

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Tiainen, Johanna; Lähdesmäki, Tuuli

Title: Afrikkalaisesta nykyaiteesta kirjoittamisen haasteet. Näyttelyluetteloiden risteävät diskurssit

Year: 2015

Version:

Please cite the original version:

Tiainen, J., & Lähdesmäki, T. (2015). Afrikkalaisesta nykyaiteesta kirjoittamisen haasteet. Näyttelyluetteloiden risteävät diskurssit. *Kulttuurintutkimus*, 32 (1), 18-27.

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Afrikkalaisesta nykyaiteesta kirjoittamisen haasteet.

Näyttelyluetteloiden risteävät diskurssit

Länsimaissa järjestetyt afrikkalaisen nykyaiteen näyttelyt ovat osoittautuneet monin tavoin ongelmalliseksi: purkavatko vai uusintavatko ne länsimaiden ja Afrikan välisiä koloniaalisia valtahierarkioita? Myös Suomessa on järjestetty viime vuosina useita laajoja nykyaiteen näyttelyitä, joissa Afrikkaa on lähestytty eri näkökulmista. Millaisia merkityksiä afrikkalainen nykyaide saa näiden näyttelyiden näyttelyjulkaisuissa?

Länsimaissa viime vuosikymmeninä järjestetyt afrikkalaisen nykyaiteen näyttelyt kiinnittyvät osaksi akateemista postkoloniaalista keskustelua. Postkoloniaalisen teorian tuottama valtasuhteiden kritiikki ja teorian odotus toiminnasta materialisoituu näyttelyissä, joista ne uudelleenkirjautuvat teoreettiseksi keskusteluksi näyttelyitä käsittelevien julkaisujen teksteissä. Postkoloniaalisesta teoriasta on kirjoitettu runsaasti kuluneiden kolmenkymmenen vuoden aikana ja kirjoittelun fokus on vaihdellut tieteellisten paradigmojen, yhteiskunnallisten tilanteiden ja kulttuurin muutosten myötä. Postkoloniaalisessa teoriassa ei sinänsä ole kyse yhdestä tai yhtenäisestä teoriasta, vaan sillä viitataan yleensä tunnetuimpien teoreetikkojen tekstejä yhdistäviin piirteisiin (Kuortti 2007, 12–14). Siksi postkoloniaalinen teoria ja siihen liittyvä ja sitä soveltava tutkimusperinne, postkolonialismi, voi myös näyttäytyä epämääräisenä monenlaisia aineksia yhteen kokoavana sateenvarjoterminä (McLeod 2000, 257). Epämääräisyydestään huolimatta postkoloniaalinen teoria muistuttaa kolonialismiin ja sen seurauksiin liittyvistä sarron ja vastarinnan historiallisista konteksteista ja tarjoaa käsitteitä, joilla niihin liittyviä käytäntöjä voidaan lähestyä (McLeod 2000, 258). Teoriaa yhdistää vahva eurosentrisyyden kritiikki ja kiinnostus koloniaalisen ja imperialistisen maailmankatsomuksen ulos sulkemiin aiheisiin ja länsimaiden ulkopuolisten kulttuurien ja subjektien representaatioihin (Kuortti 2007, 11; Crinson 2006, 450–454). Kuluneen vuosikymmenen aikana postkoloniaalisen teorian avaama keskustelu on laajentunut entisestään: eurosentrisyyden sijaan nyky maailman uudenlaiset globaalit poliittisen, sotilaallisen ja taloudellisen hallinnan muodot ovat nousseet kritiikin ytimeen (esim. Loomba ja muut 2005).

Postkoloniaalinen teoria on vaikuttanut monitasoisesti taiteen kentän käytäntöihin 1900-luvun lopulta lähtien. Teoria ja sen tuottama keskustelu ovat tarjonneet taidemaailmalle näyttelyteemoja, jotka liittyvät taidemaailman globalisoidumiskeskustelujen kanssa. Perinteisen eurosentrisen taidemaailman on tulkittu laajentuneen 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa, jolloin vieraat kulttuurit tulivat länsimaissa uudenlaisen (postkoloniaalisen) mielenkiinnon kohteiksi ja niistä tuli länsimaissa 'helposti markkinoitavia': oikein näyttäytyvä kulttuuriero auttoi uusia toimijoita pääsemään kansainvälisille taidemarkkinoille (Belting 2009, 39–40). Monet vuosisadan lopun suuret kansainväliset näyttelyprojektit tematisoivat globalisaatioprosesseja, paikkaa, 'paikaltaan siirtymisiä' ja kulttuuri-identiteettiä koskevia aiheita (Bydler 2004, 49). Eurosentrisen taidemaailman laajentumisesta huolimatta globaali taidemaailma ei ole vastavuoroinen ja tasa-arvoinen tila (Fillitz 2009, 116–117.) Nykyaikaisen taiteen kohdalla eurosentrisyyden ongelma on korostunut, koska vallitseva taidekäsitelmä on länsimaisen kulttuurin tuote (Mosquera 2005, 220). Kuubalaisen kuraattorin Gerardo Mosqueran (2005, 218–219) näkemyksen mukaan eurosentrisyys tarkoittaa hegemoniaa – eri maanosiin levittyneitä metakulttuuria, joka on tuotu Euroopasta valloituksen ja kolonisaation avulla. Niitä asioita, jotka eivät kuulu metakulttuuriin, kutsutaan 'etnisiksi'.

