin mukaan keskeiset postkolonialistit eivät ole nostaneet nykytaidetta asialistalleen, mutta nykytaide voi tarttua postkolonialistisen tutkimuksen käsittelemiin aiheisiin kuten ”kulttuuriset paikaltaan siirtymiset voimauttajina” ja ”kulttuurien väliset liitoskohdat kumouksellisen luovuuden sijaintipaikkana”. Toisin sanoin nykytaide voi tuoda esiin eri kulttuurien vuorovaikutuksessa piilevän voiman ja luovuuden.<sup>125</sup>

Artikkelissaan Crinson mainitsee kolme taidenäyttelyä, joita hän pitää nykytaiteen ja postkolonialismin välisen suhteen (varhaisina) institutionaalisina merkkipaaluina. Niistä ensimmäinen, *Primitivism in Twentieth-Century Art*, pidettiin New Yorkin Modernin taiteen museossa vuonna 1984. Näyttely koostui modernista (länsimaisesta) taiteesta ja ”primitiivisestä” (ei-länsimaisesta) taiteesta, joiden välisen sukulaisuuden se pyrki osoittamaan. Monien arvostelijoiden mukaan primitiivisyyden idea liitti näyttelyn kolonialistiseen ajatteluun. Toiseksi Crinson mainitsee Pariisin Georges Pompidou keskuksen näyttelyn *Magiciens de la Terre* vuodelta 1989. Se tarjosi taiteeseen monikulttuurisen näkökulman, jossa eri kulttuurit edustivat monimuotoisia mutta tasa-arvoisia taidekäsityksiä. Molempia edellä mainittuja kokonaisuuksia arvosteltiin siitä, että ne samaistivat modernin taiteen Eurooppaan ja Pohjois-Amerikkaan eivätkä huomioineet riittävästi niiden ulkopuolella tehtyä modernia taidetta. Crinson ei määrittele artikkelissaan tarkemmin, mitä moderni taide tässä yhteydessä tarkkaan ottaen tarkoittaa. Käänteentekevänsä hän pitää näyttelyä *The Other Story*, koska se ei perustunut modernin lännen ja muun maailman erontekoon vaan esitteli Britannian diasporista taidetta, johon postkolonialismi oli hänen mukaansa vaikuttanut.<sup>126</sup> Crinsonin mukaan postkolonialistinen taide neuvottelee kulttuurisen legitimaation ja tunnustuksen ehdot uudelleen, eikä mukaudu koloniaalisten halujen kohteeksi eli eurooppalaisen ”toisen” osaan.<sup>127</sup> 1980-luvun lopussa Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa alkoi siis syntyä muiden maanosien taidetta esitteleviä näyttelyjä, jotka saivat hyvistä tarkoituksistaan huolimatta paljon kritiikkiä osakseen. Ne tulkittiin kulttuurieroja korostaviksi ja toiseutta tuottaviksi. Diasporinen taide vaikuttaa sopineen paremmin nykytaiteen kontekstiin, koska siinä kulttuurierot tulevat pehmeämmin esiin.

Kuubalaisen kuraattorin Gerardo Mosqueran mukaan dekolonisaatio, joidenkin ”kolmansien maiden” vahvistunut kansainvälinen asema, marginaalisten etnisten ryhmien läsnäolo

<sup>124</sup> Homi K. Bhabha on kirjoittanut esseeet ”Magiciens de la Terre” ja ”Inklusion/Exklusion” näyttelyiden näyttelyluetteloon. Jälkimmäiseen näyttelyyn kuului myös symposium, jonka puhujiin lukeutuivat mm. Bhabha ja Gayatri Spivak. (Bydler 2004, 62–64.)

<sup>125</sup> Parry 2009, 192.

<sup>126</sup> Crinson 2006, 451.

<sup>127</sup> Crinson 2006, 452.

Euroopan ja Pohjois-Amerikan metropoleissa, lisääntynyt informaatio ja entistä paremmat mahdollisuudet matkustaa ja viestiä yli etäisyyksien ovat nostaneet etnisyyden huomion kohteeksi. Samalla eurosentrisyydestä on tullut Mosqueran mukaan entistä ongelmallisempaa. Eurosentrisyys ei ole hänen mukaansa vain yksi etnosentrisyyden muoto. Etnosentrisyys tarkoittaa muiden kulttuurien arvioimista oman kulttuuriin normien ja arvojen mukaan ilman, että subjekti näkee omalle maailmankatsomukselle tasa-arvoisia vaihtoehtoja. Mosqueran näkemyksen mukaan eurosentrisyys tarkoittaa hegemoniaa – eri maanosiin levittynyttä metakulttuuria, joka on tuotu Euroopasta valloitusten ja kolonisaation avulla. Niitä asioita, jotka eivät kuulu metakulttuuriin, kutsutaan ”etnisiksi”. Lisääntynyt puhe eurosentrisyydestä osoittaa Mosqueran mukaan sen, että tiedostamme olevamme monokulttuurisuuden ansassa. Kuubalaisen kuraattorin vision mukaan länsimaalaistava globalisaatio olisi korvattava näkökulmien moneudella.<sup>128</sup>

Postmoderni kiinnostus toiseutta kohtaan on tuottanut perinteisissä taiteen keskuksissa kysyntää Länsi-Euroopan ja Pohjois-Amerikan ulkopuolelta tulevalle taiteelle. Sinänsä myönteinen suunta yhdistyy Mosqueran mukaan epätoivottavaan eksotiikan janoon. Aasian, Afrikan tai Latinalaisen Amerikan taidetta esittelevät näyttelyt voivat olla kahdella eri tavalla eurosentrisiä. Ne voidaan suunnitella joko eurosentrisen paradigman mukaisiksi tai tyydyttämään lännen eksotiikan janoa. Omien havaintojeni mukaan postkoloniaalisen diskurssin kritiikki on 2000- ja 2010-luvulla usein kohdistunut viimeksi mainittuun: huomattavia kulttuurieroja esittäviin näyttelyihin, jotka yleisö kokee eksoottisiksi. Mosqueran mukaan kyseiset näyttelyt ovat eurosentrisiä, koska ne eivät ensisijaisesti edusta paikallisia nykytaiteen käytäntöjä vaan pyrkivät vastaamaan lännestä käsin asetettuihin odotuksiin. Kuubalaisen kuraattorin mukaan monet Latinalaisen Amerikan taiteilijat, kriitikot ja kuraattorit asettuvat mielellään lännen haluamaan ”toisen” rooliin. Hänen arvionsa mukaan nykytaiteen kohdalla eurosentrisyyden ongelma on korostunut, koska nykyään vallitseva taidekäsitys on eurooppalaisen kulttuurin tuote, jonka kolonialistinen järjestelmä on tuonut eri maanosiin.<sup>129</sup>

Mosquera on painottanut, että taiteen perinteisistä keskuksista katsottuna perifeerisemmät kulttuurit eivät voi eristäytyä välttääkseen kulttuurisen riippuvuuden ja jäljittelyn, jos ne haluavat olla osa nykypäivän dynamiikkaa. Hänen retoriikassaan vastaus ongelmaan on ”postkoloniaalinen epäpuhtaus”, eri aineksien omaehtoinen yhdistely. Esimerkiksi Mosquera mainitsee José Bedian, jonka taide on käsitteellisesti orientoitunutta ja perustuu suurelta osin Kuubassa yhä elinvoimaiseen kongolaiseen kosmologiaan. Mosqueran mukaan taiteilijan tuotannossa yhdistyvät analyttinen diskurssi ja primitiivinen tekniikka; teknologiaa edustava valokuva ja luonnonelementit; rituaaliesineet ja massakulttuuri. Mosqueran luennan mukaan taiteilija hyödyntää kansainvälisen nykytaiteen ajankohtaisia virtauksia ja kongolaista kosmologiaa, tekee läntistä

---

<sup>128</sup> Mosquera 2005, 218–219.

<sup>129</sup> Mosquera 2005, 220.

kulttuuria sen ulkopuolisista aineksista ja purkaa nykykulttuurin eurooppalaisuutta.<sup>130</sup> Annettu kuvaus täyttää nykytaiteen postkoloniaalisen diskurssin monet ihanteet. ”Länsimaalainen metakulttuuri” ja toisaalta Kuuban afrikkalainen diaspora muodostavat (Crinsonin mainitseman) kulttuurien välisen liitoskohdan, jossa sijaitseva luovuus tuottaa hybridejä kulttuurimuotoja, jotka sisältävät kumouksellista voimaa.

Kuubalaiskuraattorin tärkein huolenaihe on, että kamppailu eurosentrisyyttä vastaan saa taiteilijat ja muut taiteen toimijat tavoittelemaan kulttuurista autenttisuutta, joka puolestaan marginalisoi ”kolmansien maiden” taiteen asemaa entisestään kansainvälisessä taidemaailmassa. Hänen mukaansa taiteen niin sanottua originelliutta ei pitäisi tarkastella vanhojen traditioiden muodostamasta kehyksestä vaan mieluummin sen mukaan, tyydyttääkö taide paikallisen yhteisönsä esteettisiä, kulttuurisia, sosiaalisia ja kommunikatiivisia tarpeita.<sup>131</sup> Tämäkin maltillisen kuuloinen näkemys herättäneer ristiriitaisia mielipiteitä ainakin niissä, jotka mielellään näkevät nykytaiteen korostuneen globaalina kontekstina. Mosqueran mukaan tietyn maantieteellisten alueen moninaisuutta äärimmäisyyksiin asti korostava näkökulma, jossa juuri mikään ei yhdistä esimerkiksi latinalaiseen Amerikkaan tai Afrikkaan kuuluvia maita toisiinsa, tukee eurosentrisiä rakenteita. Jos kyseiset maat kommunikoisivat perinteiset keskuksset ohittaen, keskuksien vetovoima heikkenisi.<sup>132</sup> Seuraavat neljä alalukua käsittelevät postkolonialistiseen teoriaan keskeisesti liittyviä aiheita nykytaiteen näkökulmasta ja suhteessa diskurssianalyysin kohteena olleiden näyttelyluetteloiden teksteihin.

### 3.2 Lännen Toinen

*Afrikkaa on määritelty ja määritellään jatkuvasti ulkopuolisin, usein länsimaisin silmin, ikään kuin ei olisi afrikkalaista itseymmärrystä.* (Tuominen 2008, 16.)

Nykytaiteen postkoloniaalinen diskurssi vastustaa länsimaiden ulkopuoliselle taiteelle asetettua kulttuurisen autenttisuuden ihannetta. Postkolonialistisen näkökulman mukaan kaikki kulttuurit ja yhteisöt muuttuvat ajassa ja mukautuvat erilaisiin oloihin. Autenttisuuden idea on essentialistinen, se kytkee kulttuurin alkuperään ja pyrkii jähmettämään sen. Sen takia sitä pidetään marginalisoivana ja vastustettavana.<sup>133</sup> Autenttisuus ja primitiivisyys esiintyvät postkoloniaalisessa diskurssissa rinnakkain ja niiden merkitys on toisilleen läheinen. Postkolonialistisen näkökulman mukaan ”itsen” (meidän) ja ”toisen” (muiden) yksipuolistavat representaatiot edistävät ihmisryhmien välistä eriarvoisuutta.<sup>134</sup> Koska aihe on postkolonialismille niin keskeinen, käsittelem seuraavaksi sitä, miten jako länteen ja muuhun maailmaan toimii kielellisten ja visuaalisten järjestyksien tasolla Stuart Hallin mukaan.

<sup>130</sup> Mosquera 2005, 220–221.

<sup>131</sup> Mosquera 2005, 221.

<sup>132</sup> Mosquera 2005, 222–223.

<sup>133</sup> Katso esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2006, 163–164.

<sup>134</sup> Kuortti 2007, 11.



Lisäksi käyn tiivistäen läpi, minkälaisia muita ihmisryhmiä koskevia stereotyyppioita eurosentriset diskurssit ovat postkolonialistisen teorian mukaan tuottaneet.

Stuart Hallin mukaan länsi on enemmän historiallinen kuin maantieteellinen rakennelma. Se on käsite, jolla on viitattu kehittyneisiin, teollistuneisiin, kaupungillistuneisiin, kapitalistisiin ja maallisiin yhteiskuntiin. Hallin mukaan länsi ja moderni ovat käsitteinä lähes synonyymisiä. Hänen mukaansa lännen idea toimii neljällä eri tavalla. Se mahdollistaa yhteiskuntien luokittelun ”lännen” ja ”ei-lännen” kategorioihin. Se myös tuottaa vertailustandardin, jossa kategorian ulkopuoliset yhteiskunnat voivat olla joko lähellä tai kaukana lännestä tai saamassa sitä kiinni.<sup>135</sup>

*Länsi on kuva tai joukko kuvia. Se tiivistää joukon erilaisia piirteitä yhteen kuvaan. Se hahmottaa sielujemme silmille - - yhteenvetomaisen kuvan siitä, millaisia eri yhteiskunnat, kulttuurit, kansat ja paikat ovat.* (Hall 1999, 79.)

Neljänneksi länsi toimii ideologian tavoin: se tuottaa tietynlaista tietoa ja asenteita erilaisia yhteiskuntia ja kulttuureja kohtaan. Lännen käsite toimii jäsentävänä tekijänä globaalien valtasuhteiden järjestelmässä. Länsimaisuutta pidetään ”meidän ja muiden” (West and the Rest) diskurssissa toivottavana.<sup>136</sup>

Hall on analysoinut ”meidän ja muiden” diskurssiksi nimettyä puhetapaa, jolla eurooppalaiset ja eurooppalaistaustaiset ihmisryhmät ovat rakentaneet eroa itsensä ja muiden ryhmien välille. Hänen analyysinsä ulottuu varhaisten löytöretkien aikaan, jolloin diskurssi alkoi muodostua. Hall hyödyntää ajattelussaan Saidin *Orientalismissa* esittämiä väitteitä. Kirjassaan Said tutki eteenkin Länsi-Euroopassa tuotettuja Lähi-idän kirjallisia representaatioita. Hall puolestaan on tutkinut eurooppalaisten imperiumien tuottamia kuvallisia ja kirjallisia representaatioita Amerikan alkuperäisväestöistä löytöretkien, valloitusten ja kolonialismin aikaan. Postkolonialistinen teoria ”meidän ja muiden” diskurssista yhdistää siis varsin erilaisista aineistoista tehtyjä päätelmiä yhteen. Hall toteaa, että 1400–1800-luvuilla muovautunut ”meidän ja muiden” diskurssi esitti Amerikan eri alkuperäisväestöjen asuttamat alueet usein maanpäällisenä paratiisina, jossa ihmiset elivät yksinkertaista ja viatonta elämää. He eivät eläneet järjestäytyneessä yhteiskunnassa vaan puhtaassa luonnontilassa. Ihmiset toteuttivat seksuaalisuuttaan estottomasti, ja naiset olivat kauniita. Edellä mainittu kuvaus liittyy ”meidän ja muiden” diskurssin idealisoivaan puoleen. Hall on Saidin tavoin sitä mieltä, että seksuaalinen halu on huomattava osa rodullista ja etnistä toista koskevaa fantasiaa.<sup>137</sup>

Hallin mukaan ”meidän ja muiden” diskurssin muovautumiseen vaikutti se, että eurooppalaiset näkivät muut kulttuurit omien kulttuurisidonnaisten kategorioidensa lävitse. Tällöin ne näyttäytyivät kaikenlaiselle sivistykselle ulkopuolisina. Idealisointiin liittyi toinen puoli, jossa

<sup>135</sup> Hall 1999, 78–79.

<sup>136</sup> Hall 1999, 79–90.

