

KATARIINA TIMONEN

MUSEE KARO

MOPOTAKSILLA  
MUSÉE KAROON

– KOHTAAMISIA ETNOGRAFIAN JA  
NYKYTAITEEN RISTEYKSESSÄ

# MOPOTAKSILLA MUSÉE KAROON

– KOHTAAMISIA ETNOGRAFIAN JA NYKYTAITEEN RISTEYKSESSÄ

Taideyliopiston Kuvataideakatemia  
Kuvataiteen maisterin opinnäyte  
Katariina Timonen

Ohjaaja: Leila Koivunen  
Tarkastajat: Kaija Kaitavuori ja Outi Turpeinen



# SISÄLLYSLUETTELO

## 7 JOHDANTO

### 11 TEKEMISEN TAUSTAA JA TERMISTÖÄ

- 11 Etnografia näkemisen tapana
- 12 Vastakkainasetteluja ja globaaleja kytköksiä

### 15 NÄYTTELY MUSÉE KAROSSA – MADLENA DE POPOA ETSIMÄSSÄ

- 15 Näyttelyn lähtökohdat ja lokaatio
- 17 Madlenan tarina sarjakuvaksi
- 21 Näyttelyn rakenne
- 25 Ryhmätyöstä ja kommunikaatiosta

### 31 NYKYTAITEEN JA ETNOGRAFIAN RAJAMAILLA

- 31 Ikonofobiasta yhteistyöhön – ja sarjakuvaan
- 34 Esittämisen etiikasta
- 37 Taiteilijan kenttätyöt, katsojan kokemukset
- 40 Vallankäyttö näyttelykontekstissa ja poissaolon tematiikka
- 42 Valikoidut palat, vaietut tarinat

### 49 OKWUI ENWEZORIN VENETSIAN BIENNAALI

- 49 Kuraattori etnografina
- 51 ”State of things” – kantaaottavuus näyttelykontekstissa
- 52 Etnografiaa hyödyntävää biennaalitaidetta

### 59 LOPUKSI

### 62 LÄHDELUETTELO

- 62 Painamattomat lähteet
- 62 Painetut lähteet ja kirjallisuus
- 64 Verkkolähteet

### 65 KIITOKSET



Näyttelytila viikkoa ennen avajaisia. Kuva: Katarina Timonen, 2015.

## JOHDANTO

*The grounds of la Biennale are full of shadow histories, silence, and the unspoken. It is the intention of this project, then, to untie the tongues, to speak and recite, recall and sing, to submit the debate and contest of meaning to the guttural and the enunciative; to be skeptical of the dead certainties that, for years, have been the contemporary art system's stock-in-trade. (Enwezor 2015, 93)*

Tutkielmani aiheena ovat Euroopan ulkopuolisiin kulttuureihin liittyvien etnografisten aineistojen ja nykytaiteen kohtaamiset, joita pohdin niin historian valossa kuin nykyhetkestä poimittujen näyttelyesimerkkien avulla, keskittyen etenkin taidehistorioitsija ja kuraattori Okwui Enwezorin työskentelyyn. Lähin esimerkkini liittyy omaan näyttelyprojektiin: opinnäytteeni konkreettisenä osuutena olin toteuttamassa näyttelyä suomalais-afrikkalaisessa kulttuurikeskus Villa Karossa, joka on vuosien saatossa kotiutunut Grand-Popoon Beniniin, entiselle orjarannikolle. Sekä Enwezorin kuratoimassa Venetsian 56. biennaalissa vuonna 2015 että saman vuoden lopulla avatussa näyttelyssämme *Madlena de Popo – orjakaupan historiaa ja nykypäivää* oli pohjimmiltaan kyse vallasta ja sen epätasaisesta jakautumisesta sekä erilaisten historioiden julkituomisesta.

Työssäni pohdin näyttelyntekoprosessiani suhteessa Enwezorin toimintaan sekä laajempaan näyttelykenttään. Olen ollut kuuntelemassa Okwui Enwezoria sekä Nykytaiteen museo Kiasman Afrikkaan keskittyneen ARS 11 -näyttelyn yhteydessä vuonna 2011 että Kuvataideakatemian Saastamoinen Foundation Keynote -luentosarjan puhujana vuonna 2016. Tutustuttuani lisäksi hänen työskentelyynsä etenkin Venetsian biennaalissa aloin arvostaa hänen tinkimätöntä ja humaania linjaansa kuraattorina sekä hänen etnografista ja tutkivaa otettaan näyttelynteossa. Globaalin taidekentän puolestapuhujana hän on pysynyt samalla myös uskollisena nigerialaisille juurilleen. Ennen kaikkea hän on kuitenkin alusta asti halunnut nostaa esiin historiankirjoista syrjään jääneitä ja pitänyt huolta, että myös Euroopan ulkopuolella syntynyt nykytaide saa ansaitsemaansa arvostusta.

Nykytaiteen etnografiset ilmentymät alkoivat kiinnostaa minua osin Afrikan tutkijan koulutuksestani johtuen, mutta yhtä lailla ilmiön uudelleen esiin nousseen ajankohtaisuuden takia. Monien Venetsian 56. biennaalin taiteilijoiden keskuudessa vallitsi selkeä viehtymys tietynlaisiin keräilyä, arkistoja ja etnografiaa lähestyviin esittämisen tapoihin, kuten vaikkapa taiteilija Fiona Hallin kokoamassa aikaa ja historiaa luotaavassa Australian paviljongissa, jossa viittauksilla kuorrutettu runsas esineistö oli aseteltu pitkin vitriineitä ja seiniä kiertäväksi, kumman kiehtovaksi reliikkikokoelmaksi. Biennaalin pääkuraattori Enwezor oli aiemminkin kiinnittänyt huomiota etnografian ja nykytaiteen liittymäkohtiin, kuten jo Documenta XI:n yhteydessä vuonna 2002. Silloin hän tutki, kuinka nykytaide voisi kehittyä dialogissa niin sanotun globaalin kulttuurin kanssa. (Rutten, van. Dienderen & Soetaert 2013, 459–460)