Postkoloniaalisen teorian tuottama keskustelu ja globalisoituvan taidemaailman odotukset ja käytännöt sisältävät jännitteitä ja ristiriitaisuuksia, joiden johdosta afrikkalaisesta nykytaiteesta kirjoittaminen hankaloituu ja muuttuu helposti kannanottamiseksi. Länsimainen kirjoittaja joutuu luovimaan monien merkitysten ristiaallokossa: Lähestyäkö afrikkalaista nykytaidetta erityisenä vai universaalina, paikallisena vai globaalina, sekoittumattomana vai hybridisenä, individualistisena vai maanosaa edustavana? Tulkitako maanosaa ja sen kulttuuria traumaattisen koloniaalisen menneisyyden vai nykyisyyden kautta? Miten keskustella postkoloniaalisesta syyllisyydestä, toiseudesta, rodun ja etnisyyden kysymyksistä, positioista ja identiteeteistä ja afrikkalaisesta itseymmärryksestä ja oikeudesta sanoittaa sitä? Artikkelin tavoitteena on analysoida tätä näyttelyistä kirjoittamisen ongelmaa.

Näyttelyjulkaisut kuuluvat keskeisesti laajojen taidenäyttelyiden infrastruktuuriin. Julkaisut tuottavat näyttelyn vastaanotolle tulkintakehyksiä: niissä näyttelyiden keskeisiä teemoja kontekstoidaan ja merkityksellistetään taide- ja kulttuurialojen ammattilaisten ja asiantuntijoiden näkökulmasta. Artikkelin aineistoksi on valittu kolmen Suomessa järjestetyn Afrikka-teemaisen nykytaiteen näyttelyn näyttelyjulkaisua. Maanosan nykytaidetta esittelevä myös Tanskassa ja Norjassa kiertänyt Africa/Now järjestettiin vuosien 2008 ja 2009 taiteessa Tampereen

taidemuseossa, etelä-afrikkalaista nykytaidetta esittelevä Peekaboo vuonna 2010 Helsingin taidemuseo Tennispalatsissa ja Afrikka-teemainen Ars 11 vuonna 2011 Nykytaiteen museo Kiasmassa. Näyttelyjulkaisujen kirjoittajat olivat museoiden henkilökunnan ja kuraattorien lisäksi muita ulkomaisia kuraattoreja, jotka työskentelivät afrikkalaiseen taiteeseen parissa, Afrikasta kotoisin olevia kulttuuritoimijoita tai postkoloniaalisesti orientoituneita tutkijoita.

Tarkastelemme artikkelissamme diskurssianalyysin avulla afrikkalaisen nykytaiteen merkityksellistämisen tapoja ja afrikkalaista nykytaidetta koskevan tieto- ja uskomusjärjestelmän tuottamista näyttelyjulkaisujen teksteissä. Näyttelyjulkaisujen hallitsevin afrikkalaisen nykytaiteen merkityksellistämisen tapa paikantuu postkoloniaalisen teorian kehystämään keskusteluun. Analyysin tuloksena hahmotimme, miten afrikkalaista nykytaidetta merkityksellistetään vastakkainasettelun, universaalisuuden, erityisyyden, yhteiskunnallisuuden, menestyksen ja tiedostavan reflektion diskurssien kehyksissä. Artikkelissa afrikkalainen nykytaide ymmärretään sosiaalisesti rakentuneena käsitteenä, jolla ei ole selvähahmoista vastinetta todellisuudessa. Sen muodot ja rajat tuotetaan diskursiivisesti näyttelyiden teosvalinnoissa, näyttelyjulkaisujen teksteissä, taidekritiikissä ja mediateksteissä.

Vastakkainasettelujen läsnäolo

Näyttelyjulkaisujen tekstejä afrikkalaisesta nykytaiteesta läpäisee koloniaaliselta ajalta periytyvien vastakkainasettelujen läsnäolo. Teksteissä se merkitsee jakoa valkoisiin eurooppalaisiin ja mustiin afrikkalaisiin, vallan käyttäjiin ja vallan kohteisiin. Vastakkainasettelun diskurssiksi kutsumamme afrikkalaisen nykytaiteen merkityksellistämisen tapa palautuu ajatteluun, jota Stuart Hall (1999, 122–124) on kutsunut ”meidän ja muiden diskurssiksi”. Se jakaa maailman symbolisesti länteen ja muuhun maailmaan, meihin ja muihin, sivistyneeseen ja sivistymättömään sekä hyvään ja huonoon. Hienojakoisemmat erot kyseinen diskurssi sulauttaa stereotyyppeihin. Peter Hulme (1986, 49–50) on kutsunut edellä kuvattua stereotyypin halkeamista hyviin ja huonoihin puoliin stereotyyppiseksi dualismiksi (ks. myös Hall 1992, 308; Löytty 1994, 119–123).