<sup>137</sup> Hall 1999, 111–115.

sivistymättömät ihmiset edustivat irrationaalista aggressiivisuutta. Vieraita ihmisryhmiä halveksuttiin niiden ”barbaarisuuden” vuoksi. Peter Hulme on kutsunut edellä kuvattua stereotyypin halveksimista hyviin ja huonoihin puoliin stereotyyppiseksi dualismiksi. Hallin mukaan ”meidän ja muiden” diskurssi jakaa maailman symbolisesti länteen ja muuhun maailmaan, meihin ja muihin, siviloituneeseen ja siviloitumattomaan sekä hyvään ja huonoon. Hienojakoisemmat erot diskurssi sulauttaa stereotyyppeihin.<sup>138</sup> Stereotyypit ovat yksinkertaistavia, liioittelevia ja eroja jähmettäviä representaatioita.<sup>139</sup> Hall uskoo, että tämän strategian vaikutuksesta muu maailma kuvataan kaikeksi siksi, mitä länsi ei ole eli lännen peilikuvaksi.<sup>140</sup> Myös Said on esittänyt samansuuntaisen johtopäätöksen: hänen mukaansa eurooppalainen kulttuuri on kirkastanut identiteettiään ja vahvistanut itseään asettamalla ”orientin” itseään vasten, omaksi sijais- tai piilominäkseen.<sup>141</sup>

Saidin mukaan eurooppalaisuuden ideaan kuuluu ylemmydentunto suhteessa muihin.<sup>142</sup> Euroopan ”toinen” on kuvattu usein lapsen kaltaiseksi: viattomaksi, iloiseksi, estottomaksi ja äkkipikaisesti raivostuvaksi – taiteen puolella primitiiviseksi. Läntinen kulttuuri on modernia, muut kulttuurit ajattomasti autenttisia. Ikivanhojen stereotyyppien tiivis läpikäyminen on sikäli perusteltua, että postkolonialistisen teorian tuottamasta subjektiposiitiosta esitetty stereotyyppien vastustus kohdistuu niiden moderneihin versioihin, jotka oletetaan yhä elinvoimaisiksi. Olli Löytty, yksi Ars 11 -näyttelyluettelon esseisteistä, on eritellyt postkolonialistisen kirjallisuudentutkimuksen havaintoja Afrikka-diskurssin rakentumisesta 1800- ja 1900-lukujen eurooppalaisessa kirjallisuudessa. 1800-luvun jälkipuoliskolla tutkimusmatkailijat kirjoittivat ahkerasti matkakertomuksia, jotka palvelivat sekä tieteellisiä tiedonintressejä että jännityksen kaipuuta. Syntyneiden kirjojen vaikutusta kulttuuriin niiden ilmestymisajankohtana on pidetty huomattavana. Löytyn mukaan tutkimusmatkoista kirjoitetut kirjat ja niistä vaikutteita ammentanut fiktiivinen kaunokirjallisuus sekä myöhemmin elokuvat muodostavat selvän jatkumon, joka on vaikuttanut olennaisesti siihen, miten Eurooppa näkee Afrikan.<sup>143</sup> Reaalimaailman ja lisääntyvän tutkimustiedon sijaan Afrikka-diskurssi on kiinnostunut kierrättämään oman esittämistraditionsa stereotyyppejä, jotka ovat saaneet vain modernisoidut ilmenemismuodot, Löytty uskoo.<sup>144</sup>

Myös Löytty kiinnittää huomiota stereotyyppiseen dualismiin. Hänen mukaansa 1800- ja 1900-luvun englanninkielinen kirjallisuus on esittänyt afrikkalaisen joko ”jalona villinä” tai ”kannibaalina”. Jalon villin stereotyyppi oli ollut vahvimmillaan 1700-luvulla rousseaulaisen filosofian ansiosta. ”Jalo villi” on luonnon kanssa sopusoinnussa elävä suuri lapsi. Paratiisimyytin tavoin stereotyyppi ilmentää kaipuuta viattomaan alkutilaan. ”Kannibaali” puolestaan on kehityksessä

<sup>138</sup> Hall 1999, 122–124.

<sup>139</sup> Hall 1999, 190.

<sup>140</sup> Hall 1999, 122–124.

<sup>141</sup> Said 2011, 15.

<sup>142</sup> Said 2011, 18.

<sup>143</sup> Löytty 1994, 114.

<sup>144</sup> Löytty 1994, 115–117.

apinan ja ihmisen välille jäänyt verenhimoinen hahmo, joka edustaa sivistyneen ihmisen negatiivista ja yöpuolta. 1800-luvun lopulla myytti pimeästä maanosasta sai huomattavan jalansijan. Toisin kuten paratiisimyytissä, eurooppalaista sivistystä ei enää nähty hyveellisen elämän esteenä vaan pikemminkin edellytyksenä. Ajan kirjallisuudessa valkoinen mies oli vaarassa degeneroitua pimeässä maanosassa alkukantaiseen tilaan. Löytyn mukaan eurooppalaiset ovat toistuvasti nähneet Afrikan esihistorialliseen aikaan jääneenä alueena ja siirtomaakaudella ”nukkuvana jättiläisenä”, joka Euroopan tuli herättää.<sup>145</sup>

Osin tutkimusmatkailun perinteestä johtuen suurin osa Afrikkaan sijoittuvasta kolonialistisesta kirjallisuudesta kuvaa matkantekoa. Modernin psykologian ja psykoanalyysin kehityksen myötä matka sai uusia merkityksiä. Matkan kohteena olevat tuntemattomat seudut vertautuivat ihmismielen arvoitukselliseen alitajuntaan. Esimerkiksi Joseph Conradin jo vuonna 1902 ilmestyneessä, klassikon aseman saaneessa romaanissa *Pimeyden Sydän* Afrikan on tulkittu edustavan psyykeen makrokosmosta. Tällöin matka Afrikkaan vertautuu matkaksi eurooppalaisen psyykeen sisälle. Löytyn mukaan tämänkaltaisen traditio jatkui kirjallisuudessa ainakin 1930-luvulle saakka. Kun Afrikan kartan valkoiset kohdat oli täytetty, tutkimusmatkat alkoivat edustaa kirjailijoille ja lukijoille eurooppalaisen ihmisen sisäistä itsetutkiskelua.<sup>146</sup> Nykyään Afrikkaan suuntautuva katse voi kääntyä itsetutkiskeluksi myös näyttelyluetteloiden äärellä, kun afrikkalaista nykytaidetta jäsentävä postkoloniaalinen diskurssi asettaa eurooppalaisen subjektin tutkimaan itsestään löytyviä syyllisyyden tunteja.

### 3.3 Oikeus historiaan ja monet modernismit

*Afrikkalaista modernismia – afrikkalaisen nykytaiteen ilmentymänä – käsitellään yhä lähes poikkeuksetta johdoksena, sen sijaan että myönnettäisiin sen perustavanlaatuisen luonne.* (Lundström 2011, 32–33.)

Edellä on käynyt ilmi, miten koloniaalisen ajan eurooppalainen kirjallisuus on esittänyt Afrikan mantereeseen esihistorialliseen aikaan jääneenä alueena. Tutkimusaineistoni kussakin kolmessa näyttelyluettelossa kirjoittajat muistuttivat toistuvasti, että Afrikka ei ole ajallisesti pysähtynyt maanosa. Taidehistorioitsija Olu Oguiben mukaan historian käsitteellä on merkittävä asema kamppailussa eurosentrisyyttä vastaan. Esihistoriallinen aika, länsimainen historiankirjoitus ja historian loppua koskevat teorit ovat eurosentrisiä rakennelmia. Oguiben mukaan kaikilla kulttuureilla pitäisi olla oikeus historiaan, vaikka se ei täyttäisikään länsimaisia historiankirjoituksen standardeja. Historian kartoittamisen ja vaalimisen tavat vaihtelevat. Jos tietyn kulttuurin historiaa ei tunnusteta, se ei voi liittää itseensä Oguiben mukaan muitakaan ajallisia ja ideologisia määreitä kuten

<sup>145</sup> Löytty 1994, 119–123.

<sup>146</sup> Löytty 1994, 126–127.

modernismi, nykyisyys tai kehitys. Hänen mukaansa muut kulttuurit ovat saaneet edustaa lännelle surkastunutta muinaisuutta, jotta länsi itse voisi näyttäytyä kehityksen ja sivistyksen tyyssijana.<sup>147</sup>

Kuten aikaisemmin olen maininnut, Stuart Hall on todennut lännen ja modernismin olevan ”meidän ja muiden” diskurssissa lähes synonyymisia, ja jotkut 1980-luvun ja 1990-luvun taitteen monikulttuuriset taidenäyttelyt samaistivat modernismin ainoastaan läntisen kulttuurin ominaisuudeksi. Taiteensosiologia tarjoaa kaksi eri tapaa ymmärtää modernismi. Jos modernismi määritellään taiteen tuotantoa ja vastaanottoa koskevien normien mukaan, taiteen modernin kauden voi katsoa alkaneen 1700-luvulla, jolloin taiteen omat instituutiot alkoivat eriytyä muista sosiaalisista instituutioista. Edellistä yleisempi tapa on määritellä taiteen moderni kausi tyyliuuntien kehityksen kautta, jolloin se ajoittuu 1800-luvun puoliväliin, realismin valtakauden päättymiseen. Theodor Adornon mukaan modernismille on keskeistä ”pakko uuteen”, joka näkyy jatkuvana ilmaisukeinojen kehittelynä. Adornon mukaan ilmiö muistuttaa kapitalistisen tavarantuotannon ja markkinoiden toimintalogiikkaa, ja siitä kuvastuu porvarilliselle aikakaudelle yleinen traditioiden vastaisuus ja taiteen kehityksen tietynasteinen omalakisuus.<sup>148</sup> Oguibe, monien muiden postkolonialistisesti tiedostavien kirjoittajien tavoin, yrittää purkaa lännen ja modernismin välisiä yhtäläisyysmerkkejä. Hänen mielestään on kyseenalaistettava ajatus, jonka mukaan modernismilla olisi lännessä sijaitseva keskus. Sen sijaan tulisi ajatella, että länsimaalaisen modernismin lisäksi on olemassa muitakin modernismeja ja näin ollen myös keskuksia on monia.<sup>149</sup>

Taidehistorioitsija Hans Belting käsittelee artikkelissa *Global Art and Minorities: A New Geography of Art History* länsimaisen taidehistorian narratiivin rajallisuutta, jonka sokeat pisteet erilaiset vähemmistöt ovat pyrkineet osoittamaan. Taidehistorian kirjoittamisen traditio on muodostunut Euroopassa, jossa sen muodostumiseen on vaikuttanut määrätty ajattelun traditio. Taidehistorian narratiivin on mahdollistanut jaettu historia. Beltingin mukaan taidehistorian tehtävä on muistaa mennyttä kulttuuria identiteetin keskuksena (*locus*). Monet vähemmistöt eivät kuitenkaan koe tulevansa edustetuiksi taidehistorian narratiivissa. Tästä syystä feministit ovat halunneet uudelleen kirjoittaa taidehistoriaa, ja vahvasti monikulttuurissa yhteiskunnissa myös etniset vähemmistöt ovat esittäneet samansuuntaisia pyrkimyksiä. Beltingin mukaan taidehistorian kirjoittamisen malli tarvitsee rakenteellisia muutoksia, jos sitä sovelletaan muihinkin kuin eurooppalaistaustaiin kulttuureihin.<sup>150</sup> Tämä liittyy varsinkin taidehistorian narratiivin tyylillisiin periodeihin, joita edes Euroopan maat eivät ole omaksuneet samaan aikaan ja samalla tavalla. Afrikan modernin taiteen narratiivin tuottamisesta kiinnostuneet kulttuurihistorioitsijat ovat joutuneet ongelman eteen yrittäessään ratkaista, mihin taite moderniin pitäisi ajoittaa. Afrikkalaisen modernismin alku on ajoitettu melko yleisesti 1900-luvun alkuun ja nigerialaisen Aina Onabolun teoksiin. Taidehistorioitsija Olu Oguiiben

<sup>147</sup> Oguibe 2005, 226–227.

<sup>148</sup> Sevänen 1991, 14–15.

<sup>149</sup> Oguibe 2005, 226–227.

<sup>150</sup> Belting 2003, 62–68.

mukaan näkemys perustuu eurosentriseen käsitykseen maanosasta, joka rajoittuu tummaihoiseen ja siirtomaahistorian omaavaan Afrikkaan. Oguiiben mielestä tulisi ajatella, että afrikkalaisia modernismeja on monia, tai hyväksyä afrikkalaisuuden kuvitteellisuus. Oguiibe uskoo, että (eurooppalaisen taidehistorian kaltainen) yleistävä ja yhdistävä narratiivi voi parhaimmillaan vahvistaa afrikkalaisia kulttuureja, kunhan sen rakennettu luonne tiedostetaan.<sup>151</sup>

### 3.3.1 Aikalaisuuden puolustus

*Vielä omana aikanammekaan ei globaalissa diskurssissa ole myönnetty, että afrikkalainen taiteilija on - - rinnakkaisuuden luomisvoima.* (Lundström 2011, 33.)

Antropologian professori Thomas Fillitz on pohtinut sitä, miksi Afrikassa tehtyä taidetta ei ole mielletty Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa aikalaisaiteeksi, vaan se on sijoitettu esimodernin kategoriaan. Hänen mukaansa ihmiset eivät tiedosta Afrikan ja Euroopan välisiä vaikutussuhteita koloniaalisella ajalla ja sen jälkeen. On kyllä yleisesti tiedossa, että 1900-luvun alun eurooppalaiset modernistitaiteilijat hakivat vaikutteita primitiiviseksi kutsutusta afrikkalaisesta taiteesta. Fillitz on halunnut muistuttaa, että vaikutukset kulkivat molempiin suuntiin. Koloniaalisten valloituksen myötä 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa Afrikkaan tuli eurooppalaisia virkamiehiä, lähetyssaarnaajia, eri alojen yrittäjiä, kauppiaita, tutkijoita ja myös taiteilijoita. Valloitetuilla alueilla eurooppalaiset taidetarvikkeet, materiaalit, tekniikat ja taideteokset kävivät tutummiksi. Tulokkaat teettivät paikallisilla taiteilijoilla teoksia kuten kristillisiä veistoksia kirkkoja varten. 1930-luvun ja 1960-luvun välillä Afrikkaan perustettiin eurooppalaistyypisiä taideakatemiaita. Niiden tarjoama taideopetus oli hyvin klassista ja modernismin uudistukset sivuuttavaa. Fillitzin mukaan akatemioiden vanhentunut taideopetus esti Afrikan ja Euroopan taiteita asettumasta rinnakkaisiksi aikalaisiksi<sup>152</sup>.

Ensimmäiset afrikkalaiset taiteilijat matkustivat Euroopan taidekeskuksiin jo 1920-luvulla. Fillitzin mukaan matkat Eurooppaan ja myöhemmin Pohjois-Amerikkaan nähtiin usein kolonialismin aiheuttamaksi autenttisen paikalliskulttuurin tappioksi. Eurooppalaisesta tai pohjoisamerikkalaisesta modernista taiteesta kiinnostunut afrikkalainen taiteilija on usein mielletty paikaltaan eksyneeksi: hänen afrikkalaisuutensa on ikään kuin heikentynyt mutta hänellä ei ole asiaa kansainvälisen taidemaailman täysivertaiseksi jäseneksikään. Pikemminkin hän näyttäytyy jäljittelijänä.<sup>153</sup> Jan-Eric Lundström ilmaisi Ars 11 -näyttelyluettelossa saman problematiikan näin:

<sup>151</sup> Oguiibe 2005, 228–230.