Toisaalta näyttää siltä, että Suomessa mennään pariaikaa täysin vastakkaiseen suuntaan. Etnografisten museoiden alasajoprosessi on kohdistunut Lähetysseuran KumbuKumbu-museon ja Kulttuurien museon jälkeen myös ostoskeskustiloihin seuraavaksi muuttamaan joutuvaan Helinä Rautavaaran museoon, samaan aikaan kun taidemuseokentällä kohistaan uusista suurista hankkeista ja suunnitelmista kuten esimerkiksi jo kaatuneesta Guggenheimista ja Amos Andersonin taidemuseon tuoreesta seuraajasta Amos Rexistä. Taiteen ja etnografian jonkinlaisen vastakainasettelun aika ei sittenkään näytä olevan ohi. Nyt jos koskaan tästä vastakkainasettelusta olisi kuitenkin syytä luopua; museo instituutioon elää muutosvaihetta ja sen toimijuuden muotoja kehitetään vastaamaan nykytarpeita. Sama kysymys museoiden tehtävästä tänään on aiheellista esittää niin etnografisten museoiden kuin taidemuseoidenkin kohdalla.

Opintojeni alusta asti tekeillä ollut projektimme sattui liittymään likeisesti aiheeseen. Marraskuussa 2015 vietettiin Villa Karon kulttuurikeskuksen toiminnan 15-vuotisjuhlia, päätapahtumanaan uuden ja entistä tilavamman näyttelytilan avajaiset. Tuoreen Musée Karon avajaisnäyttelyn teemaksi valikoitui orjakauppa ja tavoitteena oli avata orjakaupan moninaista problematiikkaa sekä eilisen että tämän

päivän näkökulmasta. Aina vuoden 2018 huhtikuulle asti avoimena olleessa näyttelyssä yhdistyivät niin yhden todistetusti eläneen orjan tarinaan keskittyvä historiantutkimus, nykysarjakuvataide kuin etnografiseen aineistoon pohjautuva kokoelmatyö. Lisäksi se tarjosi katsauksen tämän hetken orjuudenvastaiseen järjestötyöhön erään vapautetun lapsiorjan vaiheiden kautta. Näin ollen kaksi mikrohistoriaa, eilisen ja tämän päivän, kohtasivat toisensa näyttelysalin valkeilla seinillä. Okwui Enwezorin ajatukset eivät vaikuttaneet oman teemamme valintaan, mutta koin sittemmin näyttelymme solahaneen hyvin Venetsian biennaalin jälkimaininkeihin.

Yhtenä keskeisenä ajatuksena oli yhdistää näyttelyssä nykysarjakuvataidetta sekä Villa Karon kokoelmiin kuuluvaa etnografista esineistöä. Tavallaan tämä myös toteutui, joskaan ei aivan toivomallani tavalla. Alun perin esittelin näyttelyyn kutsutulle beniniläiselle sarjakuvataiteilija Hector Sononille idean kokoelmaesineiden installaationomaisesta sisällyttämisestä keskelle sarjakuvavaruutuja, jolloin sarjakuva olisi tavallaan kasvanut esineiden ympärille niin käytännössä pitkin seiniä kuin temaattisellakin tasolla. Esimerkiksi Kiasmassa vuonna 2012 esillä olleessa näyttelyssä *Päin näköä!* 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa jatkoi teostensa maailmaa paperin ulkopuolelle museon tiloissa, levittäytyen lattioille ja syvennyksiin ja herättäen hahmonsa henkiin aivan uusilla tavoilla ja tekniikoilla (Hänninen & Römpötti 2012, 11). Sonon kuitenkin halusi kokoelmien toimivan ennemminkin irrallisena prologina työlleen ja toivoi voivansa lähestyä aihetta omilla ehdoillaan. Lopullisessa ripustuksessa päädyimmekin asettamaan valtaosan kokoelmaesineistä sarjakuvaa edeltävälle seinälle, kuin johdatukseksi Madlena-orjan sarjakuvan keinoin esitettyyn tarinaan. Prosessi herätti pohtimaan ilmiötä ja erilaisia tapoja toteuttaa etnografian ja taiteen risteymiä, kuten myös tarkastelemaan näihin liittyviä käsitteitä kuraattorin näkökulmasta. Eri motiiveista ja eri aikakausilla syntyneitä näyttelyobjekteja ja taidetta yhdisteltäessä oli mietittävä tarkoin, mistä lähtökohdista, kenelle ja missä tarkoituksessa näyttelyä oltiin tekemässä.

Tunnetuimpiin aihepiiriä sivuvaaviin näyttelyihin kuuluu eittämättä amerikkalaisen kuvataiteilija Fred Wilsonin vuonna 1992 kuratoima *Mining the Museum* Baltimoren Maryland Historical Society -museossa. Wilson muutti koko museon kolmannen kerroksen yhdeksi suureksi useita kohtauksia sisältäväksi installaatioksi, jossa hän järjesteli ja rinnasti kokoelmiin kuuluvia teoksia uusiksi kokonaisuuksiksi, pyrkien osoittamaan historiallisia epäoikeudenmukaisuuksia institutionaalisen esittämisen käytännöissä. Suurten valkoisten kolonialistiherrojen historia jäi sivuun, ja ironisessa luennassa esille nousi toisenlaisia lähestymistapoja muun muassa kolonisaatioon ja orjuuteen. Afroamerikkalaisten merkkihenkilöiden tyhjinä komeilevat pedestaalit ja ruoskintalavan ääreen asetellut antiikki-tuolit pakottivat katsojat kohtaamaan amerikkalaiseen yhteiskuntaan ja historiaan erottamattomasti kuuluvat rasistiset rakenteet. (Corrin 2011, 55)

Tätä taustaa vasten pohdin tutkielmassani, millä tavoin etnografisen aineiston ja nykytaiteen välisiä rajoja on mahdollista rikkoa, ja miksi niin tehdään tai ylipäänsä olisi syytä tehdä. Toisenlaiset tavat uudelleenlukea etnografista aineistoa nykytaiteen avulla voivat parhaassa tapauksessa antaa ajattelemisen aihetta myös perinteisempiin esittämisen tapoihin monesti tottuneille etnografisille instituutioille ja jopa tuottaa erilaista tietoa. Yksittäiset nykytaiteilijat saattavat ammentaa paljonkin etnografisista menetelmistä ja aineistoista, mutta toimiiko prosessi myös toiseen suuntaan ja laajemmassa museaalisisessa kontekstissa? Ilona Niinikangas Helinä Rautavaaran museosta ja Pilvi Vainonen Kulttuurien museosta kirjoittivat muutama vuosi sitten, kuinka ”parhaimmillaan etnografiset museot tarjoavat areenan, jolla voidaan käydä keskustelua kulttuurisesta moninaisuudesta ja jossa on tilaa muidenkin kuin valtakulttuuria edustavien näkemyksille” (Niinikangas & Vainonen 2007).