Näyttelyjulkaisujen vastakkainasettelun diskurssissa kirjoittajat ilmaisevat usein halunsa päästä koloniaalisista vastakkainasetteluista eroon, mutta toistettuina ne ovat läsnä teksteissä.

*

Postkoloniaalisen teoriakehyksen ohjaamana vastakkainasettelun diskurssissa painottuvat vallan kysymykset. Teksteissä yhteiskunnallisia tai kulttuurisia ilmiöitä ei käsitellä vain toteavasti, vaan

niistä kuuluu moraalinen äänensävy. Vallasta puhutaan kuitenkin pääasiassa epäsuorasti: postkoloniaalinen teoriakehys asemoi kirjoittajan moraaliseksi subjektiksi, joka tuo esiin koloniaalisen ajan julmuudet sekä niihin palautuvat nykypäivän ongelmat. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyiden moraaliseksi tarkoitukseksi näyttelyjulkaisuissa kirjoitetaan monipuolistaa kapeita ja pessimistisiä käsityksiä Afrikan nykytodellisuuksista, joita tanskalainen galleristi Hanne Thorupin, Tampereen taidemuseon johtaja Taina Myllyharju ja norjalainen taidemuseon johtaja Vebjørn Hagene Thoe kuvaavat Africa/Now-näyttelyjulkaisun esipuheessa seuraavasti:

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.)

Monet näyttelyluetteloitten kirjoittajat pyrkivät purkamaan stereotyyppioita ja monipuolistamaan Afrikkaan liitettyjä mielikuvia nostamalla stereotyyppiat esiin. Tyypillisiä vastustettavia stereotyyppioita ovat muun muassa myytti ajallisesti pysähtyneestä maanosasta, käsitys Afrikasta yhtenä suurena maana ja sitaatissa mainittujen katastrofien ja epätoivon mielikuvien liittäminen Afrikkaan. Näyttelyjulkaisut olettavat, että taideteoksia tarkastelemalla katsojan on mahdollista omaksua tietoa Afrikasta ja kasvattaa siten ymmärrystään maanosasta. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttely merkityksellistyy siten oppimisen paikkana.

*

Näyttelyjulkaisujen kirjoittajat vastustavat myös afrikkalaiseen taiteeseen liitettyjä stereotyyppioita, jotka niitä oikoessa tulevat samalla näyttelyjulkaisuissa toistetuiksi. Museojohtaja Pirkko Siitari, intendentti Arja Milleri ja amanuenssi Jari-Pekka Vanhala kirjoittavat Ars 11 -näyttelyjulkaisun esseessään:

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.)

Näyttelyluettelon kirjoittajat toistavat vastustavansa tapaa käsittää afrikkalainen taide muuttumattomaksi traditioksi, perinteiseksi käsityöksi tai ns. primitiiviseksi taiteeksi. Koska teksteissä korostetaan nykyaikaista, moniaineksista ja muuttuvaa Afrikkaa, niiden kirjoittajat suhtautuvat kielteisesti länsimaisen modernin taiteen keskeisiin käsitteisiin 'aito', 'alkuperäinen' ja 'autenttinen': afrikkalaisesta taiteesta ei tulisi etsiä aitoutta tai autenttisuutta. Africa/Now -näyttelyjulkaisun tekstit vastustavat erityisesti alkuperäisyyden käsitettä. Thorupin (2008, 8) julkaisuun kirjoittamassa johdannossa kuvaillaan, miten läntinen taidehistorian avantgarde kohotti tärkeimmäksi arvokseen alkuperäisyyden, joka on sen jälkeen säilynyt taiteen tärkeimpänä kriteerinä. Afrikkalaisen nykytaiteen kohdalla kyseinen alkuperäisyyden ihanne tarkoittaa juuri perinteistä, primitiiviseksi miellettyä taidetta. Johdanto antaa ymmärtää, että 1900-luvun alun historiallisen avantgarden taidekäsitys ei ole viimeisen sadan vuoden aikana kyseenalaistunut ja eurooppalainen taideyleisö hyväksyy vain kaikista perinteisimmän afrikkalaisen taiteen. Jos vastakkainasettelun diskurssissa länsimaiden käsitys afrikkalaisesta taiteesta nähdään vanhanaikaisena ja jähmeänä, sama vaivaa diskurssin käsitystä länsimaisesta modernismista ja taideyleisöstä.

*

Länsimaiden etnografisilla museoilla on pitkät perinteet Euroopan ulkopuolisten kulttuurien esittelyssä. Monien postkoloniaalisesti orientoituneiden teoreetikoiden mukaan Euroopan etnografisilla museoilla on ollut aktiivinen rooli Afrikkaa koskevan pysähtyneen maanosan myytin rakentamisessa ja vaalimisessa (esim. Hall 1997, 153–154). Näyttelyjulkaisujen vastakkainasettelun diskurssissa etnografiset museot esitellään kolonialismin perillisinä. Kuraattori N'Goné Fall kirjoittaa Ars 11 -näyttelyjulkaisun esseessään:

Tuolloin [20 vuotta sitten] länsimaiden ulkopuolisia kulttuureja esiteltiin ainoastaan etnografisissa museoissa. [--] Museot olivat vieraiden käyttöesineiden ja käsinkudottujen kankaiden hautausmaita, joiden avulla museovieraille uskoteltiin, että Afrika oli paikalleen pysähtyneiden perinteiden ja kulttuurin säilytysastia, aivan kuin ajan kululla ja teknologian kehityksellä ei olisi ollut mitään merkitystä koko maanosalle. (Fall 2011, 22.)