<sup>152</sup> Akatemioiden vaihtoehdoksi perustettiin 1940- ja 1950-luvulla taideopetusta antavia työpajakouluja, joissa opiskelijoita rohkaistiin kehittämään ajankohtaista afrikkalaista taideilmaisua traditionaalisen taiteen tuntemuksensa pohjalta. Négritude-liike nosti saman metodin suosituksi parikymmentä vuotta myöhemmin Senegalin taidekoulussa. (Fillitz 2009, 119–120.)

<sup>153</sup> Fillitz 2009, 120–121.

(--) nykyään maanpaossa elävän afrikkalaisen taiteilijan ajatellaan oppineen pelin säännöt, mutta hänen ei katsota tarjoavan mitään uutta itse pelin rakenteeseen tai sen sisältöön. (Lundström 2011, 33.)

Fillitzin mukaan liian länsimaalaiseksi koettu taiteilija ei enää herätä kuraattorien ja keräilijöiden kiinnostusta. Eurosentrinen katse (gaze) sekä kansainvälisten taidemarkkinoiden kaupalliset strategiat vaativat hänen mukaansa selviä kulttuurieroja, joissa kolonialismin synnyttämät kulttuuriset kytkökset ja myöhemmät vaikutteiden virtaukset eivät saa näkyä.<sup>154</sup> Fillitzin vuonna 2009 esittämä kritiikki suuntautuu kaikesta päätellen eteenkin 1980-luvun lopun ja 1990-luvun taidemaailmaan, jolle oli tyypillistä kiinnostus monikulttuurisuuteen. Artikkelissaan *Contemporary Art in Africa, Coevalness in the Global World* hän palaa Crinsonin tavoin ruotimaan Pariisin Georges Pompidou keskuksen näyttelyä *Magiciens de la Terre* (1989).

### 3.3.2 *Magiciens de la Terre* kritiikin kohteena

*Magiciens de la Terre*en osallistui taiteilijoita Aasista, Afrikasta, Euroopasta ja Pohjois-Amerikasta. Sen pääkuraattorina toimi Jean-Hubert Martin, ja Afrikan taiteesta vastasi André Magnin.<sup>155</sup> *Magiciens de la Terre* on nähty yhtenä ensimmäisistä kerroista, kun merkittävä taideinstituutio on yrittänyt löytää postkoloniaalisen tavan esittää eri kulttuuripiirien taidetta rinnakkain.<sup>156</sup> Ruotsalainen taidehistorioitsija Charlotte Bydler tulkitsee näyttelyn olleen rohkea yritys tuoda eri maanosien taiteellinen luovuus yhteen, osaksi samaa nykyhetkeä.<sup>157</sup> *Magiciens de la Terre* pyrki eroon länsimaisen ja muilta alueilta tulevan taiteen välisestä hierarkkisuuudesta. Euroopasta ja Pohjois-Amerikasta valittuja taiteilijoita yhdisti vierasmaalainen syntyperä tai kiinnostus vieraisiin kulttuureihin. He edustivat sellaisia nykytaiteilijoita, joihin pariisilainen taideyleisö oli tottunut. Kuraattorit eivät halunneet valita Aasiasta ja Afrikasta taiteilijoita sen perusteella, mikä sopisi hyvin länsimaisen nykytaiteen viitekehykseen. Tämä oli yksi keskeisimpiä kritiikin syitä. Arvostelijoiden mukaan eri maanosista tulevat teokset eivät jakaneet samoja taiteellisia kriteereitä. Esimerkiksi Crinson ja Fillitz olisivat pitäneet parempana, jos Aasian ja Afrikan taide oli näyttäytynyt ”modernimpana”. Kritiikkiä näyttely sai myös siitä, että kuraattorit eivät pyytäneet neuvoja afrikkalaisilta ja aasialaisilta taiteen asiantuntijoilta vaan luottivat omaan arviointikykyynsä.<sup>158</sup> *Art Today* -kirjassa Brandon Taylor luonnehtii *Magiciens de la Terre* -näyttelyä kuratoinnin suureksi seikkailuksi, joka nosti pintaan kiusallisen kysymyksen koloniaalisten halujen nykyaikaisesta

<sup>154</sup> Fillitz 2009, 121–122.

<sup>155</sup> Bydler 2004, 56.

<sup>156</sup> Bydler 2004, 60.

<sup>157</sup> Bydler 2004, 57.

<sup>158</sup> Bydler 2004, 56–58.

ilmiasusta.<sup>159</sup> Sanankaltaista seikkailu-metaforaa käyttää myös N’Goné Fall Ars 11 -esseessään, jossa hän vertaa vuosituhannen vaihteen taideammattilaisia uusia maita tutkiviin löytöretkeilijöihin.<sup>160</sup>

Afrikkalaisen taiteen kuraattorina toiminut André Magnin alkoi näyttelyn jälkeen kerätä afrikkalaisen nykyaiteen kokoelmaa Jean Pigozzi nimiselle italialaiselle liikemiehelle, joka oli saanut innoikkeen Magiciens de la Terre -näyttelystä. Magnin ja Pigozzi suuntasivat huomionsa ennen kaikkea sellaisten taiteilijoiden tuotantoon, joilla ei ollut akateemista koulutusta. Taiteilijat olivat niin sanotusti itseoppineita, ja he tulivat Saharan eteläpuoleisesta Afrikasta.<sup>161</sup> Pigozzin nimissä oleva Contemporary African Art Collection (CAAC) on ollut esillä Euroopan ja Pohjois-Amerikan nimekkäissä taidelaitoksissa, mikä on aiheuttanut paljon kriittistä keskustelua. Näyttelyt ovat saaneet samankaltaista palautetta kuin Magiciens de la Terre aiemmin. Monet näyttelypaikoista eivät 1990-luvulla osoittaneet kiinnostusta koulutettujen afrikkalaistaiteilijoiden työtä kohtaan, mutta avasivat ovensa itseoppineille taiteilijoille. Postkoloniaalisesti tiedostavan kritiikin mukaan itseoppineiden taiteilijoiden suosiminen on auttanut vaalimaan primitiivistä Afrikka-kuvaa. Näyttelyt ovat saaneet kielteistä palautetta siitä, että niiden esittelemä taide on perustavalla tavalla ristiriidassa länsimaiseen taidehistoriaan pohjautuvan nykyaidekäsityksen kanssa.<sup>162</sup> Pigozzin kokoelmaa on kartutettu aktiivisesti kaksi vuosikymmentä, joten kokoelman yleisilme on tuskin pysynyt täysin samanlaisena kuin 1990-luvulla. Noin 6000<sup>163</sup> teosta kattavan kokoelman osat ovat kiertäneet näyttelyissä 2010-luvullakin.<sup>164</sup>

Mielestäni taiteen postkoloniaalinen diskurssi on sittemmin torjunut täysin Magnin edustaman näkökulman Afrikan nykyaiteeseen. Magnin edustaa 1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla elinvoimissaan ollutta monikulttuurisuusihannetta, jonka postkoloniaalinen diskurssi pitää eroa korostavana ja essentialistisena. Magnin on toimittanut yhdessä Jacques Soulilloun kanssa kirjan *Contemporary Art of Africa* (1996), joka esittelee suuren joukon Saharan eteläpuolisen Afrikan taiteilijoita. Samalla kirjan johdanto valottaa hieman Magnin näkemyksiä Afrikan maiden aikalaistaiteesta. Magnin ja Soulillou ajattelevat, että länsi on – taidemarkkinoidensa ja vahvojen instituutioidensa kannattelemana – määritellyt nykyaiteen normit. Siksi nykyaide ei ole heidän mukaansa sellainen taiteen konsepti, joka voitaisiin sellaisenaan siirtää lännestä Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan ilman, että siitä aiheutuisi vääristymiä.<sup>165</sup> Nykyisen postkoloniaalisen diskurssin ilmauksin he haluavat vaalia autenttisenä pitämänsä kulttuuria vääristymiltä; he eivät halua eri kulttuurien sekoittuvan keskenään.

<sup>159</sup> Taylor 2005, 188–189.

<sup>160</sup> Fall 2011, 24.

<sup>161</sup> Contemporary African Art Collection <http://www.caacart.com/> Käytetty 20.1.2013.

<sup>162</sup> Fillitz 2009, 118–119.

<sup>163</sup> Fillitz 2009, 118.

<sup>164</sup> Contemporary African Art Collection, näyttelyt <http://www.caacart.com/caacart-exhibitions.php>. Käytetty 20.3.2013.

<sup>165</sup> Magnin & Soulillou 1996, 7.

Omien sanojensa mukaan Magnin pyrki valitsemaan Magiciens de la Terreen teoksia, jotka ilmaisivat ja välittivät mielikuvituksellisia näkökulmia tekijöidensä omaan kulttuuriin.<sup>166</sup> Hänelle taiteen suhde lähiyhteisöön ja sen kulttuuriin nousee tärkeäksi näkökulmaksi. Ennen kolonialismia taide oli tanssin tavoin osa juhlia ja uskonnollisia seremonioita, jolloin se toimi yhteisöä koossa pitävänä voimana. Soulilloun ja Magninin mukaan naamioiden ja muiden esineiden tekijät tunnettiin ja heidän ammattitaitoaan kunnioitettiin. Kolonialismin ja sitä seuranneen itsenäistymisen myötä taide on irtautunut perinteisistä tehtävistään, ja individualismi on korostunut. Soulillou ja Magnin uskovat, että ”lännelle ominainen tilanne”, jossa yhteisö on vieraantunut taiteilijoidensa tekemästä taiteesta, on yleistynyt Afrikassa. He tuovat esiin, miten monet kirjan esittelemät taiteilijat rakentavat uutta sidettä omaan yhteisöönsä. Tulkintani mukaan Soulillou ja Magnin halusivat nähdä Afrikan kulttuurit kolonialismin turmelevista vaikutuksista puhdistautuneina, arvostelijoiden mukaan ajattomina ja suorastaan primitiivisinä.<sup>167</sup>

Edellä kuvatussa visiossa ideaalinen taiteilija tutkiskelee omaa yhteisöään ja tuottaa sen hajanaisuudesta visuaalisen muodon. Teoksissaan hän saattaa hyödyntää yhteisön hylkäämää materiaalia, joka ei enää sovi muuhun tarkoitukseen. Ideaalisissa tapauksissa taiteilijan työt ovat helposti yhteisön saavutettavissa, jossa ne aiheuttavat vilkasta keskustelua.<sup>168</sup> Kyseinen näkemys tulee lähelle Africa/Now’n näyttelyluettelon johdantoa, jossa afrikkalainen taiteilija representoituu sosiaalisesti tiedostavana yksilönä, joka on sitoutunut lähiyhteisöönsä ja kotimaahansa. Hänen taiteensa käsittelee usein omasta elinympäristöstä nousevia sosiaalisia aiheita, ja hän saattaa antaa materiaalista tukea paikallisia yhteisöprojekteja varten. Africa/Now’n johdannossa toistuu myös ajatus, jonka mukaan länsimaiset ihmiset ovat vieraantuneet oman kulttuurinsa tuottamasta nykytaiteesta.<sup>169</sup> Afrikkalainen aikaistaide sen sijaan ei ole vieraannuttavaa vaan sosiaalista ja välitöntä.

Magiciens de la Terren jälkeen Afrikan nykytaidetta koskeva debatti jatkui New Yorkin Afrikkalaisen taiteen museon järjestämän Africa Explores -näyttelyn (1991) ympärillä. Kokonaisuus kiersi näyttelypaikkoja 1990-luvun alkupuoliskon ajan. Africa Explores oli jaettu viiteen eri kategoriaan. ”Poistunut taide” on menneisyydessä tehtyä taidetta, joka toimii nykypäivänä symbolina ja inspiraation lähteenä taiteilijoille. Kylissä tehty ”traditionaalinen taide” seuraa taiteen perinteistä muotokieltä ja funktioita. ”Uusi funktionaalinen taide” on tehty määrättyä sosiaalista (etnistä<sup>170</sup>) ryhmää ja sen ideologiaa varten. ”Urbaani taide” on kaupallista taidetta, joka on tehty silmän iloksi. ”Kansainvälistä taidetta” tekevät muodollisen koulutuksen saaneet taiteilijat ja ne, jotka työskentelevät

<sup>166</sup> Magnin & Soulillou 1996, 7.

<sup>167</sup> Magnin & Soulillou 1996, 8–9.

<sup>168</sup> Magnin & Soulillou 1996, 8–9.

<sup>169</sup> Thorup 2008, 8–9.

<sup>170</sup> The New York Times, Arts <http://www.nytimes.com/1991/05/17/arts/review-art-africans-explore-their-own-evolving-cultures.html?pagewanted=all&src=pm>. Käytetty 8.5.2013.



eurooppalaisen opettajan tai mesenaatin ohjauksessa.<sup>171</sup> Taidehistorioitsija Sylvester Okwunodu Ogbechie totesi African Arts -lehdessä vuonna 1997, että Afrikan nykytaiteen käytäntöjä hahmotetaan kyseenalaisten trooppien avulla, jotka periytyvät Afrikan perinteisen taiteen kontekstista. Hänen mukaansa sekä Magiciens de la Terre että Africa Explores esittivät maanosan nykytaiteen eksoottisuuden troopin kautta, mikä tuotti uusprimitiivisen vaikutelman. Seuraava paljon huomiota osakseen saanut näyttely oli Lontoossa vuonna 1995 järjestetty Seven Stories of Modern African Art, joka nähtiin myöhemmin myös Malmössä. Sen kuraattoriryhmässä toimineet henkilöt tulivat Afrikasta, ja heidän tehtävänään oli kuratoida subjektiivisia tarinoita omasta maanosastaan. Ogbechie yhdisti näyttelyn näennäisheimotaiteeseen, joka kiinnostaa yleisöä sen ilmentämän yhteisöllisyyden eetoksen takia.<sup>172</sup>

### 3.3.3 Nykytaide etnografisissa museoissa

*[Etnografisten näyttelyiden] avulla museovieraille uskoteltiin, että Afrikka oli paikalleen pysähtyneiden perinteiden ja kulttuurien säilytysastia, aivan kuin ajan kululla ja teknologian kehityksellä ei olisi ollut mitään merkitystä koko maaosalle. (Fall 2011, 22.)*

Crinson, Mosquera ja Fillitz vastustivat kukin sellaisia perustavanlaatuisien kulttuurierojen representaatioita, jotka samaistavat modernin ainoastaan läntisen kulttuurin ominaisuudeksi. Monien postkolonialistisesti tiedostavien kirjoittajien mukaan Euroopan etnografisilla museoilla on ollut aktiivinen osa Afrikkaa koskevan pysähtyneen maanosan myytin rakentamisessa ja vaalimisessa. Tämänkaltainen ajatus toistuu myös Ars 11:n näyttelyluettelossa.<sup>173</sup> Esimerkiksi Löytylle etnografinen museo edustaa koloniaalista maailmankuvaa.<sup>174</sup>

Osa etnografisista museoista on ottanut nykytaiteen osaksi näyttelytoimintaansa puhdistautuakseen kolonialismin tahraamasta maineestaan ja vastatakseen syytöksiin pysähtyneen Afrikka-kuvan vaalimisesta. British Museumin entinen etnografian osasto, nykyinen Department of Africa, Oceania and the Americas on ottanut askelia taidemaailman suuntaan ja haluaa olla monikulttuurisen debatin areena. Vuonna 1753 perustettu British Museum syntyi valistuksen aatteiden värittämässä kulttuuri-ilmastossa, jolloin se otti tehtäväkseen lisätä yleisönsä ihmiskunnan kulttuurihistoriaa koskevaa ymmärrystä. Siirtomaakauden aikana, vuodesta 1890 eteenpäin museon Afrikan kokoelma alkoi kasvaa ja lisätä painoarvoaan kolonialistisen valtajärjestelmän vauhdittamana. Vuonna 1946 etnografinen kokoelma itsenäistyi omaksi osastokseen, jonka alaisuudessa myös Afrikan

<sup>171</sup> Museum for African Art, Museum Store [http://www.africanart.org/products/37/africa\\_explores\\_20th\\_century\\_african\\_art](http://www.africanart.org/products/37/africa_explores_20th_century_african_art). Käytetty 8.5.2013.