Katson saman lauseen pätevän myös nykyaikaisiin taidelaitoksiin, ja usein rajanveto taiteen ja etnografisen esineistön kohdalla onkin vaikeaa, ellei jopa kyseenalaista. James Clifford kirjoittaa teoksessaan *The Predicament of Culture* (1988) eurooppalaisten museoiden tavasta jaotella ulkoeurooppalaisia esineitä joko etnografiaksi tai taiteeksi, ja kohdella niitä sen perusteella toisistaan hyvinkin poikkeavilla tavoilla. Käytäntö on johtanut keinotekoisesti ja jopa mieltävaltaisesti luotuun, erillisleirejä ylläpitävään asetelmaan. (Clifford 1988, 12, 198–200) Huomasin itsekin näyttelyn avautumisen jälkeen puhuvani sarjakuvasta nykytaiteena ja vodun-uskontoon liittyvistä veistoksista etnografisena kokoelmana, ja samalla jättäväni näyttelyä varten muotoillut keraamiset orjaveistokset kokonaan pois laskuista. Jokainen niistä oli yksilöllinen, alusta loppuun saakka käsin tehty teos, miksei siis eräänlaista komissiotaidetta siinä missä esillä ollut sarjakuvakin. Näin ollen toistin huomaamattani samaa kahtiajakoa omassa ajattelussani.

Tiede- ja taidenäyttelyn yhdistäminen tavallaan fragmentaariseksi mutta tematiikaltaan ja näkemykseltään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi olisi mahdollistanut monia kiintoisia lähestymistapoja lopputyöni kirjallisessa osiossa. Päätin lähteä purkamaan kuraointikokemustani, joka muotoutui etnografisten kokoelmien ja näyttelyyn tehdyn sarjakuvateoksen kohtaamispiisteessä, nykytaiteen tutkimukseen liittyvän postkoloniaalisen diskurssin valossa.

Lopputyönäyttelyni tarjosi areenan miettiä aihepiiriä käytännössä ja tarkastelenkin sen toteutusta konkreettisena vaiheittain edenneenä projektina tutkielmani alkupuolella, sivuttuani ensin toisessa luvussa lähestymiskulmiani sekä näyttelyntekoon että tämän työn kirjoittamiseen. Näyttely toimi eräänlaisena lähtöpisteenä tematiikan laajemmalle hahmottamiselle. Tämän jälkeen kirjoitan etnografian ja nykytaiteen kohtaamisista sekä alojen yhteneväisyyksien ja eroavaisuuksien, että esimerkkien kautta. Viimeisessä luvussa ennen yhteenvetoa keskityn Okwui Enwezorin kuratoriaaliseen työskentelyyn ja etenkin Venetsian 56. biennaaliin.

Enwezorin ajatukset, joiden pohjalta hän lähti koamaan biennaalia, limittyivät Madlenen tarinan esillepanoon useammankin teeman kautta ja tietyt biennaalissa näkemäni teokset toivat heti tavalla tai toisella mieleen omaan näyttelyymme. Ehdin viettää Suomessa Venetsian matkan jälkeen vain parisen viikkoa ennen lähtöämme Beniniin, ja näin ollen biennaali oli tuoreessa muistissa. Moniäänisen Madlena-tulkintamme punaisia lankoja olivat muisti, valta, Euroopan ulkopuoliset kulttuurit, arkistojen ja kokoelmien käyttö nykyaikatekstissä sekä historian uudelleenluenta - aivan kuten juuri näkemänsä biennaalissa.



Opastuksella Romuald Hazoumèn näyttelyssä Fondation Zinsoussa, Cotonoussa  
 Kuva: Katariina Timonen, 2015.

## TEKEMISEN TAUSTAA JA TERMISTÖÄ

Esittämiskäytäntöihin ja afrikkalaisen nykyaiteen asemaan globaalilla taidekentällä liittyvä postkoloniaalinen keskustelu toimi eräänlaisena taustana kirjalliselle työlleni. Etnografinen tutkimus tarjoaa keskusteluun käyttökelpoisia eettisiä tulokulmia, sillä siinä nimenomaan tarkastellaan refleksiivisesti niin sanottua toiseutta, jonka määritelmiä ja representaatioita postkoloniaalisessa keskustelussa pyritään purkamaan ja erittelemään. Etnografiset menetelmät ovat saaneet kuitenkin postkoloniaalisessa keskustelussa osakseen myös paljon kritiikkiä, vaikka kolonialistinen etnografia onkin taakse jäänyttä historiaa.

### ETNOGRAFIA NÄKEMISEN TAPANA

Etenkin kulttuuriantropologisessa tutkimuksessa yleisenä metodina ja näkökulmana käytetyn etnografian pyrkimyksenä on ”tehdä näkyväksi monitahtoisia kulttuurisia ilmiöitä ja prosesseja sekä niiden merkityksiä yksilöille ja yhteisöille” (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 7). Etnografia sanana on peräisin kreikan kielestä ja viittaa vieraiden kansojen kuvaamiseen kirjoittamalla (Marttila 2014, 362). Kyseessä ei kuitenkaan ole pelkkä aineistonkeruumenetelmä, vaan etnografia käsitetään nykyisin laajemmin, tutkittavan kulttuurin syvällisenä analyysinä ja merkitysjärjestelmien tulkintoina. Usein etnografisen tutkimus tapahtuu omakohtaisessa kenttätyössä tehtyjen havaintojen perusteella, mutta myös toisten keräämää tutkimus- ja arkistomateriaalia kuten historiallisia dokumentteja on mahdollista tarkastella etnografisesti. Kenttätyö ei myöskään välttämättä edellytä fyysistä lokaatiota, vaan kyseessä oleva kenttä voi olla esimerkiksi virtuaalinen tai tekstuaalinen, tai se voi muodostua erilaisista vuorovaikutustilanteista tutkimuksen kohteiden ja tutkijan välillä. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 7–12) Ennen kaikkea on hyvä pitää mielessä, että kenttä on aina tutkijan itsensä rakentama, ei valmiina annettu kokonaisuus (Kotilainen 2014, 171, 178).