Diskurssissa etnografia ja nykytaide muodostavat vastaparin, josta ensimmäinen määrittäyty kielteisesti ja jälkimmäinen myönteisesti. Afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyt nähdään osoituksena siitä, että länsimaat ovat hyväksyneet Afrikan osaksi nykyaikaa, jolle on tunnusomaista muutos ja kehitys. Julkaisuissa nykytaiteen näyttelyt symboloivat globaalia postkoloniaalista aikaa.

*

Stereotyyppistä ajattelua oikoessaan näyttelyjulkaisut rakentavat kuvaa uppiniskaisesta vastustajasta, joka pitää Afrikkaa edelleen yhtenä suurena, kehittymättömänä ja muuttumattomana ja afrikkalaista taidetta primitiivisenä etnografisena käsityönä. Näyttelyjulkaisujen vastakkainasettelun diskurssi joutuu kuitenkin hakemaan aineksia vastustajansa rakentamista varten jopa parin vuosikymmenen takaa. Africa/Now-näyttelyjulkaisussa tansanialainen taiteilija Elias Jengo (2008, 13) muistelee esseessään anonymiksi jäävää brittiläistä akateemikkoa, joka kiisti 1980-luvun lopussa erään modernin veistoksen afrikkalaisuuden: ”Hänelle todellinen, aito afrikkalainen taide on voideltu verellä ja koristeltu lintujen höyhenillä.” Samassa esseessä jopa akryylimaalit esitetään ”joidenkin läntisten taideintoilijoiden” mielestä afrikkalaisille taiteilijoille sopimattomaksi. Näyttelyjulkaisujen rakentamaa takapajuisesta vastustajaa vasten diskurssin subjekti näyttäytyy tiedostavana ja edistyksellisenä.

*

Vaikka tutkimukseen valittujen näyttelyiden keskiössä on nykytaide ja afrikkalainen nykyisyys, näyttelyiden tuottamassa vastakkainasettelun diskurssissa Afrikan menneisyydet ovat keskeinen tulokulma näyttelyn teoksiin. Teoksien nähdään käsittelevän muistamisen teemoja, joihin yhdistyy traumaattisen historian käsittelemisen ja uudelleen kirjoittamisen tarve. Nykytaide näyttäytyy eräänlaisena vaihtoehtoisena historian kirjoittamisena, jossa työestetään ja tehdään näkyväksi kipeää menneisyyttä. Siitari, Miller ja Vanhala kirjoittavat:

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 käsittelevän nykytaiteen tulkitaan taustoittavan Afrikan tämänhetkisiä ongelmia, minkä nähdään edelleen auttavan näyttelyvierasta ymmärtämään Afrikan nykypäivää. Afrika ja kolonialismi tulevat tiiviisti yhteen sidotuiksi. Näyttelyistä etenkin Ars 11 kiinnittyy koloniaalisen ajan julmuuksien teemaan ja Peekaboo apartheidin aikaiseen rotusortoon. Afrikkalaisen nykyisyyden korostamisesta huolimatta afrikkalaisia yhteiskuntia ja nykyhetkeä lähestytään historian kautta. Näyttelyiden afrikkalainen nykytaide representoituu historiatietoiseksi taiteeksi, joka toimii eräänlaisena kollektiivisena terapiana.

*

Näyttelyjulkaisujen vastakkainasettelun diskurssiin kuuluu keskustelu eurooppalaisesta syyllisyydestä, jonka perustana on Euroopan valtioiden harjoittama riisto ja sorto siirtomaiksi

vallatuilla alueilla. Myös suomalaiset osallistetaan näyttelyjulkaisuissa postkoloniaalisiin syyllisyystalkoisiin. Julkaisujen tekstit puhuttelevat suomalaista lukijaa eurooppalaisena, eivätkä tee eroa vanhojen imperiumien ja periferian välille. Ars 11 -näyttelyjulkaisuun kirjoittaneen Löytyn (2011, 40) mukaan suomalaisetkaan eivät ole täysin syyttömiä kolonialismin rikoksiin, koska Suomi ”on ollut jo vuosisatojen ajan kiinteä osa maailman talousjärjestelmää”. Puhetta syyllisistä ei ole ilman ajatusta uhreista. Diskurssi representoi afrikkalaisen uhrina.

Universaalius vai erityisyys?