<sup>172</sup> Ogbechie 1997, 10.

<sup>173</sup> Katso Fallin ja Löytyn esseet.

<sup>174</sup> Löytty 2011, 40.

kokoelma oli, ja kokoelman kartutus alkoi perustua entistä enemmän kenttätyöhön ja tutkimukseen.<sup>175</sup> Vuosisadan lopulla museo alkoi muotoilla uudelleen kriteereitään, joiden avulla se oli siihen asti kehittänyt Afrikka-aiheista kokoelmaansa. Museo halusi ottaa etäisyyttä ajattomaan ja muuttumattomaan Afrikka-kuvaan, ja alkoi tietoisemmin rakentaa muutosta ja kulttuurista moninaisuutta korostavia representaatioita. British museum luopui vanhasta linjastaan, joka keskittyi ainoastaan brittien ja afrikkalaisten keskinäistä vuorovaikutusta edeltäneen ajanjakson esineistöön. Sen sijaan museo päätti sitoutua vanhan tehtävänsä ohessa modernien afrikkalaisten kulttuurien tallentamiseen ja esittelyyn. Kokoelmaa haluttiin jatkossa kartuttaa myös esineistöllä, joka reflektoi modernien kulttuurien muutoksia.<sup>176</sup> 1990-luvulla British Museum sisällytti afrikkalaisen nykytaiteen toiminta-alueeseensa.<sup>177</sup>

Myös Amsterdamin Tropenmuseum on yrittänyt muuttua vanhanaikaisesta etnografisesta museosta kulttuurihistorialliseksi museoksi, joka esittelee myös nykytaidetta. Näyttelyissä yritetään välttää esittämästä eri kulttuureja yhtenäisinä kokonaisuuksina. Nykytaiteen toivotaan tarjoavan yksilöllisiä näkökulmia, henkilökohtaisia tarinoita ja erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia. Museon kuraattorin mukaan nykytaiteen universalistinen diskurssi ja etnografisen museon lähestymistavat ovat kuitenkin perustavalla tavalla ristiriidassa, mikä haastaa koko etnografisen museon olemassaolon.<sup>178</sup> Hänen mukaansa taideteoksen tehtävä etnografisessa museossa on liian usein toimia suoraviivaisena esimerkkinä tietyistä kulttuurisista maisemista samaan tapaan kuin perinteiset käyttöesineet aikaisemmin.<sup>179</sup> Tulkintani mukaan British Museumin ja Tropenmuseum tapauksissa sekä Ars 11 -näyttelyluettelon esseissä afrikkalainen nykytaide toimii osoituksena siitä, että länsimaalainen kulttuuri on hyväksynyt Afrikan osaksi nykyaikaa, jota leimaavat muutokset ja kehitys. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt symboloivat globaalia jälkikolonialista aikaa.

Fillitz, Mosquera ja Crinson eivät määritelleet täsmällisesti, mitä modernismi merkitsee, mutta heidän teksteissään se esiintyy eräänlaisena pysähtyneisyyden ja primitiivisyyden vastakohtana. Oguibe on pyrkinyt laajentamaan modernismin käsitettä niin, että se voisi tarkoittaa eri kulttuureille erilaisia asioita. Selvää on, että kukin kirjoittajista laskee nykyisyyden – kutsutaan aikaa vaikka myöhäismoderniksi – modernismin sisälle. Sosiologiassa modernit yhteiskunnat ymmärretään jatkuvien, nopeiden ja pysyvien muutoksien yhteiskuntina, joissa sosiaaliset käytännöt ovat tarkastelun ja uudistuksien kohteina. Traditionaalisissa yhteiskunnissa sitä vastoin toistuvat sosiaaliset käytännöt

---

<sup>175</sup> Ardouin 2009, 190–226.

<sup>176</sup> Ardouin 2009, 227.

<sup>177</sup> Ardouin 2009, 230.

<sup>178</sup> Shatanawi 2009, 370–371.

<sup>179</sup> Shatanawi 2009, 376.

ja traditiot jäsentävät nykyisyyttä ja antavat sille rakenteen. Traditioita kunnioitetaan, koska niihin katsotaan kertyneen sukupolvien kokemus tietystä asiasta.<sup>180</sup>

### 3.4 Identiteetti ja etnisyys

*Onko mahdollista puhua afrikkalaisesta taiteilijaidentiteetistä (-- ) yhtenä kokonaisuutena? (Thorup 2008, 8.)*

*Usea Etelä-Afrikassa syntynyt taiteilija on (-- ) siirtynyt elämään globaaliin kontekstiin, jossa (-- ) identiteetti ei ole fyysiseen paikkaan ja sen olosuhteisiin sidottua.” (Pusa 2010, 13.)*

Identiteettiin liittyvät kysymykset ovat postkoloniaalisesti tiedostavan nykyaikaisen taiteen keskeinen mielenkiinnon kohde. Erilaiset rodulliset ja etniset representaatiot kytkeytyvät tiukasti identiteetin kysymyksiin, koska ne kutsuvat subjekteja tiettyihin rooleihin. Aloitan tämän luvun käsittelemällä sitä, miten identiteetti on käsitteellistetty ja ymmärretty eri aikoina.

Essentialistisen käsityksen mukaan identiteetti on subjektin suhteellisen pysyvää ”minätunto”. Käsityksen mukaan myös etninen ryhmä voi jakaa yhteisen olemuksellisen kulttuuri-identiteetin. Antikolonialistiseen poliittiseen vastarintaan on kuulunut oleellisesti alistetun ryhmän erillisen identiteetin ja kulttuurisen omaleimaisuuden korostaminen.<sup>181</sup> Négritude-liike ja panafrikkalaisuus korostivat afrikkalaisen kulttuurin arvoa. 1930-luvun Pariisissa syntynyt kulttuurinen ja poliittinen Négritude-liike vetosi kannattajiensa mustaan identiteettiin Länsi-Afrikan ja Karibian ranskankielisillä alueilla, ja 1900-luvun alusta eteenpäin vaikuttanut moderni panafrikkalaisuus on pyrkinyt vahvistamaan afrikkalaisten kansojen kollektiivisuuden tunnetta Afrikassa ja afrikkalaisissa diasporissa.<sup>182</sup> Myös Africa/Now:n näyttelyluettelossa on kaikuja essentialistisesta identiteetikäsityksestä. Esipuheen mukaan näyttely esittelee yleisölle ”afrikkalaisen taiteilijaidentiteetin”, tosin ajatus tulee johdannossa kyseenalaistetuksi.<sup>183</sup> Yksikkömuoto antaa olettaa, että näyttelyn taiteilijat jakavat saman, afrikkalaisuuden määrittämän, olemuksellisen identiteetin. Essentialistinen identiteetikäsitys on tuottanut erilaisia postkoloniaalisen vastarinnan strategioita kuin myöhäismoderni identiteetikäsitys. Koska kulttuurista identiteettiä koskevat kysymykset ja niin sanottu eron politiikka ovat keskeisiä teemoja postkolonialistisessa teoriassa, käsitelen niitä seuraavaksi tarkemmin tukeutuen erityisesti Stuart Hallin myöhäismodernia kulttuuri-identiteettiä koskeviin ajatuksiin.

Stuart Hallin mukaan modernin maailman lisääntynyt monimutkaisuus heijastui sosiologian klassiseen subjektikäsitteeseen. Sen mukaan identiteettiä ei tule ymmärtää syntymästä

<sup>180</sup> Hall 2002, 24.

<sup>181</sup> Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2006, 137.

<sup>182</sup> Williams & Chrisman 1994, 24.

<sup>183</sup> Thorup, Myllyharju & Thoe 2008, 6; Thorup 8.

kuolemaan ulottuvana subjektin olemuksellisena keskuksena kuten valistuksen aikaan uskottiin. Sen sijaan identiteetti muodostuu sisäisen minän ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa. Sosiologian klassinen subjektikäsitys säilytti vielä ajatuksen subjektin sisäisestä ytimeistä.<sup>184</sup> Sen on kyseenalaistanut myöhäismoderni subjektikäsitys, jonka mukaan subjektin identiteetissä ei ole juuri mitään olemuksellista ja pysyvää:

*Subjekti ottaa eri identiteettejä eri aikoina, eivätkä nämä identiteetit ryhmitä yhtenäiseksi kokonaisuudeksi minkään eheän ”minän” ympärille. Sisällämme on ristiriitaisia ja eri suuntaan tempoilevia identiteettejä, minkä vuoksi identifikaatiomme vaihtelevat jatkuvasti.* (Hall 2002, 23.)

Edellä kuvattu käsitys perustuu huomioon, jonka mukaan merkittävät rakenteelliset muutokset muokkasivat moderneja yhteiskuntia 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. Aikaisemmin kansallisuus, luokka, sukupuoli, seksuaalisuus ja rotu tarjosivat yksilön identiteetille vankkoja asemia. Yhteiskuntateorian piirissä yleisen näkemyksen mukaan nuo kiinnepohdat ovat menettäneet painoarvoaan myöhäismodernina aikana. Laajat yhteiskunnalliset muutokset kuten kansallisvaltioiden heikkeneminen ja erilaiset globalisaatioprosessit työntävät myös henkilökohtaiset identiteetit liikkeeseen. (Peekaboon näyttelyluettelossa tähän viittaa Pusan toteamus, jonka mukaan monien Etelä-Afrikassa syntyneiden taiteilijoiden identiteetit eivät ole kiinteästi sidoksissa heidän asuinmaahansa.<sup>185</sup>) Jatkuvat muutokset horjuttavat yksilön yhtenäistä minäkäsitystä. Hall kutsuu vakaan ”minätunnon” katoamista subjektin paikaltaan siirtymiseksi ja hajakeskittämiseksi. Lähtökohtaisesti hän suhtautuu myönteisesti myöhäismoderniin identiteetin pirstoutumiseen.<sup>186</sup>

Hallin mukaan subjektin identiteetit ovat ristiriitaisia, keskenään kilpailevia ja toisiaan paikaltaan siirtäviä. Luokkaan liittyvä identiteetti kykeni aikaisemmin paremmin sitomaan erilaiset identiteetit itsensä alaisuuteen, mutta näin ei ole enää. Sosiaaliset ja yhteiskunnalliset liikkeet kuten feminismi, mustien kamppailut ja ympäristöliike ovat muuttaneet myöhäismodernin maailman poliittista maisemaa. Subjektin identiteetti vaihtelee sen mukaan, kuinka subjektia puhutellaan ja kuinka se esitetään. Tietty identifikaatio voidaan joko saavuttaa tai menettää, mitä kuvaa ilmaisu eron politiikka.<sup>187</sup> Erityisesti 1960- ja 1970-luvun feminismillä on ollut suuri vaikutus siihen, että monet aikaisemmin yksityiselämän piiriin lasketut asiat ymmärretään nykyään myös julkisiksi ja ne voidaan ottaa poliittisen väännön kohteiksi. Kohdistamalla huomion siihen, miten ihmiset muodostuvat ja miten heidät tuotetaan sukupuolittuneiksi subjekteiksi, feminismi politisoi subjektiviteetin, identiteetin ja identifikaatioprosessit. Samaan tapaan subjektin etninen ja rodullinen identiteetti muodostuu ja muuttaa muotoaan suhteessa eroja tuottaviin representaatiojärjestelmiin.<sup>188</sup>

<sup>184</sup> Hall 2002, 21–22.

<sup>185</sup> Pusa 2010, 13.

<sup>186</sup> Hall 2002, 19–20.

<sup>187</sup> Hall 2002, 28.

<sup>188</sup> Hall 2002, 43–44.

Tummaihoisuus tai ”mustuus” on keskeinen rodullisen eron merkitsin. Yhdysvalloissa kansalaisoikeusliike antoi ilmaukselle ”musta” positiivisen kaiun 1950- ja 1960-luvulla. Siihen liittyi miellelyhtymä mustasta ylpeydetunnosta, ja 1960-luvun lopulla ilmaus yhdistyi suoraan Black Power -liikkeeseen.<sup>189</sup> 1970- ja 1980-luvulla rotumellakat ja rasismi niin Yhdysvalloissa kuin Britanniassa saivat ulkomaalaistaustaiset taiteilijat pohtimaan omaa kulttuuri-identiteettiään. 1980-luvun alussa brittiläiseen kulttuuripolitiikkaan ilmestyi termi ”etninen taide”, joka oli jotain (valkoisesta) brittikulttuurista erillistä mutta myönteistä ja kannatettavaa. Saman etnisen taustan omaavat taiteilijat saattoivat esitellä taidetta omissa ryhmäyhteyksissään. Rotukysymyksistä kiinnostuneet tummaihoiset taiteilijat pyrkivät vahvistamaan yhteistä mustaa identiteettiään.<sup>190</sup> Esimerkiksi the Black Art Group perustui taiteilijoita yhdistävään mustaan britti-identiteettiin. Jälkeenpäin tämänkaltaista toimintaa on nähtäväksi tullut vanhakantaisena essentialistisen kulttuuri-identiteetin vaalimisena. 1980-luvun jälkipuoliskolla, osin Iso-Britanniassa toimivan Hallin ja Yhdysvalloissa vaikuttavan Homi Bhabhan postkolonialististen kirjoitusten myötävaikutuksesta, identiteetti alettiin ymmärtää uudella tavalla. Ajatus tietyn etnisen ryhmän jakamasta yhteisestä kulttuuri-identiteetistä kyseenalaistui, ja identiteetti alettiin mieltää entistä useammin yksilön hetkellisesti omaksumaksi epävakaa positioksi.<sup>191</sup>

Seuraavaksi käsittelemme sitä, miten globalisaatio muuttaa kansallisia ja muita kulttuurisia identiteettejä Stuart Hallin mukaan. Hall määrittelee globalisaation väljäksi joukoksi muutosvoimia ja prosesseja, jotka ylittävät kansalliset rajat, yhdistävät yhteisöjä ja organisaatioita sekä muodostavat uusia ajan ja paikan kytköksiä. Globalisaatio ei ole uusi ilmiö, mutta sen laajuus ja vauhti ovat kasvaneet 1970-luvulta lähtien selvästi. Kansakuntien välinen kulttuurinen vaihto ja globaali kuluttajuus merkitsevät sitä, että toisistaan etäällä olevat ihmisjoukot ovat samojen tavaroiden kuluttajia, samojen palvelujen asiakkaita sekä samojen viestien ja kuvien vastaanottajia. Eri puolilla maailmaa oleville ihmisille tarjoutuu yhteisten identiteettien mahdollisuuksia. Globaalit identifikaatiot alkavat siirtää syrjään kansallisia identiteettejä, Hall uskoo.<sup>192</sup>

*Mitä enemmän globaali tylien, paikkojen ja imagojen markkinointi, matkustaminen ja globaalisti välitetyt mediakuvat ja viestintäjärjestelmät välittävät sosiaalista elämää, sitä enemmän identiteetit irtautuvat erityisistä ajankohdista, paikoista, historioista ja traditioista ja esittäytyvät ”vapaasti kelluviksi”.* (Hall 2002, 62.)