Vaikka taiteilijat ovat toki hyödyntäneet etnografiaa jo kauan, jonkinlaisena vedenjakajana tai keskustelunherättäjänä voidaan pitää taidehistorioitsija Hal Fosterin kirjoittamaa kriittistä esseettä *The Artist as Ethnographer*, jonka hän julkaisi vuonna 1996 teoksessaan *Return of the Real*. Kansainvälisiä konferensseja antropologiaan, etnografisiin metodeihin ja kuvataiteisiin liittyen on järjestetty lukuisia, kuten *Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology* Tate Modernissa vuonna 2003. Molemmat alat jakavat samoja kysymyksenasetteluja ja metodeita, mutta poikkeusteollisuus ja -taiteellisuus nähdään siitä huolimatta yhä valitettavan usein voimavaran sijaan ennemminkin ongelmallisena tekijänä.

Digitaalisen vallankumouksen myötä yleistynyt visuaalinen lähestymistapa on joka tapauksessa pikkuhiljaa vienyt etnografisten aineistojen esittelykäytäntöjä pois päin perinteisemmästä tekstiin nojaavasta tyylistä, lähemmäs kuvataiteen kentän näyttelykäytäntöjä; toisaalta taas teksti ja kieli ovat olennainen osa nykyaiteen esittämistä (Schneider & Wright 2006, 3). Alun perin juuri teksti ja kieli sysäsivät Okwui Enwezorinkin kohti kuraattorin uraa. Hänen jo nuorena ilmennyt kiinnostuksensa runouteen johdatteli hänet tekstipohjaisten taidemuotojen kuten käsitetaiteen kautta taidekritiikin ja edelleen kuratoinnin pariin. Hän kirjoitti Venetsian biennaalin yhteydessä:

*”Words matter – both in their appearance and in the meanings they produce. All through the exhibition the audience will be confronted by a profusion of words, be they written, spoken, sung, recited, projected, sculpted, drawn, or murmured.”* (Enwezor 2015, 21)

Kuvan ja sanan suhteen voidaankin katsoa olevan – yhtenä yhdistävänä tekijänä – keskiössä sekä etnografiassa että nykyaiteessa.

## VASTAKKAINASETTELUJA JA GLOBAALEJA KYTKÖKSIÄ

Postkoloniaalisessa diskurssissa pyritään ennen kaikkea purkamaan stereotyyppioita, valtasuhteita ja länsimaiden määrittelemää käsitystä “toiseudesta” sekä pohtimaan niin sanottujen periferioiden suhteita ydinalueisiin. Siinä tulee usein vieläkin vastaan antropologian ja etnografian sekä nykytaiteen vastakkainasettelua, jonka mukaan etnografiset museot ovat historian saatossa luoneet mielikuvaa menneeseen jääneestä pölyisestä maanosasta, jonka arvo mitataan jonkinlaisen ikiaikaisen autenttisuuden käsitteen kautta. Afrikkalainen nykytaide ja sitä esittelevät näyttelyt taas sisältävät mahdollisuuden oikaista tämä etnografien vaalima väärinkäsitys ja tuoda esille maanosan monipuolisuutta ja nykyaikaisuutta. (Tiainen 2013, 20–23) Esimerkiksi kuraattori N’Goné Fall on kirjoittanut Afrikan mantereeseen keskittyneen Ars 11 -näyttelyn yhteydessä seuraavasti:

*Kun afrikkalaisesta taiteesta puhuttiin 20 vuotta sitten, ihmisten mieliin tulivat naamiot ja käsityötaide. Tuolloin länsimaiden ulkopuolisia kulttuureja esiteltiin ainoastaan etnografisissa museoissa. Ne olivat kuin pyhiä temppeleitä, jotka oli pystytetty juhlistamaan vanhaa, kunniaakasta ja uinuvaa siirtomaa-aikaa. Museot olivat vieraiden käyttöesineiden ja käsin kudottujen kankaiden hautausmaita, 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)*

Fall ei kuitenkaan mainitse, että nykyään etnografisten näyttelyiden historiaa katsotaan myös alan sisällä hyvinkin kriittisessä valossa ja nähdään selkeämmin tiettyjen näyttelyiden rooli muun muassa rasististen rakenteiden ylläpitämisessä. Viime vuosikymmeninä on muutenkin alettu kiinnittää enemmän huomiota näyttelykontekstissa tapahtuvan esittämisen ja esille laittamisen oikeutukseen sekä tähän liittyvään valankäytön problematiikkaan, etenkin etnografisten, mutta myös taidenäyttelyjen yhteydessä.

Taidekentällä toimivalle Okwui Enwezorille postkolonialismi ei tarkoita niinkään toiseuteen tai maantieteellisiin eroihin ja etäisyyksiin liittyvää diskurssia, vaan uudenlaista tapaa lukea globaaleja kytköksiä perusluonteeltaan postkoloniaalisina rakenteina – kyse on taiteellisten käytäntöjen laajasta kirjosta, joka avartaa käsitystämme siitä, mitä nykykulttuurimme määrittellään sisältävän. Tärkeää tässä on johdonmukaisesti kyseenalaistaa valtaapitävien imperialistisia ja hegemonisia normeja. (O’Neill 2012, 59) Tämän tulkinnan mukaan kolonisaatio nähdään globaalina historiallisena prosessina joka on jollakin lailla vaikuttanut useimpien nyky-yhteiskuntien muotoutumiseen, ei pelkästään entisten siirtomaiden (Eriksson Baaz 2001, 7).