Vastakkainasettelun diskurssin ohella näyttelyjulkaisuissa afrikkalaista nykytaidetta merkityksellistetään usein korostamalla sen universaaliutta. Hahmottamamme universaaliuden diskurssi esittää taidemaailman positiivisesti globaalina, sen sisäiset kulttuurierot pieninä ja yksilöiden tunne- ja kokemusmaailman pohjimmiltaan universaalina. Diskurssissa taiteilijat työskentelevät ”globaalissa kontekstissa”, jota fyysinen sijainti ei määritä. Universaaliuden diskurssia käytetään näyttelyjulkaisuissa vakuuttamaan lukija siitä, että näyttely on helposti lähestyttävä ja se käsittelee suomalaisiakin koskettavia aiheita. Siitari toteaa Ars 11 -näyttelyjulkaisun esipuheessa:

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

Vaikka julkaisuissa näyttelyiden teoksia tulkittiin Afrikan lähihistorian ja yhteiskunnallisten tilanteiden kehyksestä, tätä mahdollisesti lukijalle vierasta tulkintakehystä pyrittiin lähentämään lukijalle universaaliuden diskurssin avulla vakuuttamalla, ettei tulkintaan kuitenkaan tarvita erityistietämystä, koska taiteilijat käsittelevät omaa suhdetta maahansa ”yleisinhimillisellä tasolla” (Gallen-Kallela-Sirén 2010, 6).

*

Universaaliuden diskurssissa taiteen välittämät tunteet ylittävät kulttuuriset, yhteiskunnalliset tai kielelliset erot. Siten esimerkiksi Ars 11 -näyttelyn äänimaailmaan kuuluneet kimbundun, lingalan, naaman ja ranskan kielellä laulettu laulut todettiin tuottavan ”emotionaalisen kerronnan tasoja, jotka koskettavat ja liikuttavat, vaikka kuulija ei niitä osaisi omalle kielelleen kääntääkään” (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 10). Toisaalta universaaliuden diskurssissa taiteen vastaanottoa

hankaloittavia eroja voitiin liudentaa hahmottamalla länsimainen taide taiteen universaaliksi perustaksi, johon myös afrikkalainen nykytaide kiinnittyy: ”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). Diskurssissa universaalius jäsenyi siten usein eurosentrisesti.

*

Aineistosta paikantuva universaaliuden diskurssi lainaa aineksia puheesta, jossa globaali taidemaailma ymmärretään eri maanosien väliseksi verkostoksi, jossa nykytaiteen jaetut sosiaaliset käytännöt (ja työmarkkinat) ja kulttuurinen vaihto yhdistävät alueellisia taidemaailmoja.

Taidemaailman globaaliutta korostavassa taidepuheessa nomadi taiteilijuus näyttäytyy normaalina tai jopa ihanteellisena (esim. Braidott 1994). Näyttelyjulkaisuissa globaalin käsite on sinänsä liikkuva. Peekaboon näyttelyjulkaisussa taidemuseon johtajan Janne Gallen-Kallela Sirén ja näyttelypäällikkö Erja Pusa luonnehtivat Etelä-Afrikan metropolien taide-elämää globaaliksi. Siitä huolimatta erityisesti maasta pois muuttaneet taiteilijat ovat Pusan 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 koskettanut heitä yhtä vahvasti. (Pusa 2010, 13–14.) Siitari, Miller ja Vanhala kirjoittavat Ars 11 -näyttelyjulkaisussa:

[--] 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.)

Kotimaasta lähteminen ja siirtyminen globaaliin kontekstiin voitiin diskurssissa merkityksellistää nykytaiteen käytäntöjen positiivisena omaksumisena, mikä edelleen lähentää afrikkalaista taidetta ja sen länsimaista tai suomalaista vastaanottajaa.

*

Näyttelyjulkaisuissa toistuu paikoin universaaliuden diskurssille vastakkainen idea afrikkalaisesta erityisyydestä. Hahmottamamme erityisyyden diskurssi tuo esiin kulttuurieroa ja afrikkalaisen taiteen tunnusomaisina pidettyjä erityispiirteitä. Erityisyydestä kirjoittaminen on kuitenkin julkaisuissa hienovaraista: teksteissä vältellään kiinnittämästä sitä aitouden, autenttisuuden tai tradition teemoihin tai eksotisoimalla sitä. Erityisyyden olemassaolo kuitenkin tunnustetaan. Esimerkiksi Fallin (2011, 23) esseen mukaan viime vuosikymmeninä järjestettyjen afrikkalaisen nykytaiteen näyttelyiden ansiosta ”afrikkalainen nykytaide pystyi esittelemään juuri afrikkalaisille

taiteilijoille tyypillisiä käsitteitä ja esteettisiä valintoja ja jakamaan niitä muiden kanssa”.

Ruotsalaisen kuraattori Jan-Erik Lundströmin (2011, 30) mukaan afrikkalaista erityisyyttä voidaan perustella panafrikkalaisuuden ja Négritude-liikkeen korostamalla afrikkalaisella kulttuuri-identiteetillä, jonka on toivottu yhdistävän Afrikan eri kansallisuuksia ja etnisiä ryhmiä.

Africa/Now-näyttelyjulkaisussa afrikkalaisen nykytaiteen erityispiirteitä kuvaillaan tarkemmin.

Niitä ovat esimerkiksi sosiaalinen tiedostavuus, omaa yhteisöä koskeva sosiaalinen vastuunkanto, kollektiivinen työskentely ja jaettu tekijyys, menestyksellisten aiheiden lainaaminen muilta taiteilijoilta ja visuaalinen välittömyys, joka tuo taiteen lähelle länsimaisesta nykytaiteesta vieraantunutta yleisöä (Thorup 2008, 8–9).