Kansalliset identiteetit eivät kuitenkaan täysin homogenisoidu, sillä globalisaatioprosessit eivät tavoita yhtä vahvasti kaikkia maita eivätkä myöskään yhden maan sisäisiä väestökerroksia. Kulttuuriset valtasuhteet lännen ja muun maailman välillä eivät ole tasavertaiset. Esimerkiksi Kevin Robins on tulkinnut globalisaation länsimaalaiseksi ilmiöksi. Robinsin mukaan

<sup>189</sup> de Souza 2006, 356.

<sup>190</sup> de Souza 2006, 360.

<sup>191</sup> de Souza 2006, 361.

<sup>192</sup> Hall 2002, 58–62.

globaali kapitalismi on esiintynyt kaiken universalisoivana modernisaation moottorina, vaikka se on todellisuudessa merkinnyt länsimaalaistumista. Samalla, kuin läntiset vaikutteet ovat vyöryneet eripuolille maailmaa, ”eksoottiset” kulttuurit ovat tulleet lännen keskuksiin. Hallin mukaan kulttuuriset identiteetit suhteellistuvat kaikkialla, mutta erityisen selvää se on läntisissä metropoleissa, jotka kokoavat eri kulttuureista tulevia virtauksia. Kevin Robinsin mukaan globalisaation rinnalla esiintyy viehtymys eroon, etnisyyteen ja ”toiseuteen”. Globalisaatio tarvitsee myös joustavaa paikallista eriytymistä, mikä vahvistaa uudenlaisia paikallisia identiteettejä.<sup>193</sup>

Maahanmuutto haastaa kansalliset identiteetit, mutta ei kumoa paikallisuuteen perustuvia identiteettejä, Hall uskoo. Maahanmuuton uhaksi kokevat ryhmät pyrkivät vahvistamaan paikallista identiteettiään, ja vastaavasti osa ulkopuolisuuden tunteesta kärsivistä etnisistä vähemmistöistä sitoo identiteettinsä tiukasti alkuperäiskulttuuriinsa.<sup>194</sup> Osa etnisiin vähemmistöihin lukeutuvista ihmisistä ei sulkeudu alkuperäiskulttuuriinsa mutta ei myöskään sulaudu osaksi valtakulttuuria. Hall kutsuu eri kulttuurien aineksia yhdistelevää identiteettiä hybridiksi.<sup>195</sup>

*Jotkut väittävät, että ”hybridisyys” ja synkretismi – erilaisten kulttuuristen traditioiden välinen yhteensulautuminen – on vahva luovuuden lähde, joka tuottaa uusia muotoja, jotka ovat sopivampia myöhäismoderniteetille kun menneisyyden vanhat, linnoitetut kansallisidentiteetit. (Hall 2002, 72.)*

### 3.5 Postkoloniaalinen epäpuhtaus: diaspora ja hybridit kulttuurimuodot

*(--) teoksissa rajojen ja erojen, esityslajien ja -tapojen välinen yhteensulautuminen, kerrostuneisuus ja hybridisyys ilmenevät mm. erilaisten kulttuuristen ja hengellisten traditioiden synkretistisessä yhdistelyssä (--).” (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 12.)*

Kuten edellä on jo tullut esiin, postkolonialistisesti sävyttyneessä retoriikassa niin sanotut kulttuuriset paikaltaan siirtymiset ja kulttuurien väliset liitoskohdat ymmärretään kulttuuria voimaannuttaviksi uuden luovuuden lähteiksi. Peekaboon näyttelyluettelossa Etelä-Afrikan nykytaiteen mielenkiintoisuutta perusteltiin monien kulttuurien yhtäaikaisella läsnäololla:

*Etelä-Afrikka kuuluu Afrikkaan, mutta yhtä lailla Aasiaan ja Eurooppaan. Tämä antaa myös sen taiteelle ulottuvuuksia, kun kotimainen monikansallisuus yhdistyy globaaliin kansainvälisyyteen. Useiden eri kulttuurien yhtäaikainen läsnäolo tekee Etelä-Afrikan taiteesta erilaista ja erityisen kiinnostavaa. (Pusa 2010, 13.)*

Osa tunnetuimmista 1980-luvun ja 1990-luvun monikulttuurisista taidenäyttelyistä on arvosteltu siitä, että ne rakensivat jyrkkiä kulttuurieroja ja mielsivät modernin taiteen yksinomaan

<sup>193</sup> Hall 2002, 63–65.

<sup>194</sup> Hall 2002, 67–70.

<sup>195</sup> Hall 2002, 71–72.

länsimaalaiseksi ilmiöksi. Tuolloin Euroopan ja Pohjois-Amerikan ulkopuolella tehtyyn taiteeseen liitettiin usein etnisiä leimoja, joita on myöhemmin haluttu välttää.<sup>196</sup> Crinsonille edistystä merkinnyt näyttely *The Other Story* esitteli Britannian diasporista taidetta. Siinä missä monikulttuuriset näyttelyt halusivat representoida eri kulttuureja ja erilaisia taidekäsitteitä, diasporan taidetta esitellyt näyttely representoi hybridiksi ymmärrettyä kulttuuria.

Postkoloniaalinen diskurssi pitää ajatusta aidosta ja autenttisesta (etnisestä) taiteesta keinotekoisena ja hyvin epätoivottavana. Kulttuurien välinen sekoittuminen on sitä vastoin myönteinen asia. Postkoloniaalisessa diskurssissa esiintyy usein kaksi vaihtoehtoa: postkolonialisti arvostaa hybridejä kulttuurimuotoja ja hänen vastustajansa haikailee autenttisen primitiivisen taiteen pariin. Diskurssi ei yleensä ota huomioon vaihtoehtoa, että jollain alueella tehtäisiin läntisestä nykyaikaisen taiteen traditiosta erillistä taidetta, joka kytkeytyisi vahvasti nykypäivään vanhojen perinteiden sijasta. Tulkintani mukaan postkoloniaalinen diskurssi ei halua korostaa kulttuurieroja, koska se pyrkii purkamaan lännen konstruoiman eksoottisen ”toisen” ja ulottamaan tasavertaisen toimijuuden myös ”meidän ja muiden” diskurssin sulkeistamiin ihmisryhmiin. Kuubalaisen kuraattori Gerardo Mosqueran mukaan länsimaiden ulkopuoliset kulttuurit voivat irrottautua marginaalisesta asemastaan ja osallistua kansainväliseen taidemaailmaan omaksumalla ”postkoloniaalin epäpuhtauden”, joka viittaa eri kulttuureiden elementtien omaehtoiseen yhdistelyyn.

Niin kulttuuria kuin subjektin identiteettiäkin voidaan luonnehtia hybridiksi. Crinsonin mukaan hybridin idea on niin keskeinen postkoloniaaliselle teorialle, koska se on eräänlainen stereotyypin vastakohta. Koloniaalinen vallankäyttö perustui eurooppalaisten ja alkuperäisen väestön väliselle kahtiajaolle. Hybridinen subjekti, jonka identiteetti sijaitsi kahden kulttuurin välimaastossa, herätti vallan käyttäjissä syyllisyyttä, levottomuutta ja inhoa. Hybridisyys horjutti koloniaalisen vallankäytön legitimiyyttä. Hybridin käsite kyseenalaistaa kertaalleen identiteetin yhtenäisyyden ja puhtauden, essentialistisen identiteettikäsitteen.<sup>197</sup> Postkolonialistisista teoreetikoista erityisesti Homi Bhabha on kirjoittanut aiheesta. *Ars 11* -näyttelyluettelossa Löytty viittaa eksplisiittisesti hänen teksteihinsä<sup>198</sup>. Bhabhalle hybridin käsite on väline purkaa ajattelua, jossa maailma jakautuu itseen ja toiseen (yleiskielellä ymmärrettynä omaan ja vieraaseen). Bhabhan mukaan mikään kulttuuri ei ole täysin muista erillinen, selvärajainen ja puhdas. Selvärajaiseksi ymmärretty kulttuuri kertoo Bhabhan mukaan yrityksestä pysäyttää kulttuuristen hybridien virta. Jonkinasteinen kulttuurien välinen sekoittuminen on lähes väistämätön ja jatkuva prosessi.<sup>199</sup>

Bhabhalle hybridisyys on keskeisellä sijalla transnationaalisten nykykulttuurien ymmärtämisessä. Hänelle se ei merkitse ainoastaan eri kulttuuritraditioiden elementtien sekoittumista

<sup>196</sup> Belting 2009, 58.

<sup>197</sup> Crinson 2006, 456–457.

<sup>198</sup> Löytty 2011, 44.

<sup>199</sup> Huddart 2007, 67–68.

ja sen pohjalta syntyviä uusia kulttuurimuotoja. Bhabhan teoriassa ”kapinallinen harhaoppisuus” määrittää hybridien kulttuurimuotojen syntymistä. Kulttuurien liitoskohdassa sijaitseva marginaalinen kulttuuri ei omaksu hallitsevan kulttuurin muotoja ”oikein” eikä näin ollen onnistu täyttämään sen legitiimiyden ehtoja. Marginaalinen kulttuuri valitsee joitain elementtejä hallitsevasta kulttuurista ja uudessa kontekstissa yhdistelee niitä ”väärin” tai ”harhaoppisesti” muista traditioista periytyvien elementtien kanssa. Tätä Bhabha kutsuu alisteisessa asemassa olevan kulttuurin kumoukselliseksi strategiaksi, joka omaehtoisen valitsemisen ja yhdistelyn kautta neuvottelee uusiksi legitimaation ehdot ja muodostaa oman auktoriteettinsa.<sup>200</sup> Eroihin perustuvan monikulttuurisuuden sijasta Bhabhan kirjoitukset tukevat siis hybridien kulttuurimuotojen asemaa. Monikulttuurisuus viittaa moniin samantarvoisiin kulttuureihin, kulttuuriseen pluralismiin. Siihen verrattuna hybridisyys edustaa postkolonialistisessa kontekstissa usein antiessentialismia, joka ei halua korostaa kulttuurieroja. Bhabhan hahmottelemasta näkökulmasta tärkeämpää on huomioida eri kulttuurien muuntuminen, sulautuminen toisiinsa ja uudelleen muodostuminen kuin niiden olemukselliset erot.<sup>201</sup>

Postkolonialistisessa teoriassa hybridin kulttuurin sijaintipaikaksi oletetaan usein diaspora, joka (osin teoreetikkojen asuinmaista johtuen) on yleensä Yhdysvaltojen tai Länsi-Euroopan maaperällä. Kolonialismin purkautumisen aiheuttama muuttoliike entisistä alusmaista Eurooppaan, globaalin kapitalismin edistämä siirtotyöläisyys ja aseellisten konfliktien ja luonnonkatastrofien aiheuttama pakolaisuus ovat esimerkkejä erilaisia diasporia synnyttäneistä ilmiöistä. Tavallisimmin diasporalla viitataan nykyään maahanmuuttoon, jossa kulttuuriset siteet eripuolille maailmaa hajaantuneen etnisen tai kansallisen ryhmän välillä säilyvät elinvoimaisina. Diasporassa elävän ihmisen käsitys kodista jakautuu ambivalentisti kahtia. Hän samaistuu sekä oman ryhmänsä historialliseen kulttuuri-identiteettiin että ympäröivään valtakulttuuriin.<sup>202</sup> Diaspora sisältää kokemuksellisen ulottuvuuden: entistä kotimaata koskevat muistot ja suoranaiset myytit, haaveet kotiinpaluusta ja vieraantuneisuuden kokemukset.<sup>203</sup> Postkolonialistisessa kontekstissa diaspora nähdään myönteisenä essentialistisen kansallidentiteetin haastajana: maahanmuuttajien jälkipolvilla on vain asuinmaansa kansallisuus, mutta he voivat identifioitua vahvasti kahteen eri kulttuuriin. Diasporat eivät kunnioita kansallisvaltioiden välisiä rajoja vaan muodostavat rajat ylittäviä verkostoja.<sup>204</sup> Postkolonialistinen teoria pyrkii purkamaan essentialistisia kansallidentiteettejä, koska ne ymmärretään keinotekoisiksi ja valheellisiksi rakennelmiksi, jotka eivät tunnusta erilaisten vähemmistöjen asemaa.<sup>205</sup>

Tietenkään kaikki diasporiset yhteisöt eivät yhdy postkolonialismin antiessentialismiin. Vaikka ne rapaattavat ympäröivän kansallisvaltion yhtenäisyyttä, ne voivat vaalia nationalistisia ja

<sup>200</sup> Crinson 2006, 457.

<sup>201</sup> Crinson 2006, 457–459.

<sup>202</sup> Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2006, 425.

<sup>203</sup> Nelson 2006, 297.

<sup>204</sup> Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2006, 426.

<sup>205</sup> Katso esim. Hall 2002, 45–56.



nostalgista mielikuvaa entisestä kotimaasta.<sup>206</sup> Postkolonialistisen teorian kannalta diasporan ajatus voi toimia toisellakin tavalla epätoivotusti: se voi vahvistaa mielikuvaa tietyn kulttuurin ja kulttuuri-identiteetin yhtenäisyydestä. Esimerkiksi ”afrikkalainen diaspora” viittaa umpimähkäisesti mihin tahansa ryhmiin, jotka asuvat kyseisen maanosan ulkopuolella mutta joiden sukujuuret paikantuvat eripuolille Afrikkaa. Afrikkalainen diaspora on makrotason yleiskäsite, jota halkovat etniseen taustaan, kieleen, uskontoon ja luokkaan liittyvät erot.<sup>207</sup> Vaikka käsitteenä afrikkalainen diaspora on umpimähkäinen, se voidaan nähdä myös myönteisessä valossa. James Cliffordin mukaan diasporan myönteinen merkitys piilee siinä, että se tarjoaa syrjintää kokeneille ihmisille mahdollisuuden identifioitua maailmanhistorian kulttuurisiin ja poliittisiin voimiin kuten Afrikkaan tai Kiinaan. Tällöin kyseessä on hänen mukaansa enemmän tunne globaaliudesta kuin tarkkaan määritellystä afrikkalaisuudesta tai kiinalaisuudesta. Tietty maantieteellinen alue ja sen kulttuurit tarjoavat kiintymystä herättävän kiinnepohdan, jonka ympärille ylikansallinen kuvitteellinen verkosto rakentuu.<sup>208</sup>

Afrikkalaisen nykytaiteen teemanäyttelyiden kohdalla kuraattorien on aina erikseen mietittävä rajausta: mikä on afrikkalaista nykytaidetta? Jos afrikkalainen taide edellyttää afrikkalaisen taiteilijan, ketkä ovat afrikkalaisia? Joskus taiteilijan edellytetään asuvan jossain Afrikan maassa. Maantieteellistä aluetta voidaan rajata keskittymällä ainoastaan Saharan eteläpuolisiin maihin. Jos myös maanosan eurooppalaiset ja aasialaiset diasporat rajataan afrikkalaisuuden ulkopuolelle, tummasta ihonväristä tai ”rodusta” tulee entistä keskeisempi afrikkalaisuuden määrittäjä. Toinen vaihtoehto on, että afrikkalaisuuden katsotaan ulottuvan myös diasporiin. Käytännössä se tarkoittaa, että myös afrikkalaiset sukujuuret omaavat, esim. Euroopassa tai Pohjois-Amerikassa asuvat taiteilijat voivat osallistua näyttelyyn. *Africa/Now*’n näyttelyluettelon esipuheessa kerrotaan, että *Africa/Now* esittelee myös muutaman diasporassa elävän taiteilijan teoksia.<sup>209</sup> *Ars 11* vältti afrikkalaisuutta koskevan kysymyksen ottamalla Afrikan taiteen teemaksi, jolloin taiteilijoiden kotimaata ei tarvinnut määrittellä tarkasti.