Oma näyttelymme Grand-Popossa ei ollut tematiikaltaan helpoimmasta päästä, ja oli hyvin valaisevaa tutustua orjakauppaan historiallisena ilmiönä, jonka vaikutukset ulottuvat näihin päiviin asti ja heijastelevat tavallaan myös nykyistä äärioikeiston nousua. Sononin sarjakuva asettui aiheensa kautta luontevasti osaksi identiteettiä ja valta-asetelmia käsittelevää nykytaidekontekstia. Martiniquelaisen psykiatrin ja filosofin Franz Fanonin vuonna 1964 kirjoitettu teos *Poliittisia kirjoituksia. Kohti Afrikan vallankumousta* suomennettiin viime vuonna, ja jälkisanoina suomentaja Eetu Viren kiteyttää Fanonin postkoloniaalista ajattelua näin:

*(...) rasismi ei ole lainkaan psykologinen ilmiö eikä yksilön ominaisuus vaan Fanonin sanoin ”määrätyn rakenteen näkyvin, jokapäiväisin ja lyhyesti sanottuna kaikkein raa’in ainesosa”. Eurooppalainen, länsimainen maailma on Fanonin näkökulmasta kokonaan rasismin läpäisemä. Orjuus, kolonialismi ja rasismi ovat olennainen, erottamaton osa modernin Euroopan (ja Yhdysvaltain) historiaa, ja niiden olemassaolo osoittaa modernit kertomukset vääjämättömästi historiallisesta edistyksestä harhaksi. (Viren 2017)*

Koin, että onnistuimme näyttelyssämme säilyttämään suhteellisen positiivisen pohjavireen vakavasta ja isosta teemastamme huolimatta. Samalla se kuitenkin toimi myös hätkähdyttävänä muistutuksena siitä, ettei Fanonin monen vuosikymmenen takainen synkähkö näkemys yhteiskunnan rakenteista ole vanhentunut päiväakkään.



Kwassi Akpladokou ja Jouko Koskinen ihastelemassa Romuald Hazoumèn teosta *Rouleau décomprimeur*, 2015. Kuva: Katariina Timonen.

# MADLENA DE POPO



Une adaptation en Bande Dessinée  
de la vie de l'esclave popolaïse  
MADLENA basée sur la thèse de  
doctorat du professeur  
LOUISE SEBRO.

## NÄYTTELY MUSÉE KAROSSA – MADLENA DE POPOA ETSIMÄSSÄ

Lopputyönäyttelyni oli ryhmäkuratointina toteutettu, Villa Karon kulttuurikeskuksen vuonna 2015 rakennetun uuden näyttelytilan Musée Karon 11.11.2015 avannut *Madlena de Popo – orjakaupan historiaa ja nykypäivää*. Näyttely pohjautui tanskalaisen historioitsijan Louise Sebron väitöskirjatutkimukseen, jossa käsitellään popolaistaustaisen, 1600-luvun lopussa syntyneen ja jo lapsena Tanskan hallinnoimalle St. Thomasin saarelle orjaksi kaapatun Madlenan elämää.

### NÄYTTELYN LÄHTÖKOHDAT JA LOKAATIO

Näyttelytyöryhmään Suomen päässä kuului minun lisäksi alkuperäisidean isä, toimittaja Matti-Juhani Karila sekä arkkitehti Jouko Koskinen, kirjallisuudentutkija Anna Ovaska ja Villa Karon järjestö- ja viestintäkoordinaattori Julia Autio. Myös Villa Karon toiminnanjohtaja Linnea Olamo oli suurena apuna matkan varrella. Beninissä ryhmä täydentyi kulttuurikeskuksen johtajalla Kwassi Akpladokoulla ja museo- ja ohjelmavastaavalla Georgette Singbellä. Kutsuimme yhteistuumiin beniniläisen taiteilijan Hector Sononin toteuttamaan näyttelyyn Madlenan tarinaa käsittelevän sarjakuvan. Sarjakuva toimi näyttelyn pääteoksena, jonka määrittelemänä kaikki muu, kuten esimerkiksi Villa Karon etnografisesta kokoelmasta poimittu esineistö, valikoitui mukaan.

Näyttelyn idea alkoi kehittyä, kun Matti-Juhani Karila sai Louise Sebron Lundin yliopistoon vuonna 2010 tekemän väitöskirjan *Mellem Afrikaner og kreol: etnisk identitet og social navigation i Dansk Vestindien 1730-1770* (luettavissa osoitteessa <https://lup.lub.lu.se/search/ws/files/3674565/1527778.pdf>) käsiinsä ja huomasi osan siitä käsittelevän Dahomeysta, nykyisestä Beninistä kotoisin olevan orjan elämää. Karila esitti museotyöryhmälle ajatuksen Madlenan tarinan muuntamisesta näyttelyksi ja otti yhteyttä Sebron, joka antoi tutkimuksensa auliisti käyttöömmme. Sebroilta saadun tiedon mukaan muita näin tarkasti dokumentoituja orjien elämäntietoi-ja ei 1700-luvulta ole juurikaan säilynyt, joten tarina oli jo sen takia kertomisen arvoinen. Lisäksi sarjakuvan ja koko näyttelyn päähenkilö Madlena, alkuperäiseltä

nimeltään Damma, syntyi 1600-luvun lopulla Popon seudulla, missä myös Villa Karon kulttuurikeskus sijaitsee.

Vuonna 2000 toimintansa aloittanut suomalais-beniniläinen kulttuurikeskus Villa Karo pyrkii vahvistamaan kulttuuriyhteistyötä Suomen ja Länsi-Afrikan maiden välillä sekä lisäämään suomalaisten tietämystä Afrikasta. Villa Karon toiminta tapahtuu pääosin Beninin Grand-Popoon perustetussa kulttuurikeskuksessa ja residenssissä, jonne keskusta hallinnoiva yleishyödyllinen yhdistys Villa Karon ystävät ry myöntää vuosittain työskentelystipendejä taiteilijoille, kirjailijoille ja tutkijoille.