*

Erityisyyden diskurssissa erityisyyden sanoittaminen koetaan ennen kaikkea afrikkalaisten taiteilijoiden itsensä tehtäväksi. Tehtävän siirtäminen taiteilijoille hankaloittaa entisestään afrikkalaisesta nykytaiteesta kirjoittamista. Africa/Now-näyttelyjulkaisuun kirjoittamassaan esseessä toimittaja Maila-Katriina Tuominen (2008, 16) vastustaa Afrikan ja afrikkalaisuuden määrittelemistä ulkopuolelta ”ikään kuin ei olisi afrikkalaista itseymmärrystä”. Esseen mukaan ulkopuoliset ovat pyrkineet määrittelemään afrikkalaista nykytaidetta sen historiallisten kerrosten ja autenttisuuden mukaan huomioimatta taiteilijoiden omia näkemyksiä. Africa/Now-näyttelyn nähdään antavan mahdollisuuden Afrikassa asuville taiteilijoille kertoa itse oma tarinansa. Näyttelyn tarkoituksena oli ”esitellä Pohjoismaissa suhteellisen tuntematonta afrikkalaista taiteilijaidentiteettiä” (Thorup, Myllyharju & Thoe 2008, 6), jonka olemassaolo tosin tulee julkaisussa myös kyseenalaistetuksi. Julkaisussa käytetty taiteilijaidentiteetin yksikkömuoto korostaa ajatusta näyttelyn taiteilijoiden jakamasta essentialistisesta afrikkalaisesta identiteetistä.

Yhteiskunnallisuus ja afrikkalainen menestys

Keskeinen ero Ars 11:n, Africa/Now:n ja Peekaboon näyttelyjulkaisujen välillä on se, että Peekaboon teksteissä Etelä-Afrikan nykytaidetta lähestytään erityisesti yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Näyttelyn alaotsikkona oli Uusi Etelä-Afrikka. Otsikossa ’uusi’ tarkoitti apartheidin päättymisestä alkanutta aikaa. Kun Ars 11-näyttelyjulkaisussa sanalla Afrikka voitiin viitata ”todellisen Afrikan” lisäksi ”mielikuvien mantereeseen”, Peekaboon teksteissä Etelä-Afrikka taas tarkoitti konkreettisesti valtiota ja yhteiskuntaa, jonka tilaa sen lähihistorian tapahtumat määrittävät. Hahmottamamme yhteiskunnallinen diskurssi poikkeaa vastakkainasettelun diskurssista siinä, että se kuvaa yhteiskunnallisia prosesseja ja historiallisia tilanteita toteavampaan

sävyyn, joka ei sisällä selvää moraalista kannanottoa. Kirjoittaja ei ota moraalisen arvioijan ja parannusten ajajan positiota. Peekaboon yhteiskunnallinen diskurssi esittää taiteilijat kriittisinä kommentoijina, joiden teokset heijastavat Etelä-Afrikan historiaa ja nykypäivää. Gallen-Kallela-Sirén kirjoittaa julkaisun esipuheessa:

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.)

Yhteiskunnallinen diskurssi kuvaa taiteilijat yhteiskunnallisesti suuntautuneiksi. Se kehottaa yleisöä tarkastelemaan teoksia lähihistorian ja nykyisen yhteiskunnallisen tilanteen muodostamasta kehyksestä.

*

Yhteiskunnallisen ja vastakkainasettelun diskurssien keskittyessä afrikkalaisen nykytaiteen konteksteihin ja tulkintakehyksiin hahmottamamme menestyksen diskurssi keskittyy pohtimaan taiteen laatua. Siinä missä ensiksi mainitut diskurssit tuovat esiin menneisyyden ja nyky-yhteiskunnan epäkohtia ja vääryyksiä, menestyksen diskurssia määrittää optimismi. Etenkin Peekaboon näyttelyjulkaisussa korostuu afrikkalaisen taiteen menestystarina. Gallen-Kallela-Sirén kirjoittaa julkaisun esipuheessa:

Etelä-Afrikassa on erinomaisia taidekouluja ja -museoita, galleriat ovat kansainvälisesti korkeatasoisia ja lukuisat taiteilijat maailmalla tunnettuja. [--] 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.)

Menestyksen diskurssi kuvaa Etelä-Afrikan taiteilijoiden parhaimmistoa kansainvälisen kuuluisuuden, maineen ja tähteyden kautta. Menestys määrittyy asemoitumisena kotimaan ulkopuolella sijaitsevaan globaaliin taidemaailmaan.