Nykytaiteen postkoloniaalisessa diskurssissa diasporiseen taiteeseen on kohdistunut odotus kulttuurien luovasta sekoittumisesta (hybridiys) ja siitä johtuvasta kumouksellisuudesta. Diasporinen taide on 1980-luvun alusta eteenpäin näyttäytynyt tervetulleena kansallisen kulttuurin hegemonian haastajana. Diasporinen taide osoittaa (1970- ja 1980-luvun feministisen taiteen tavoin), että esimerkiksi brittiläinen kulttuuri voi olla muutakin kuin valkoista, maskuliinista ja keskiluokkaista.<sup>210</sup> Postkoloniaalisen epäpuhtauden tilassa osa entisen kotimaan kulttuurista juontuvista aineksista jatkaa olemassaoloaan diasporan taiteessa samalla, kun se sekoittuu uusiin

<sup>206</sup> Clifford 2006, 452.

<sup>207</sup> Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2006, 426.

<sup>208</sup> Clifford 2006, 453–454.

<sup>209</sup> Thorup, Myllyharju & Thoe 2008, 6.

<sup>210</sup> Katso Nelson 2006, 297–298.

vaikutteisiin. Diasporista taidetta on kuitenkin mahdollista lähestyä toisestakin näkökulmasta, joka ei liity hybridin käsitteeseen. Taidehistorioitsija<sup>211</sup> Steven Nelson on maininnut artikkelissaan *Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews* joukon Britanniassa toimivia diasporisia taiteilijoita, joiden taide on hänen mielestään ulkoasultaan globaalia. Nelsonin artikkelissa diasporista taidetta määrittää subjektin kahden kulttuurin välille ambivalentisti jakautunut diasporinen tietoisuus. Se operoi taiteessa sellaisten aiheiden ympärillä kuin osattomuus, osallistuminen, johonkin kuuluminen, kolonialismin muokkaamat valtasuhteet, maahanmuutto, rotuun perustuva toiseus, tiedon tuottaminen ja musta ruumiillisuus.<sup>212</sup> Taiteen postkoloniaalisessa diskurssissa ”diaspora” toimii taiteellisen työskentelyn tietynlaista sosiaalista ja kulttuurista kontekstia määrittelemään pyrkivänä käsitteenä. Se voi viitata niin taiteen hybridiseen muotoon kuin tiettyyn aihepiiriinkin.

Diaspora voi olla taiteilijan itse valitsema subjektipositio, josta käsin hän osallistuu taidemaailmaan, tai vastaanoton tapa. Tällöin se on määre, joka on annettu taiteilijalle ulkoapäin esimerkiksi kuraattorin, kriitikon tai akateemisen tutkijan toimesta. Jos taiteilija osallistuu ryhmänäyttelyyn, jonka teema liittyy diasporaan, hänestä todennäköisesti tulee yleisön silmissä ainakin hetkellisesti diasporinen taiteilija. Taidehistorioitsija Steven Nelson mainitsee artikkelissaan Amsterdammassa asuvan eteläafrikkalaisen taiteilijan, joka ei ollut tietoisesti ottanut diasporista subjektipositiota. Moshekwa Langa osallistui vuonna 2003 New Yorkin Afrikkalaisen taiteen museon järjestämään näyttelyyn, joka esitteli afrikkalaisen diasporan nykytaidetta. Eräässä haastattelussa kävi ilmi, että hän ymmärsi diasporan melko konkreettisenä yhteisönä. Koska Langa asui sillä hetkellä hollantilaisella asuma-alueella, hän ei nähnyt itseään afrikkalaisen diasporan jäsenenä. Hän kutsui itseään mieluummin matkalaiseksi (traveller).<sup>213</sup>

Tässä luvussa olen kytkenyt näyttelyluetteloista paikantamani postkoloniaalisen diskurssin osaksi laajempaa kommunikaation ketjua, joka ottaa aineksia postkolonialistisesta teoriasta. Afrikkalaista nykytaidetta koskevissa diskurssikäytännöissä voi nähdä kulttuurisen jatkumon, jossa subjektit pyrkivät muodostamaan jälkikoloniaalisessa kulttuurimaisemassa mahdollisimman uskottavia, käyttökelpoisia ja menestyksellisiä tapoja representoida kulttuurieroja. Lähteinä olleista teksteistä yhdessä tutkimusaineiston kanssa voi hahmottaa kehityskulun, jossa hybridit kulttuurimuodot ohittavat eroihin perustuvan monikulttuurisuuden.

<sup>211</sup> Professorina Kalifornian yliopistossa (UCLA). Erikoistunut afrikkalaisen ja afroamerikkalaisen taiteen historiaan.

<sup>212</sup> Nelson 2006, 303.

<sup>213</sup> Nelson 2006, 299.

#### 4. GLOBAALI TAIDEMAAILMA JA UNIVERSAALIUDEN DISKURSSI

Tässä luvussa vertaan aineistosta nimeämäni universaaliuden diskurssia erilaisiin tapoihin jäsentää globaalia taidemaailmaa. Universaaliuden diskurssi esittää taidemaailman globaalina, sen sisäiset kulttuurierot pieninä ja yksilön tunne- ja kokemusmaailman pohjimmiltaan universaalina. Universaaliuden diskurssissa taiteilijat työskentelevät ”globaalissa kontekstissa”, jota fyysinen sijainti ei määritä. Charlotte Bydlerin mukaan taidelehdet alkoivat 1980-luvun puolivälissä toistella eri versioissa ”mantraa”, jonka mukaan ihmiset olivat siirtyneet elämään ”globaaliin kylään, joka on paradoksaalisesti sekä kutistanut että laajentanut maailmaa”.<sup>214</sup> Seuraavaksi esittelen muutamia eri tapoja, miten käsitettä globaali taidemaailma on jäsennetty.

##### 4.1 Globaali taidemaailma

Yleensä globaalin taidemaailman käsitettä ei pureta erityisen konkreettisella tasolla. Useimmiten sillä mielestäni viitataan eri maanosia yhdistäviin nykytaidetta koskeviin käytäntöihin. Kulttuuriantropologi Thomas Fillitz mieltää globaalin taidemaailman yhtenä maailmankulttuurina (world culture), joka muodostuu lukuisista paikallisista kulttuureista, tässä tapauksessa alueellisista taidemaailmoista. Globaalit, hajanaiset ja monisuuntaiset kulttuuriset virtaukset kytkevät paikkoja yhteen. Fillitzin mukaan globaali taidemaailma ei ole vastavuoroisten virtojen tasa-arvoinen tila. Se on monessa mielessä yhä eurosentrinen, mutta ei Euroopan ja Pohjois-Amerikan taidemaailmojen suvereenissa ohjauksessa. Fillitz sijoittaa ns. maailmankulttuurit aikaan, jolloin kansallisvaltioiden katsotaan heikentyneen ja eri maanosat ymmärretään osaksi samaa ”aikaa ja tilaa” kuin Eurooppa ja Pohjois-Amerikka.<sup>215</sup> Tarkoitukseni ei ole muodostaa omaa kantaa siihen, miten perusteltua puhe globaalista taidemaailmasta on. Tutkimuksen sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä ymmärrän globaalin taidemaailman diskursiivisena rakennelmana, jonka voi nähdä ajoittain materialisoituvan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä.

Varsin yleisen käsityksen mukaan vanhastaan eurosentrinen taidemaailma alkoi laajentua uusille alueille 1980- ja 1990-luvun vaihteessa, jolloin Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa vieraista kulttuureista tuli helposti markkinoitavia.<sup>216</sup> Oikein näyttäytyvä kulttuuriero auttoi uusia toimijoita pääsemään kansainvälisille taidemarkkinoille.<sup>217</sup> Bydlerin mukaan kuraattorit valitsivat 1990-luvulla mielellään kansainvälisiin näyttelyihin taiteilijoita, joiden synnyinmaat vaihtelivat mahdollisimman laajasti. Tuolloin nähtiin monia näyttelyitä, jotka Bydlerin mukaan tematisoivat globalisaatioprosesseja. Ne sisälsivät uusmediataidetta sekä paikkaa, paikaltaan siirtymisiä ja

<sup>214</sup> Bydler 2004, 47.

<sup>215</sup> Fillitz 2009, 116–117.

<sup>216</sup> Belting 2009, 39–40.

<sup>217</sup> Belting 2009, 40.

kulttuuri-identiteettiä koskevia aiheita.<sup>218</sup> Samaan aikaan nomadiuteen liittyvä taiteilijaihanne sai näkyvyyttä ja tuli suosituksi taidemaailmassa. Nomaditaiteilija on kotonaan missä tahansa ja toisaalta ei missään. Hän voi muuttaa mihin tahansa metropoliin residenssin perässä, mutta hän ei ole todella juurtunut mihinkään paikkaan. Hänen mielenlaatunsa on siis ideaali sopeutumaan monimutkaiseen ja hybridiseen nykymenoon. Helpoiten nomadiksi mielletään taiteilija, joka työskentelee eri maanosassa mihin hänet (siellä) identifioidaan esimerkiksi syntyperän perusteella. Bydlerin mukaan 1990-luvun ja 2000-luvun alun kansainvälisellä taidekentällä taiteilijat miellettiin osin maabrändien kautta.<sup>219</sup>

Se, miltä globaalin taidemaailman verkostot näyttävät, riippuu toimijan omasta lähtömaasta ja sen historiallisista ja kulttuurisista sidoksista. Siinä missä skandinaavit jonottavat residenssipaikkoja New Yorkista ja Berliinistä, Afrikan maista lähdetään entisten siirtomaavaltojen metropoleihin. Julkisella rahalla tuetut residenssiohjelmat ovat yksi tapa manifestoida poliittisia sidoksia eri maiden välillä kulttuurin välityksellä.<sup>220</sup> Taiteilijoiden kansainvälistyminen riippuu paljon heidän saamistaan apurahoista, joiden edellytys on usein tietyn maan kansallisuus, olipa apurahan myöntävä taho julkinen tai yksityinen. Kansainvälistyminen on osin riippuvaista taiteilijan asuinmaan kulttuuribudjetin koosta.<sup>221</sup> Tässä mielessä kansallisvaltiot eivät ole menettäneet vaikutusvaltaansa.

Taidehistorioitsija Hans Belting on jäsentänyt globaalia taidemaailmaa ekonomisena projektina, jossa vaikutteet perinteisten keskuksien ja periferian välillä kulkevat molempiin suuntiin. Eri maanosissa sijaitseville suurkaupungeille nykytaide (museoineen ja biennaaleineen) voi toimia keinona rakentaa kaupunkibrändiä, vahvistaa nimeä maailmankartalla. Perinteiset eurooppalaiset taidehuutokaupat ovat perustaneet alahaarojaan uusille alueille kuten vauraimpiin Lähi-idän maihin.<sup>222</sup> Nykytaidetta keräilevien sijoittajien ryhmä on nykyään entistä monikansallisempi. Vuonna 2009 kansainvälinen taidekauppa tavoitti Beltingin mukaan asiakaskuntaa 58 maasta. Taidemarkkinoilla toimivat uudet sijoittajat tuovat uuden rahan lisäksi mukanaan uusia makumieltymyksiä ja toimintatapoja.<sup>223</sup> Belting uskoo, että läntiset taidekeskukset perinteisine instituutioineen menettävät vaikutusvaltaansa taidemaailmassa.<sup>224</sup> Seuraavaksi pyrin selvittämään kansainvälisten taidebiennaalien avulla, minkälaisissa sosiaalisissa käytännöissä taidemaailman globalisaation voi nähdä materialisoituvan.

---

<sup>218</sup> Bydler 2004, 49.

<sup>219</sup> Bydler 2004, 52.

<sup>220</sup> Bydler 2004, 52–53.

<sup>221</sup> Bydler 2004, 55.

<sup>222</sup> Belting 2009, 38–39.

<sup>223</sup> Belting 2009, 62–63.

<sup>224</sup> Belting 2009, 40.

## 4.2 Kansainväliset taidebiennaalit kohtauspaikkoina

Uusia taidebiennaaleja alettiin järjestää enenevässä määrin eripuolilla maailmaa 1980-luvun jälkipuoliskolla.<sup>225</sup> Ne olivat nosteessa erityisesti 1990-luvuilla. Kansainväliset taidebiennaalit ovat globaalin taidemaailman toimijoiden kohtauspaikkoja, joista arvostetuimmilla on valtaa vaikuttaa nykytaiteen suuntiin. Kansainvälisesti toimivat kuraattorit, matkustavat taiteilijat ja matkustava, kosmopoliitti eliittiyleisö ovat biennaaleja yhdistäviä tekijöitä.<sup>226</sup> Merkittäviä kansainvälisiä biennaaleja pidetään melko yleisesti barometrina sille, mikä juuri nyt on keskeistä nykytaiteessa ja mitkä asiat ovat nousemassa pintaan.<sup>227</sup> Esitellyillä taiteilijoilla on mahdollisuus laajentaa kysyntäänsä uusille alueille, ja kuraattorit, seminaaripuhujat ja näyttelyluettelon esseistit pääsevät promotoimaan nimeään ja näkemyksiään.<sup>228</sup>

Biennaalien järjestämiseen on liittynyt taiteellisen motivaation ja taloudellisten syiden lisäksi aluepoliittisia syitä. Bydler näkee 2000-luvun taidemaailman järjestäytymisessä jälkiä toisen maailmansodan jälkeisestä geopoliittisesta agendasta. Avantgardeksi kutsuttu abstrakti taide on ollut tapana samaistaa lännen kapitalistisiin maihin ja realismi kommunistisiin maihin. Vuonna 1955 perustettu Documenta Saksan Kasselissa oli tapa vahvistaa sidoksia modernia taidetta vaaliviin Yhdysvaltoihin ja Länsi-Eurooppaan. (Sittemmin Documentaan, kuten esim. Venetsian biennaaliinkin, on osallistunut taiteilijoita kaikista maanosista.<sup>229</sup>) Kylmän sodan aikaan maailman katsottiin jakautuneen kolmeen vyöhykkeeseen. Lännen kapitalistisia maita kutsuttiin ensimmäisiksi ja idän kommunistisia maita toisiksi maiksi. Puolueettomiin maihin, joista suurin osa sijaitti Aasiassa, Afrikassa ja latinalaisessa Amerikassa, alettiin viitata kolmansina maina. Myöhemmin poliittinen merkitys lientyi, ja sana alkoi kantaa köyhyyteen ja kehittymättömyyteen liittyviä merkityksiä. Bydlerin mukaan kolmansien maiden taidebiennaalit olivat tärkeitä kohtauspaikkoja lännen ja idän blokkien välillä.<sup>230</sup>

Myöhemmät merkittävät kolmansien maiden biennaalit, kuten Havanna (1984 alkaen), Dak'Art Senegalissa (1994 alkaen) ja Johannesburg (1995, 1997) pyrkivät haastamaan Euroopan ja Yhdysvaltojen taidekeskukset promotoimalla kolmansien maiden taidetta.<sup>231</sup> Bydlerin tulkinnan mukaan Havannan biennaali toimii eräänlaisena Venetsian, nykyisistä biennaaleista vanhimman säännöllisesti järjestetyn biennaalin,<sup>232</sup> vastaboolina. Molemmat toimivat saman arvosysteemin sisällä, (niiden taidetta koskevat arvot ja normit ovat verrannollisia) mutta sen ääripäissä. Havannan biennaalin perustamisen taustalla oli kolmansien maiden taiteilijoiden halu vahvistaa keskinäistä kanssakäymistään, osallistua kansainväliseen dialogiin ja edistää oman työnsä kansainvälistä

<sup>225</sup> Belting 2009, 38.