Tähän mennessä Villa Karossa on työskennellyt yli 500 stipendiaattia, minkä lisäksi siellä on vierailut kenttätöiden merkeissä professoriensa johdolla runsaasti eri alojen opiskelijoita. Suomalaisten lisäksi Villa Karossa työskentelee vuosittain myös länsiafrikkalaisia stipendiaatteja, etupäässä kuvataiteilijoita. Kulttuurikeskuksen yhteydessä sijaitsevan Petit Musée de la Villa Karon eli pienoismuseon merkitys on perustamisensa jälkeen alati kasvanut sekä Beninin kulttuuriperinteen opetuksen ja säilyttämisen että suomalais-afrikkalaisen kulttuurivaihdon kannalta. Suuren osuuden kävijäkunnasta muodostavat hallinnollisesta pääkaupungista Cotonousta asti matkustavat koululaisryhmät opettajineen. Uutta Musée Karoa alettiin suunnitella residenssirakennusta vastapäätä, kun kävi selväksi, että vanhan pienoismuseon 40 neliometriä eivät mitenkään riittäneet kasvaneiden kokoelmien esittelyyn ja vähänkään kunnianhimoisempien näyttelysuunnitelmien toteuttamiseen. Nyt näyttelytilaa on yli 100 neliometriä. Lisäksi tarvittiin asianmukaisemmat varastotilat kokoelmateoksille.

Musée Karo sijaitsee vain 40 kilometrin päässä Ouidahista, joka oli aikoinaan yksi merkittävimmistä orjasatamista – on arvioitu, että sieltä laivattiin jopa noin 1,2 miljoonaa orjaa kohti merentakaisista tuntematonta. Taustatutkimuksen perusteella myös Grand-Popon vanhan keskustan, nyttemmin raunioituneen Gbeconin satamaa käytettiin orjasatamana. Näyttelyssä historiallinen materiaali kytkettiin tämän



Grand-Popo, Benin. Kuva: Tuomas Uusheimo, 2017.

Villa Karon portilla. Kuva: Tuomas Uusheimo, 2017.



päivän tilanteeseen yhteistyössä orjuutta käsittelevien tutkijoiden kanssa. Orjuus ei ikävä kyllä ole kadonnut maailmasta orjakaupan kieltävien kansainvälisten sopimusten myötä, se on vain saanut uusia ilmenemismuotoja. Nykyajan orjakauppa on köyhyyteen ja eriarvoistaviin yhteiskunnallisiin rakenteisiin liittyvää ihmiskauppaa, jota esiintyy Beninissä tänäkin päivänä esimerkiksi lapsityön muodossa.

## MADLENAN TARINA SARJAKUVAKSI

Madlena syntyi vuoden 1685 paikkeilla Popon seudulla, Dahomeyssa. Tuolloin vielä alkuperäisellä nimellään Dammana tunnettu päähenkilömme vangittiin ja vietiin Ouidahin orjakaupakeskuksesta brandenburgilaisella Kurprinzess-fregatilla Tanskalle kuuluneelle St. Thomasin saarelle vuonna 1699. Tanskalaisen plantaasinomistaja Jörgen Carstensin omaisuutena hän sai uuden kreolinimen Marotta. Marotan elämä raskasta työtä sokeriviljelmillä raatavana orjana sai yllättäen onnellisen lopun: hän meni orjuutensa vuosina naimisiin samoilta seuduilta Dahomeysta kotoisin olevan orjan Djackin kanssa ja sai tämän kanssa pojan, Domingo Gesu'n eli Mingon. Lopulta vuonna 1720 koko perhe vapautettiin ja Marotta alkoi myydä kalaa ja rommia elantonsa pitimiksi. (Sebro 2010, 7–8)

Lähetystyöntekijöiden järjestämässä kasteessa vuonna 1737 Marotta sai uuden kristillisen nimen Madlena, ja hänen miehestään Djackista tuli Joseph. Madlenasta sukeutui yhteisönsä naisten puolestapuhuja ja lähetystyöntekijöiden paikallinen avustaja, kun taas hänen poikansa työskenteli vartuttuaan vastuullisessa asemassa Jörgen Carstensin pojan Johann Lorenz Carstensin palveluksessa. Madlenan rohkeus ajaa yhteisönsä naisten asiaa oli poikkeuksellista. Näyttelyssä nähtiin kopio Madlenan Tanskan kuningattarelle Sophie Magdalenalle gbe-kielellä kirjoittamasta kirjeestä, jossa hän tuo ilmi herrnhutilaisen kirkkokuntansa mustia naisia syrjiviä asenteita ja toivoo myös heidän pääsevän osallistumaan jumalanpalveluksiin. (Sebro 2010, 8–10, 51–58)

Madlena eli loppuelämänsä St. Thomasin saarella ja kuoli vuonna 1747 (Sebro 2010, 51–58). Brasiliaan vietyjen orjien elämää tutkineen historioitsija Kalle Kananojan mukaan sosiaalisten suhteiden muodostaminen oli orjien psykologisen selviytymisen kannalta

hyvin tärkeää, ja usein eräänlaisina turvaverkkoina ja yhteöllisen elämän keskuksina toimivat etnisin perustein muodostetut uskonnolliset veljeskunnat. Kristillisten, Madlenan tapauksessa herrnhutilaisten veljeskuntien lisäksi tilaa sai kuitenkin myös orjien kotoperäisten uskontojen harjoittaminen, jolla oli Brasilian orjaplantaaseilla usein orjanomistajien hyväksyntä. (Kananoja 2015, 25)

Sarjakuvataiteilija Hector Sonon (s. 1970) työsti Madlenan vaiheista Sebron tutkimus lähtökohtanaan 20 erillisestä vanerilevystä koostuvan useampiruutuisen sarjakuvan, jonka ympärille muu näyttelyaineisto kasvoi. Beninissä syntynyt Hector Sonon on monipuolinen taiteilija, jonka ura pitää sisällään myös kuvittajan ja pilapiirtäjän töitä. Alun perin itseoppinut Sonon julkaisi ensimmäiset pilakuvansa La Gazette du Golfessa ja opiskeli myöhemmin Royal Art Academie des Beaux Arts -opinahjossa Pariisissa ja L'école Supérieure des Arts Visuels Saint-Lucissa Brysselissä. Nykyisin Kööpenhaminassa ja Cotonoussa asuva Sonon on esittänyt töitään muun muassa Fondation Zinsoussa Beninissä ja osallistunut lukuisille kansainvälisille alan festivaaleille. Vuonna 2012 hän voitti parhaan sarjakuva-albumin palkinnon Algerin sarjakuvafestivaaleilla teoksestaan *Toubab or not Toubab* (2012). (Hector Sonon. Drawing the Times -verkkosivut)