Tiedostava reflektio

Afrikkalaisen nykytaiteen esittelyn ja siitä kirjoittamisen ongelmallisuus tunnistettiin ja tuotiin esiin näyttelyjulkaisujen lähes kaikissa teksteissä. Teksteistä käy ilmi aiheen latautuneisuus ja aihetta ympäröivät etiikkaan ja poliittiseen korrektiuteen liittyvät kysymykset. Jo pelkkä Afrikka-sana osana näyttelyn otsikkoa tai teemaa voitiin kokea hankalana tai häiritsevänä (Wainaina 2011, 16; Fall 2011, 23). Näyttelyiden teeman vuoksi useat kirjoittajat halusivat korostaa, että Afrikka tarkoittaa monia eri todellisuuksia. Tästä perustavasta jännitteestä johtuen monet kirjoittajat halusivat reflektoida suhdettaan afrikkalaisen nykytaiteen kansainvälisiin näyttelykäytäntöihin, joista postkoloniaalinen teoriakehys oli tehnyt herkkiä poliittisia kysymyksiä. Kyseisessä tiedostavaksi reflektioksi kutsumassamme diskurssissa kirjoittajat kuvaavat kriittisesti havaitsemiaan taidemaailman käytäntöjä. He ovat itsekin erottamattomasti taidemaailman osa, mutta pyrkivät ottamaan sen käytäntöihin etäisyyttä etsimällä omaa positiota eettisessä mielessä niiden yläpuolelta.

*

Näyttelyjulkaisuissa tiedostavan reflektion diskurssi ilmenee kuraattorien ja museoiden henkilökunnan tavassa osoittaa, että näyttely on tehty tietyt sudenkuopat tiedostaen ja monia vastaavia näyttelyitä tiedostavammin. Kirjoittaja voi näin osoittaa tuntevansa aiheen ongelmallisuuden ja ennakoivasti puolustautua odotetulta kritiikiltä. Siitari, Miller ja Vanhala kirjoittavat Ars 11 -näyttelyjulkaisussa:

Kuraattoriyöryhmässä 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. (Siitari, Miller & Vanhala 2011, 12–13.)

Peekaboon ja Ars 11:n näyttelyjulkaisuissa tiedostavan reflektion kriittinen kärki kohdistui muun muassa aluebrändien (kuten juuri Afrikan) ympärille rakennettuihin näyttelyihin, ryhmänäyttelyiden tahattomasti tuottamiin 'tuoteperheisiin', pinnalliseen eksotiikkaan ja kuraattorien postkoloniaalisista konsepteista huolimatta syntyviin stereotyyppisiin näyttelyihin – siis asioihin, joista myös Peekaboota ja Ars 11:sta olisi voitu kritisoida. Africa/Now:n näyttelyjulkaisussa tiedostava reflektion diskurssi toi esiin eurooppalaisten suhteen Afrikan taiteeseen ennen kuin afrikkalaisesta nykytaiteesta tuli kansainvälisesti suosittua 1990-luvulla.

Afrikkalaisen taiteen poliittinen ja eettinen latautuminen

Näyttelyjulkaisujen teksteissä hahmottamamme diskurssit kiinnittyvät toisiinsa jännitteisesti. Afrikkalaisesta nykyaiteesta on vaikea kirjoittaa jännitteiden ja diskursseihin sisältyvien ristiriitaisuuksien takia. Vastakkainasettelun diskurssi korostaa, että afrikkalainen nykyaide ei ole yhtenäinen kokonaisuus, koska Afrika on monien kulttuurien maanosa. Universaaliuden diskurssi puolestaan esittää nykyaiteen globaalina ilmiönä, jossa kulttuurieroja voi tuskin havaita. Afrikkalainen nykyaide on siis sekä niin monimuotoista että toisaalta niin samanlaista kuin nykyaide maailman globaaleiksi taidekeskuksiksi lukeutuvissa metropoleissa, että sitä on vaikea kuvailla. Universaaliuden diskurssilla ja afrikkalaisen nykyaiteen ryhmänäyttelyillä on ambivalentti suhde. Kulttuurieroja vähättelevä universaaliuden diskurssi vie pohjan eri alueiden taiteen vetovoimalta eli aluebrändeiltä: jos afrikkalainen nykyaide ei eroa esimerkiksi eurooppalaisesta nykyaiteesta, miksi esitellä sitä erillisessä teemanäyttelyssä?

Postkoloniaalinen teoriakehys on tehnyt afrikkalaisen nykyaiteen näyttelykäytännöistä ja tulkinnoista poliittisesti ja eettisesti latautuneita kysymyksiä. Kehys rajoittaa sitä, mitä afrikkalaisesta nykyaiteesta on sopivaa ja mahdollista kirjoittaa. Monimutkaistuneet ja ristiriitaiset kielenkäytön tavat ovat merkki sosiaalisesta ja kulttuurisesta käymistilasta (Fairclough 1992, 96–98): Afrikan, afrikkalaisuuden ja afrikkalaisen taiteen diskursiiviset merkitykset ja merkityksellistämisen tavat ovat muuttuvia ja muutoksessa. Helpoimmaksi ratkaisuksi afrikkalaisesta nykyaiteesta kirjoittamiseen ongelmaan tuntuu jäävän keskittyä siihen, mitä aiheesta ei ainakaan kuuluisi ajatella.