<sup>226</sup> Fillitz 2009, 124–125.

<sup>227</sup> Taylor 2003, 204.

<sup>228</sup> Bydler 2004, 96–97.

<sup>229</sup> Wikipedia, Documenta <http://en.wikipedia.org/wiki/Documenta>. Käytetty 20.4.2013.

<sup>230</sup> Bydler 2004, 96–98.

<sup>231</sup> Bydler 2004, 98.

<sup>232</sup> Bydler 2004, 100.

vastaanottoa. Biennaali vakiinnutti maineensa kolmannella järjestyskerralla vuonna 1989 kolmansien maiden taidebiennaalina. Tuolloin se esitteli toista kertaa Karibian ja latinalaisen Amerikan taiteilijoiden lisäksi eripuolilta Aasiaa ja Afrikkaa tulevien taiteilijoiden teoksia. Toisinaan biennaaleja syytetään Bydlerin mukaan liikkuviksi sirkuksiksi, jotka esittelevät kaikki samoja vetonauloja ilman paikallisia sidoksia. Hänen mukaansa Havannan biennaali ei ole niin kapeasti keskittynyt turistivieraisiinsa kuin esimerkiksi Venetsian biennaali. Havannassa seminaarit, työpajat ja näyttelyt on järjestetty niin, että ne houkuttelisivat myös paikallista taidemaailmaa.<sup>233</sup>

Fillitzin näkemyksen mukaan jokainen biennaali verkottuu globaaliin taidemaailmaan juuri sille erityisellä tavalla. Dak'Art syntyi hänen mukaansa senegalilaisten taiteilijoiden halusta päästä kanssakäymiseen ulkomaisten kollegojen kanssa sekä Senegalin kulttuuriministeriön aloitteesta. Ensimmäiseen biennaaliin (1992) osallistui taiteilijoita ympäri maapalloa, vaikka muiden maanosien taiteilijoiden lukumäärä ei ollutkaan erityisen suuri. Seuraavalla kerralla (1996) biennaali muuttui afrosentriseksi. Taiteilijoilla täytyi olla jonkin Afrikan maan kansallisuus. Dak'Artista haluttiin tehdä paikka, johon on suunnattava, jos haluaa tietää Afrikan nykyaikaisen ajankohtaisista ilmiöistä. Afrosentrisyydestä huolimatta jury, näyttelyluettelon esseistit ja osa yleisöstä olivat kansainvälisiä. 1990-luvun lopusta eteenpäin kuraattorit on valittu kansainvälisen uran ja tunnustuksen perusteella. Joillain järjestämiskerroilla mukana on ollut myös muotoilua, muotia ja seinävaatteita. Vuonna 2000 virallisen tapahtuman ulkopuoliset näyttelyt ja tapahtumat ryhmittäytyivät yhteen, ja varjotapahtuma sai nimekseen Dak'Art Off.<sup>234</sup>

Ennen lähinnä Italian, Ranskan, Saksan, Iso-Britannian, Yhdysvaltojen ja Venäjän taiteeseen keskittynyt Venetsian biennaali on asteittain moninkertaistanut osallistuvien maiden lukumäärän. Vuonna 1990, vuosi kohua herättäneen Magiciens de la Terren jälkeen, Giovanni Carandente toimi Venetsian pääkuraattorina teemalla Dimensione Futuro. Afrikan maiden paviljonki sijaitsi keskeisen biennaalialueen ulkopuolella ja Afrikan maat jäivät ilman palkintoja, mutta Nigeria ja Zimbabwe saivat juryilta kunniamaininnat. Afrikkalaiset, samoin kuin Australian aboriginaaleihin lukeutuvat taiteilijat, asemoituivat biennaalissa Bydlerin mukaan ”autenttisien” taiteen traditioiden ja urbaanin estetiikan välisen kulttuurisen raja-aidan murtajiksi sekä primitiivisen ja modernin maailman välisiksi sillanrakentajiksi.<sup>235</sup>

Reilu vuosikymmen myöhemmin, vuonna 2001 afrikkalainen taide representoitui Venetsian biennaalissa jo ”globaalimpana”. Pääkuraattorina toimi sveitsiläinen Harald Szeemann, ja teema oli Plateau of Humankind. Teeman alaisiin osioihin kuului mm. Plateau of Thought, jonka alla nähtiin afrikkalaista taidetta esittelevä näyttely Authentic/Ex-Centric: Africa In and Out of Africa. Kyseisen näyttelyn olivat koonneet afrikkalaista syntyperää olevat, amerikkalaistuneet

<sup>233</sup> Bydler 2004, 112–113.

<sup>234</sup> Fillitz 2009, 125–127.

<sup>235</sup> Bydler 2004, 104.

taidehistorioitsijat Salah Hassan ja Olu Oguibe.<sup>236</sup> Näyttelyyn osallistuneet taiteilijat olivat syntyperältään afrikkalaisia, mutta pääasiallisesti he olivat kouluttautuneet Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Seitsemästä taiteilijasta kaksi asui Afrikassa, molemmat Johannesburgissa. Authentic/Ex-Centric -näyttelyluettelon alaotsikko on: African Conceptualism on a Global Context. Kuraattorit asettivat kolme kriteeriä, jotka taiteen oli täytettävä, jotta se oli oikealla tavalla käsitteellistä. Taideteoksen oli viitattava itseensä ja viimekädessä koko taiteen määritelmään. Toiseksi, taideteoksen oli väheksyttävä esinemäisyyttä taiteen ehtona. Kolmanneksi, taideteoksen ympäristön tuottaman kontekstin oli vaikutettava sen synnyttämiin merkityksiin.<sup>237</sup> Taiteilijoiden koulutuksen, asuinpaikan ja taiteen kriteerien johdosta voidaan ajatella, että näyttelyn esittelemä taide oli syntynyt huomattavalta osin nykytaiteen eurosentrisen viitekehyksen sisällä. Toisaalta Bydlerin näkemyksen mukaan Authentic/Ex-Centric sisälsi yhä epätoivottuja primitiivisyyteen liittyviä taustaoletuksia.<sup>238</sup>

Seuraavana vuonna (2002) pidetty Documenta 11 Kasselissa edustaa Bydlerille kypsää postkoloniaalista tiedostavuutta, joka painosti muutakin kansainvälistä mutta eurosentristä nykytaidemaailmaa kiinnittämään enemmän huomiota postkoloniaalisiin kysymyksiin. Documentan pääkuraattorina toimi nigerialaissyntyinen, amerikkalaistunut Okwui Enwezor.<sup>239</sup> Documenta 11:n keskeisin tavoite oli tarjota globaali katsaus muuttoliikkeitä, muutosta ja identiteettiä käsittelevään nykytaiteeseen. Kiistanalaiset maantieteelliset rajat, pois paikaltaan siirretyt ja uhatut yhteisöt sekä uuden tiedon ja poliittisen tiedostavuuden alueet olivat teoksien kommentoimia aiheita. Biennaalin tarkoitus ei ollut esittää nykyhetkeen liittyviä universalistisia tulkintoja. Monenlaisten äänien piti olla läsnä: ei vain menneisyyden epäkohtien osoittelua ja jatkuvan muutoksen ihailua.<sup>240</sup> Kasselissa järjestettyyn biennaaliin kuului myös Wienissä, Saint Luciassa Karibiassa, Uudessa Delhissä ja Lagosissa Nigeriassa pidettyjä konferensseja ja luentosarjoja. Jotkut kriitikot kokivat, että biennaali oli ahdistavuuteen asti poliittisesti korrekti, totinen, narratiivinen ja liian kirjallinen. Taidehistorioitsija Brandon Taylorin mukaan Documenta 11 onnistui ajoittamaan globalisaation kauaskantoisia poliittisia ja ekonomisia seurauksia koskevat kysymyksensä juuri polttavaan hetkeen. Taylorin mielestä Afrikan osuus oli biennaalin huomiota herättävin. Osanottajia oli 17 eri maasta, myös Pohjois-Afrikasta. Heistä itseoppineen Bodys Isek Kingelezin ura paljastaa, miten jaottelu koulutettuihin (”globaaleihin”) ja itseoppineisiin (”primitiivisiin”) taiteilijoihin voi olla toisinaan korostuneen keinotekoinen. Sekä parjattu Magiciens de la Terre että kehuttu Documenta 11 esittelivät hänen töitään, jotka olivat futuristisen kaupungin pienoismalleja.<sup>241</sup>

Taylor uskoo, että Dokumenta 11:n jälkeen (2002) globaalista agendasta tuli kunnianhimoisten kuraattorien keino herättää kiinnostusta. Diskurssi, jossa painottuvat liikkeessä

<sup>236</sup> Bydler 2004, 106.

<sup>237</sup> Bydler 2004, 122.

<sup>238</sup> Bydler 2004, 107.

<sup>239</sup> Bydler 2004, 106–107.

<sup>240</sup> Taylor 2003, 204.

<sup>241</sup> Taylor 2003, 205–207.

olevat rajat, monikulttuurisuus, liikkuvuus ja epävarmuus, on saanut paljon tilaa ja näkyvyyttä. Venetsian biennaalin on katsottu siirtyneen viimeistään vuonna 2003 ”globaaliin aikaan”.<sup>242</sup> Bydlerille tämä tarkoitti käytännössä sitä, että kuraattoreja ja teemoja ei enää valittu perinteisten läntisten instituutioiden määrittämästä ympäristöstä.<sup>243</sup> Pääkuraattorina toiminut Francesco Bonami totesi, että biennaalin tuli symboloida nyky maailman kasvavaa fragmentoitumista. Tuona vuonna Kenia osallistui biennaaliin ensimmäisenä Itä-Afrikan maana.<sup>244</sup>

Globaaliksi kutsuttu nykytaidemaailma voidaan käsittää monin tavoin. Joillekin se merkitsee homogenisaatiota, läntisen taidekonseptin ja eurosentrisen nykytaiteen paradigman leviämistä eri kulttuurialueille. Tietynasteinen homogenisaatio mahdollistaa yhdessä jaetut taidetta koskevat arvot ja keskinäisen ymmärryksen. Optimistisesti globalisaatioon suhtautuvat kirjoittajat ovat nähneet globalisaatiossa mahdollisuuden näkökulmien moneudelle. Toisille globalisaatio on taidemaailman laajenemista, toisille supistumista yhdeksi maailman kyläksi. Bydler tulee omassa kansainvälisiä taidebiennaaleja koskevassa tapaustutkimuksessaan siihen päätelmään, että kansainväliset taidealan työmarkkinat ovat maantieteellisessä mielessä laajentuneet. Siitä huolimatta taidebiennaalit kierrättävät usein keskenään samoja kuraattoreja ja taiteilijoita, mikä osaltaan tukee väitettä globaalien taidemaailman yhtenäisyydestä ja yhtenäisistä työmarkkinoista. Vaikka vuosituhannen vaihteessa taidebiennaaleja perustettiin esimerkiksi Kuubaan, Etelä-Koreaan ja Turkkiin, ne eivät ole Bydlerin mukaan heikentäneet perinteisten keskuksien, ennen muuta New Yorkin asemaa. Nykytaiteen globalisaatio ei ole muuttanut taidemaailmaa selvästi demokraattisemmaksi, mutta taidemaailman keskuksien, semiperiferioiden ja periferioiden väliset rajalinjat ovat Bydlerin mukaan liikkuvia.<sup>245</sup> Edellä olen käynyt läpi kansainvälisesti merkittäviä taidebiennaaleja, joissa universaaliuden diskurssi on materialisoitunut, ja globaali taidemaailma on manifestoinut itseään.

---

<sup>242</sup> Taylor 2003, 210.

<sup>243</sup> Bydler 2004, 106.

<sup>244</sup> Taylor 2003, 210.

<sup>245</sup> Bydler 2004, 265–269.



## 5. PÄÄTÄNTÖ

Palaan vielä keskeisiin johtopäätöksiini koskien näyttelyluetteloiden diskurssijärjestyksiä, niiden sisäisiä jännitteitä sekä tekstien linkittymistä määrättyihin kommunikaation ketjuihin ja sosiaalisiin käytäntöihin. Africa/Now:n, Peekaboon ja Ars 11:n näyttelyluettelot jakavat kolme yhteistä diskurssia: postkoloniaalisen diskurssin, universaaliuden diskurssin ja tiedostavan reflektion diskurssin. Postkoloniaalinen diskurssi näkyy aineistossa muun muassa haluna vastustaa Afrikkaan ja maanosan taiteeseen liittyviä stereotyyppioita. Yhä vaikuttaviksi myyteiksi oletetaan maanosan pysähtyneisyys ja kulttuurinen yhdenmukaisuus sekä aidon afrikkalaisen taiteen autenttisuus tai suoranainen primitiivisyys. Postkoloniaalisen diskurssin rakentama vastustaja näyttäytyy Africa/Now:n näyttelyluettelossa vielä vanhanaikaisempana kuin kahden muun näyttelyluettelon teksteissä. Tämä voi johtua osin siitä, että näyttely oli kolmesta näyttelystä ajallisesti varhaisin. Siinä, missä Africa/Now ja Ars 11 haluavat monipuolistaa median välittämää kielteistä Afrikka-kuvaa, Peekaboon näyttelyluettelossa korostuivat yhteiskunnalliset epäkohdat ja epävarmuus. Peekaboon ja Ars 11:n aineistossa esiintyvä puhe nykytaiteesta taiteilijoiden tapana muistaa, kirjoittaa historiaa uudelleen ja käsitellä kollektiivisia traumoja on postkoloniaalisen diskurssin halkomaa. Postkolonialistisesti latautunein sanakääntein samankaltaisista asioista voitaisiin puhua myös postkoloniaalisena kokemuksena sekä uuden tiedon ja poliittisen tiedostavuuden alueina – kuten Dokumenta 11 kohdalla vuonna 2002. Sorron leimaama menneisyys määrittää omalta osaltaan Afrikan nykytodellisuuksia myös silloin, kun kirjoittaja ilmaisee halua purkaa stereotyyppioita.

Näen aineistosta nousevan postkoloniaalisen diskurssin osana afrikkalaista nykytaidetta koskevaa kommunikaation ketjua, joka rakentuu postkolonialistisen teorian tarjoamalle tiedostavuudelle. Postkolonialistisen teorian määrittämässä kommunikaation ketjussa monikulttuurisuus, kulttuuriset paikaltaan siirtymiset, diasporat ja hybridit kulttuurimuodot, marginaalisuus ja toiseus merkityksellistyvät voimakkaan myönteisesti. Kumouksellinen ja luova hybridiys on arvona osin syrjäyttänyt erojen kautta ymmärretyn monikulttuurisuuden. Monikulttuurisuusihanne materialisoitui joissain 1980-luvun ja 1990-luvun taidenäyttelyissä, jotka esittelivät rinnakkain eri maanosista tulevaa taidetta. Monet taiteen alalla toimivat ihmiset ovat kuvailleet näyttelyitä eroa korostaviksi, toiseutta tuottaviksi, eksotisoiviksi sekä vieraisiin kulttuureihin liittyvää primitiivisyyden stereotyyppiä ylläpitäviksi. Myöhemmin toisiin maanosiin suuntautunut kiinnostus on siirtynyt joiltain osin Euroopan ja Yhdysvaltojen maaperällä sijaitseviin diasporiin ja niiden kotoisampaan ”toiseuteen”. Vuosituhannen taitteesta eteenpäin länsimaalaisen taiteen tradition muovaamat instituutiot ovat entistä todennäköisemmin odottaneet eri maanosista tulevan taiteen asettuvan luontevasti osaksi niiden edustamaa nykytaiteen paradigmaa, koska ne eivät halua samaistaa modernismia ainoastaan länsimaalaiseksi ilmiöksi. Postkolonialistisesti tiedostavat toimijat korostavat kehityksen ja jatkuvien muutoksien koskevan myös Afrikan kulttuureita. Etnografisille museoille afrikkalaisesta nykytaiteesta on tullut keino ottaa etäisyyttä kolonialistiseen

maailmankatsomukseen. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt toimivat ikään kuin osoituksena siitä, että länsimainen kulttuuri on hyväksynyt Afrikan osaksi nykyaikaa.