Seurailimme tietämättämme nopeasti yleistyvää suuntausta sarjakuvamaailmassa, sillä Helsingin Sanomien Nyt-liitteessä toukokuussa julkaistuun artikkeliin haastateltu sarjakuvaa tutkiva tohtorikoulutettava Laura Antola Turun yliopistosta kertoi, että tällä hetkellä nimenomaan elämäkerralliset, yhden päähenkilön kautta yhteiskunnallisia teemoja käsittelevät sarjakuvat ovat nousemassa pinnalle (Thurén 2018). Sononin teos ripustettiin suurehkon näyttelysalin seinille, ja seuratessaan kertomuksen eri vaiheita katsoja tuli kiertäneeksi koko tilan. Sononin tussipiirrosjälki on mustavalkoista, toisinaan paljonkin yksityiskohtia sisältävää letkeää viivaa, jossa valo ja varjo ovat korostetussa roolissa. Vaikutelma on ilmava, mikä osaltaan keventää vakavaa aihetta ja helpottaa sen vastaanottoa. Puhekuplia esiintyy, mutta enemmän Sonon käyttää ruudun ylälaitaan sijoitettua tekstilaatikkoa. Sarjakuva alkaa keskeisten päähenkilöiden esittelyllä ja päättyy piirroksen Madlenan hautakivestä St. Thomasin saarella.



Hector Sonon, *Madlena de Popo*, 2015. Kuva: Jyri Pitkänen.



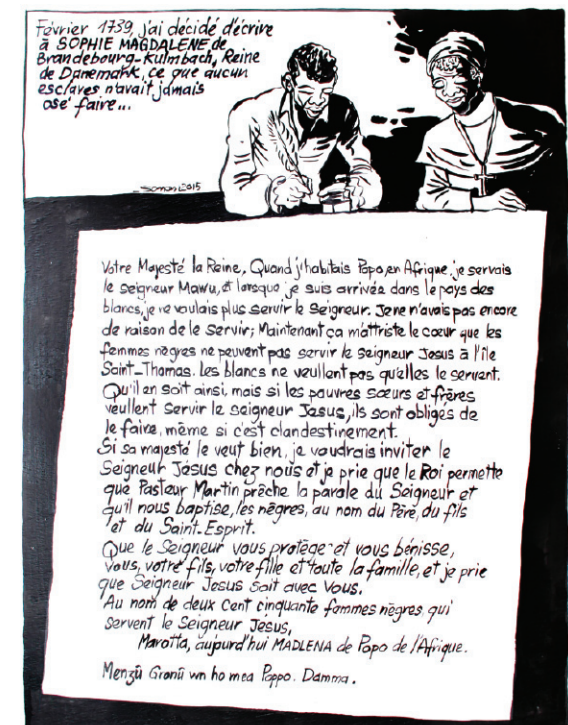
Georgette Singbe opastamassa näyttelyä. Kuva: Jyri Pitkänen, 2015.



Hector Sonon teoksensa edessä. Kuva: Jyri Pitkänen, 2015.



Hector Sonon, *Madlena de Popo*, 2015. Kuva: Jyri Pitkänen.





Entisen lapsiorja Komin tarina kerrottiin salin toisessa päädyssä. Kuva: Katariina Timonen, 2015.



Houédakor Daté maalaamassa aikajanaa ja karttaa. Kuvat: Katariina Timonen, 2015.



## NÄYTTELYN RAKENNE

Sarjakuvan kielenä oli ranska, mutta tekstit käännettiin näyttelytilassa oleviin kansioihin sekä englanniksi että suomeksi, kuten kaikki muutkin näyttelyyn liittyvät tekstit. Togolainen taiteilija Houédakor Daté maalasi englanniksi kirjoittamani ja ranskaksi käännetyt informatiiviset seinätekstit suoraan seinille, ne johdattelivat kävijän muun muassa Madlenan tarinan ja sarjakuvan taustoihin, orjakauppaan sekä vodun-uskonnon selviämiseen diasporassa. Daté maalasi myös Atlantin yli kulkeneita orjakauppareittejä havainnollistavan kartan sekä katonrajassa koko salin ympäri kulkevan, osittain kuvitetun aikajanan, jossa käytiin läpi sekä yleisemmin transatlanttisen orjakaupan historiaa että punaisella huomiovärillä merkittyinä Madlenan elämän tärkeitä tapahtumia. Oli suurenmoista seurata Datén tarkkaa työskentelyä. Hän silmäili tilaa hetken ja hahmotti sen sitten päässään niin hyvin, ettei tarvinnut edes luonnoksia maalatessaan, pelkät lyijykynällä suoraan vedetyt apuviivat tekstiä varten riittivät. Tiukan aikataulun vuoksi Daté maalasi viimeistä seinätekstiä vielä avajaisseremonian jo alettua museon pihalla; kun ensimmäinen vieras astui sisälle näyttelysaliin, Daté ehti juuri ja juuri piilottaa tikkaansa ja maalauvälaineensä. Aikajanaa taasen hän joutui viimeistelemään vielä avajaisien jälkeenkin.