Postkoloniaalisella teoriakehyksellä on tunnustettu ja hyväksytty asema tutkimusaineistona olevien tekstien diskurssijärjestyksissä. Näyttelyjulkaisuissa teoriakehykseen ja sen valta-asemaan ei tosin suhtauduttu vain myönteisesti. Esimerkiksi Fall (2011, 25) toivoi esseessään, että afrikkalaista nykyaideetta koskevassa keskustelussa päästäisiin pois tilanteesta, jossa osapuolten on toisteltava (postkoloniaalisen teoriakehyksen) itsestäänselvyyksiä. Toistelu ylläpitää koloniaalisen vastustajan olemassaoloa ja jatkaa asemasotaa koloniaalisen menneisyyden kanssa. Postkoloniaalinen teoriakehys esittää subjektinsa edistykseisenä myyttien murtajana, vaikka sen rakentama vastustaja on monesti koostettu ajattelutavoista ja asenteista, jotka ovat käyneet harvinaisiksi. Siten afrikkalaisen nykyaiteen näyttelyn järjestämiseen kiinnittyy mielikuva reiluudesta ja solidaarisuudesta: nykyaiteen näyttelyt kaatavat takapajuisia myyttejä, vapauttavat afrikkalaisen taiteen etnografisten museoiden vitriineistä ja siirtävät Afrikan nykyaikaan länsimaisessa

tajunnassa. Näyttelyt merkityksellistyvät välineenä, jonka avulla länsimaat voivat oikoa itse luomiaan eurosentrisiä käsityksiään Afrikasta.

Kirjallisuus

Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Belting, Hans (2009) Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate. Teoksessa Hans Belting & Andrea Buddensieg (toim.) *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 38–73.

Bydler, Charlotte (2004) *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Tukholma: Elanders Gotab.

Crinson, Mark (2006) “Fragments of Collapsing Space”: Postcolonial Theory and Contemporary Art. Teoksessa Amelia Jones (toim.) *Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell, 450–469.

Fairclough, Norman (1992) *Discourse and Social Change*. Polity Press, Cambridge.

Fall, N’Goné (2011) Kulissien takana, itsestäänselvyyksien tuolla puolen. Teoksessa Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala (toim.) *Ars II*. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 22–27.

Fillitz, Thomas (2009) Contemporary Art of Arica: Coevalness in the Global World. Teoksessa Hans Belting & Andrea Buddensieg (toim.) *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 116–134.

Gallen-Kallela-Sirén, Janne (2010) Esipuhe. Teoksessa Erja Pusa ja muut (toim.) *Peekaboo. Uusi Etelä-Afrikka*. Helsinki: Helsingin Taidemuseo Tennispalatsi, 6.

Hall, Stuart (1992) The West and the Rest: Discourse and Power. Teoksessa Stuart Hall & Bram Gieben (toim.) *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 276–329.

Hall, Stuart (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Lontoo: Sage.

Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hulme, Peter (1986) *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492–1797*. London: Methuen.

Jengo, Elias (2008) Contemporary African Art and the Fiction of Authenticity. Teoksessa Tine Thorup (toim.) *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Kööpenhamina: thorupART, 13–15.

Kuortti, Joel (2007) Jälkikoloniaalisia käännöksiä. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 11–26.

Loomba, Ania, Kaul, Suvir, Bunzl, Matti, Burton, Antoinette & Esty, Jed (2005) Beyond What? An Introduction. Teoksessa Ania Loomba, Suvir Kaul, Matti Bunzl, Antoinette Burton & Jed Esty (toim.) *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham: Duke University Press, 1–38.

Lundström, Jan-Eric (2011) [Nimetön essee] Teoksessa Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala (toim.) *Ars II*. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 30–37.

Löytty, Olli (1994) Niilin lähteillä: tutkimusmatka länsimaiseen Afrikka-diskurssiin. Teoksessa Marjo Kylmänen (toim.) *Me ja muut. Kulttuuri, identiteetti, toiseus*. Tampere: Vastapaino, 113–130.

McLeod, John (2000) *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.

Mosquera, Gerardo (2005) The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism. Teoksessa Zoya Kocur & Simon Leung (toim.) *Theory on Contemporary Art since 1985*. Oxford: Blackwell, 314–321.

Pusa, Erja (2010) Niskoitteleva nykyisyys. Teoksessa Erja Pusa ja muut (toim.) *Peekaboo. Uusi Etelä-Afrikka*. Helsinki: Helsingin Taidemuseo Tennispalatsi, 12–15.

Siitari, Pirkko (2011) Esipuhe. Teoksessa Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala (toim.) *Ars II*. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 6–7.

Siitari, Pirkko, Miller, Arja & Vanhala, Jari-Pekka (2011) Muistin menetyksiä. Teoksessa Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala (toim.) *Ars II*. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 10–13.

Thorup, Hannele, Myllyharju, Taina & Thoe, Vebjørn Hagene (2008) Foreword. Teoksessa Tine Thorup (toim.) *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Kööpenhamina: thorupART, 6.

Thorup, Tine (2008) Introduction. Teoksessa Tine Thorup (toim.) *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Kööpenhamina: thorupART, 8–9.

Tuominen, Maila-Katriina (2008) Contemporary African Art Tells Its Own Tale. Teoksessa Tine Thorup (toim.) *Africa/Now. Contemporary Art from Africa 2008–2009*. Kööpenhamina: thorupART, 16–17.

Wainaina, Binyavanga (2011) Miten kirjoittaa Afrikasta. Teoksessa Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala (toim.) *Ars II*. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma, 16–19.