Africa/Now:n, Peekaboon ja Ars 11 näyttelyluetteloiden universaaliuden diskurssi esittää afrikkalaisen nykytaiteen luonteeltaan globaalina. Vaikka Africa/Now'n kohdalla jako afrikkalaiseen ja länsimaiseen nykytaiteeseen on selvästi läsnä, myös sen tekstit mainitsevat nykytaiteen kansainvälisenä kielenä. Aineistosta nouseva universaaliuden diskurssi lainaa välillä aineksia globaalia taidemaailmaa koskevasta taidepuheesta. Globaali taidemaailma on ymmärretty eri maanosien väliseksi verkostoksi, jossa nykytaiteen jaetut sosiaaliset käytännöt (työmarkkinat) ja kulttuurinen vaihto yhdistävät alueellisia taidemaailmoja. Universaaliuden diskurssin ja globaalin taidemaailman jäsenyyksien muodostamassa kontekstissa nomadi taiteilijuus näyttäytyy normaalina ja melkein ihanteellisena osana. Charlotte Bydlerin mukaan 1990-luvulla nähtiin monia globalisaatioprosesseja teemoittavia taidenäyttelyjä.<sup>246</sup> Brandon Taylor puolestaan uskoo, että erityisesti Dokumenta 11 vuonna 2002 nosti globaalin agendan kunnianhimoisten kuraattorien asialistalle.<sup>247</sup> Joka tapauksessa joukko 1990-luvun ja 2000-luvun merkittäviä biennaali- ja kiertonäyttelyitä vahvisti universaaliuden diskurssin kaltaisia puhetapoja, jotka sisälsivät oletuksen nykytaiteen globaalista luonteesta. Mielestäni ne saavuttivat legitiimin aseman kansainvälisessä taidemaailmassa viimeistään 2000-luvun alkupuoliskon aikana.

Tutkimukseni diskurssianalyysi osoittaa, että postkoloniaalinen diskurssi on tehnyt afrikkalaisen nykytaiteen näyttelykäytännöistä poliittisesti ja eettisesti latautuneita kysymyksiä. Afrikkalaisesta nykytaiteesta on vaikeaa kirjoittaa postkoloniaalisen diskurssin ja universaaliuden diskurssin osittaisen ristiriitaisuuden takia. Toisaalta afrikkalainen taide on äärimmäisen monimuotoista; toisaalta globaalia nykytaidetta, jossa kulttuurierot ovat vähäisiä. Universaaliuden diskurssin suhde afrikkalaisen nykytaiteen ryhmänäyttelyihin on ambivalentti. Samalla, kun näyttelyt voivat todistaa nykytaiteen globaalin luonteen, universaaliuden diskurssi kyseenalaistaa aluebrändiin perustuvien ryhmänäyttelyiden mielekkyyden. Edellä kuvatut jännitteet ovat todennäköisesti vaikuttaneet ns. tiedostavan reflektion diskurssin muodostumiseen. Kirjoittaja voi ottaa etäisyyttä hänen omaa toimintaansa lähelle tulevista, mutta huonoina pidetyistä sosiaalisista ja kulttuurisista käytännöistä tiedostavan reflektion avulla. Tiedostava reflektio on tapa osoittaa, että näyttely on tehty tietyt sudenkuopat tiedostaen – vaikka ei välttämättä niitä kokonaan kiertäen. 1990-luvulla ja 2000-luvulla nykytaiteen käytäntöihin vaikutti jatkuva tarve löytää silloisessa kulttuuri-ilmapiirissä mahdollisimman uskottavia, käyttökelpoisia ja menestyksellisiä tapoja sekä esittää että purkaa kulttuurieroja. Se kertoo kielen tasoa laajemmista sosiaalisista ja kulttuurisista muutoksista, jotka laajuudessaan katoavat osin tämän tutkimuksen saavuttamattomiin.

---

<sup>246</sup> Bydler 2004, 49.

<sup>247</sup> Taylor 2003, 210.

## 6. LÄHTEET

### PRIMÄÄRILÄHTEET

- Brodie, David** 2010. *Sairaalloiset kuvat. Etelä-Afrikan nykytaiteen piirteitä*. Teoksessa *Peekaboo. Uusi Etelä-Afrikka*. Toim. Erja Pusa & al. Helsinki: Helsingin Taidemuseo Tennispalatsi.
- Fall, N’Goné** 2011. *Kulissien takana, itsestäänselvyyksien tuolla puolen*. Teoksessa *Ars 11*. Toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne** 2010. *Esipuhe*. Teoksessa *Peekaboo. Uusi Etelä-Afrikka*. Toim. Erja Pusa & al. Helsinki: Helsingin Taidemuseo Tennispalatsi.
- Gosciny, Yves** 2008. *Tingatinga: the Popular Paintings from Tanzania*. Teoksessa *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Toim. Tine Thorup. Kööpenhamina: thorupART.
- Jengo, Elias** 2008. *Contemporary African Art and the Fiction of Authenticity*. Teoksessa *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Toim. Tine Thorup. Kööpenhamina: thorupART.
- Lundström, Jan-Eric** 2011. [Nimetön essee] Teoksessa *Ars 11*. Toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo.
- Löytty, Olli** 2011. *Vitriinit auki!* Teoksessa *Ars 11*. Toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo.
- Pusa, Erja** 2010. *Niskoitteleva nykyisyys*. Teoksessa *Peekaboo. Uusi Etelä-Afrikka*. Toim. Erja Pusa & al. Helsinki: Helsingin Taidemuseo Tennispalatsi.
- Siitari, Pirkko** 2011. *Esipuhe*. Teoksessa *Ars 11*. Toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo.
- Siitari, Pirkko; Miller, Arja & Vanhala, Jari-Pekka** 2011. *Muistin menetyksiä*. Teoksessa *Ars 11*. Toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo.
- Thorup, Hannele; Myllyharju, Taina & Thoe, Vebjørn Hagene** 2008. *Foreword*. Teoksessa *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Toim. Tine Thorup. Kööpenhamina: thorupART.
- Thorup, Tine** 2008. *Introduction*. Teoksessa *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Toim. Tine Thorup. Kööpenhamina: thorupART.
- Tuominen, Maila-Kaarina** 2008. *Contemporary African Art Tells Its Own Tale*. Teoksessa *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Toim. Tine Thorup. Kööpenhamina: thorupART.
- Wainaina, Binyavanga** 2011. *Miten kirjoittaa afrikasta*. Teoksessa *Ars 11*. Toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo.

## ONLINE-AINEISTO

**Contemporary African Art Collection**, Exhibitions <http://www.caacart.com/caacart-exhibitions.php>. Käytetty 20.3.2013.

**Espoon modernin taiteen museo Emma**, Afrikan voimaa Emmassa <http://www.emma.museum/node/139>. Käytetty 23.4.2013.

**Helsingin yliopisto**, Taidehistorian tutkimus <http://www.helsinki.fi/taidehistoria/tutkimus/>. Käytetty 24.5.2013.

**Independent curators international**, N’Goné Fall [http://curatorsintl.org/collaborators/ngone\\_fall](http://curatorsintl.org/collaborators/ngone_fall). Käytetty 22.5.2013.

**Löytönen, Teija**. Sosiaalisen konstruktionismin lähtökohdat <http://www.xip.fi/tutkija/0402b.htm>. Käytetty 4.10.2012.

**Museoliiton näyttelykalenteri** [http://www.museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely\\_id=4130](http://www.museot.fi/nayttelykalenteri/index.php?nayttely_id=4130) Käytetty 23.4.2013.

**Museum for African Art**, Africa Explores [http://www.africanart.org/products/37/africa\\_explores\\_20th\\_century\\_african\\_art](http://www.africanart.org/products/37/africa_explores_20th_century_african_art). Käytetty 8.5.2013.

**Nykytaiteen museo Kiasma**, ohjelmisto <http://www.kiasma.fi/ohjelmisto/nayttelyt/ars11>. Käytetty 22.5.2013.

**The New York Times**, Review/Art <http://www.nytimes.com/1991/05/17/arts/review-art-africans-explore-their-own-evolving-cultures.html?pagewanted=all&src=pm>. Käytetty 8.5.2013.

**thorupART**, Capacity building <http://www.thorupart.com/en/capacity-building>. Käytetty 27.2.2013.

**Turun yliopisto**, Olli Löytty [http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/kotimainenkirjallisuus/henkilokunta/olli\\_1.html](http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/kotimainenkirjallisuus/henkilokunta/olli_1.html). Käytetty 22.5.2013.

**Universes in universe**, Africa Remix <http://universes-in-universe.de/specials/africa-remix/e-info.htm>. Käytetty 22.5.2013.

**Wikipedia**, Documenta <http://en.wikipedia.org/wiki/Documenta>. Käytetty 20.4.2013.

**Wikipedia**, Frantz Fanon [http://en.wikipedia.org/wiki/Frantz\\_Fanon](http://en.wikipedia.org/wiki/Frantz_Fanon) Käytetty 7.3.2013.

**Wikipedia**, Jan Eric Lundström [http://en.wikipedia.org/wiki/Jan-Erik\\_Lundström](http://en.wikipedia.org/wiki/Jan-Erik_Lundström). Käytetty 22.5.2013.

## PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

**Ardouin, Claude** 2009. *Contemporary African Art in the British Museum*. Teoksessa *The Global Art World : Audiences, Markets, and Museums*. Toim. Hans Belting. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

**Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen** 2006. *The Post-Colonial Studies Reader*. Lontoo & New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

- Barry, Peter** 2009. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Becker, Howard S.** 1982. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Belting, Hans** 2003. *Art history after modernism*. Käänt. Caroline Saltzwedel & Mitch Cohen. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, Hans** 2009. *Contemporary Art as Global Art: A Critical estimate*. Teoksessa *The Global Art World : Audiences, Markets, and Museums*. Toim. Hans Belting. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Bydler, Charlotte** 2004. *The Global Art World Inc. On the globalization of contemporary art*. Tukholma: Elanders Gotab.
- Clifford, James** 2006. *Indigenous Articulations*. Teoksessa *The Post-Colonial Studies Reader*. Toim. Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen. Lontoo & New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Crinson, Mark** 2006. "*Fragments of Collapsing Space*": *Postcolonial Theory and Contemporary Art*. Teoksessa *Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Companions to Art History. Toim. Amelia Jones. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing Ltd.
- Fillitz, Thomas** 2009. *Contemporary Art of Arica: Coevalness in the Global World*. Teoksessa *The Global Art World : Audiences, Markets, and Museums*. Toim. Hans Belting. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Gikandi, Simon** 2007. *Poststructuralism and postcolonial discourse*. Teoksessa *The Cambridge companion to postcolonial literary studies*. Toim. Neil Lazarus. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Stuart** 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Lontoo: Sage.
- Hall, Stuart** 1999. *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi** 1996. *Merkitykset ja vuorovaikutus. Poimintoja asunnottomuuspuheiden kulttuurisesta virrasta*. Acta Universitatis Tamperensis, ser A vol. 510. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi** 1999. *Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta*. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero** 1993. *Kielenkäyttö sosiaalisen todellisuuden rakentajana*. Teoksessa *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Kimmo** 2007. *Kulttuurintutkimus aikalaisdiagnoosina: Talous, luovuus ja yhteisö*. Teoksessa *Nyky aika kulttuurintutkimuksessa*. Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Juhila, Kirsi** 1999. *Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kehät*. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino.

- Juhila, Kirsi** 1999. *Tutkijan positiot*. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino.
- Kervanto Nevanlinna, Anja** 1999. *Looking at other cultures: works of art as icons of memory*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Kuortti, Joel** 2007. *Jälkikoloniaalisia käännöksiä*. Teoksessa *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press.
- Lazarus, Neil** 2007. *Introducing postcolonial studies*. Teoksessa *The Cambridge companion to postcolonial literary studies*. Toim. Neil Lazarus. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lähdesmäki, Tuuli** 2012. *Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä*. Teoksessa *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Löytty, Olli** 1994. *Niilin lähteillä: tutkimusmatka länsimaiseen Afrikka-diskurssiin*. Teoksessa *Me ja muut. Kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Toim. Marjo Kylmänen. Tampere: Vastapaino.
- van Maanen, Hans** 2009. *How to study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Magnin, Andre & Soulillou, Jacques** 1996. *Contemporary Art of Africa*. New York: Harry N. Abrams, inc.
- Mosquera, Gerardo** 2005. *The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism*. Teoksessa *Theory on Contemporary Art since 1985*. Toim. Zoya Kocur ja Simon Leung. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing Ltd.
- Nelson, Steven** 2006. *Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews*. Teoksessa *Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Companions to Art History. Toim. Amelia Jones. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing Ltd.
- Norman, Fairclough** 1992. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity.
- Norman, Fairclough** 1997. *Miten media puhuu*. Suom. Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Ogbechie, Sylvester Okwunodu** 1997. *Exhibiting Africa: Curatorial Attitudes and the Politics of Representation in "Seven Stories about Modern Art in Africa"* julkaisussa *African Arts* Vol. 30. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center.
- Oguibe, Olu** 2005. *In the "Heart of Darkness"*. Teoksessa *Theory on Contemporary Art since 1985*. Toim. Zoya Kocur & Simon Leung. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing Ltd.
- Said, Edward W.** 2011. *Orientalismi*. Suom. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sepänmaa, Yrjö** 1991. *Institutionaalinen taideteoria*. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teorit Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.

- Sevänen, Erkki** 1991. *Johdanto: taiteensosiologian suuntauksista ja tutkimustraditioista*. Teoksessa *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sevänen, Erkki** 2005. *The Art World in Contemporary Western Culture and Society*. Teoksessa *Aesthetic culture: essays in honour of Yrjö Sepänmaa on his sixtieth birthday 12 December 2005*. Toim. Seppo Knuutila, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Helsinki: Maahenki.
- Shatanawi, Mirjam** 2009. *Contemporary Art in Ethnographic Museums*. Teoksessa *The Global Art World : Audiences, Markets, and Museums*. Toim. Hans Belting. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- de Souza, Pauline** 2006. *Implications of Blackness in Contemporary Art*. Teoksessa *Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Companions to Art History. Toim. Amelia Jones. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell Publishing Ltd.
- Suoninen, Eero** 1999. *Näkökulmia sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen*. Teoksessa *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Toim. Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen. Tampere: Vastapaino.
- Taylor, Brandon** 2005. *Art Today*. Lontoo: Laurence King Publishing.
- Willet, Frank** 1993. *African Art*. World of Art. London / New York: Thames and Hudson inc.
- Williams, Patrick & Chrisman, Laura** 1994, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.