Sarjakuvan lisäksi esillä oli cotonoulaisessa puusepäneraamassa rakennettu orjalaivan poikkileikkauksen pienoismalli, jonka toteutusprosessi piti sisällään monenmoisia vääринymärryksiä ja kommunikaatiokatkoksia. Lopputulos ei ollut ihan sitä, mitä alunpitäen olimme mielessämme hahmotelleet, mutta osoittautui kuitenkin hyväksi alustaksi sen sisälle asetelluille, läheisessä Sén keramiikkakylässä työskentelevien Marcelline Hounhouenoun ja Agathe Yaovin poltetusta savesta valmistetuille uniikkeille orjaveistoksille, joihin palaan tarkemmin esittämisen etiikkaa käsittelevässä luvussa. Nykypäivän orjuus esiteltiin tapausesimerkin kautta, yhteistyössä Togossa, Beninissä ja muualla Länsi-Afrikassa toimivan lapsiorjakauppaa vastustavan Future Foundation -järjestön kanssa. Future Foundation ylläpitää sijaisperhetoimintaa entisille lapsiorjille ja tekee taideterapeuttista kuntoutustyötä muun muassa järjestämällä lapsille musiikkivideo-työpajoja. Komin, erään entisen lapsiorjan kertomus

esitettiin valokuvien ja tekstein. Beniniläinen Komi raatoi palkatta mopokorjaamossa Togon puolella, kunnes sai vihdoinkin Future Foundationin kautta sijaiskodin ja mahdollisuuden koulunkäyntiin. Pyrimme siihen, että kävijä poistui tilasta huojentuneena Komin tarinan onnellisesta lopusta, mutta kenties tiedosti näyttelyn nähtyään paremmin jo ammoisista ajoista esiintyneen ongelman laajuuden ja itsepintaisuuden.

Tärkeän osan näyttelyä muodostivat Villa Karon omista kokoelmista valikoidut esineet, joilla oli kullakin tietty kytkös Madlenan elämäntarinaa. Kokoelmiin kuuluu yli 700 esinettä, suuri osa näistä Beninissä edelleen harjoitettavaan vodun-uskontoon liittyviä veistoksia. Myös orjuutta ja orjakauppaa suoraan kuvaavia esineitä on muutamia, kuten myös Dahomeyn eli nykyisen Beninin vanhoihin kuningaskuntiin viittaavaa materiaalia. Näyttelyssä esillä olleet vodun-veistokset edustivat lähinnä jumaluuksia, jotka mainitaan myös Sononin sarjakuvassa: portinvarti-jumaluus Legbaa, vedenjumaluus Mami Wataa ja ukkosenjumaluus Heviossoa. Vaikka Madlena kastettiin kristinuskoon, hän ei ikinä hylännyt aiempaa uskoaan kokonaan, vaan tukeutui vanhoihin jumaliinsa elämänsä loppuun asti.

Kokoelmaotannan keskipisteiksi asettuivat kaksi kolmipäistä keraamista veistosta, jotka kuvasivat Mami Wataa ja Legbaa. Mami Wata oli asetettu esineryhmittymän keskiöön seinälle kun taas Legba seisoi itseksen keskellä näyttelysalia. Seinällä Mami Watan yläpuolella nähtiin Heviosson kirveitä ja alapuolella Heviosson pappia Hounonia esittävä veistos sekä toinen versio Mami Watasta tunnusmerkkinsä käärmeen kera. Kolmipäisen Mami Watan vasemmalla puolella oli vanha kaurisimpukoin koristeltu kuninkaan päähine sekä puinen kuninkaan sauva, orjakaupassa käytetty punnus sekä portugalilais-sotilaita esittäviä veistoksia. Mami Watan oikealla puolella oli kristinuskoon liittyvää esineistöä, joista varsinkin reunimmaisessa yhdistyi mielenkiintoisesti sekä kristinuskoa kuvaavia elementtejä että vodun-uskonnon piirteitä. Harvat kokoelmiin kuuluvat orjia esittävät veistokset sijaitsivat näiden alapuolella. Lisäksi oli esillä Ouidahin alueella vaikuttaneen brasilialaistautaisen orjakauppia Francisco Felix de Souza'n muotokuva sekä karttoja 1800-luvun Afrikasta.

Marcelline Hounhouenou ja  
Agathe Yaovi, *Orjat*, 2015.  
Kuvat: Jyri Pitkänen.





Orja- Legba- ja Mami Wata -veistoksia Villa Karon etnografisesta kokoelmasta. Kuvat: Jyri Pitkänen, 2015.

Alinna: Kokoelmaseinä näyttelyssä.  
Kuva: Tuomas Uusheimo, 2017.



monde entier. Par exemple le vodun s  
aux Conaïbes par le peuple fon

Étant une religion flexible et inventive  
ou catholicisme dans son nouvel envier  
gardé ses propres caractéristiq  
peut rencontrer une divinité appelé  
origine de Mami Wata. Les statues d  
villa karo forment une histoire qui co  
royaumes et qui existe encore aujourd  
quotidienne au Bénin et dans les pay  
aussi des objets qui nous rappellent

Vasta jälkepäin huomasi, kuinka ripustuksen suhteen keikautimme roolit tavallaan päälaelleen: asetimme sarjakuvaruudut seinälle säntilliseen riviin, täsmälleen saman etäisyyden päähän toisistaan, kun taas Villa Karon kokoelmista valikoidut esineet muodostivat katonrajan kohti kurrottaneen installaatiomaisen rykelmän. Vaikutelma oli kaukana etnografisille museoille tyypillisten vitriinirivistöjen luomasta etäännytetyn arvokkaasta tunnelmasta. Kenties nimenomaan beniniläisessä museossa ratkaisu oli niin luonteva, ettei sitä ensin itsekään tiedostanut, sillä etenkin vodun-esineistöä ja kuvastoa näkee paljon myös ihmisten arjessa. Talon oviaukossa voi seistä puisia kaksosveistoksia ja kylää vartioida Legba, pikkupoikien pelatessa jalkapalloa vieressä.

Voduniin kytkeytyvän etnografisen aineiston tutkiminen on erityisen kiintoisaa juuri kyseisen uskonnon nykyhetkessä elävän ja joustavan luonteen vuoksi. Paljon on kiinni tietysti myös tutkimusasetelmista: esimerkiksi joruba-taiteen tutkimuksessa on taidehistorioitsija Sidney Kasfirin mukaan usein tarjottu lukijalle jorubien orisha-kultin kautta eräänlainen fiktiivinen etnografinen nykytodellisuus, joka ei reagoi millään lailla muutoksiin, kuten esimerkiksi rinnalla eläviin muihin uskontoihin (Kasfir 1999, 93). Beninissä vedenjumalatar Mami Watalle pyhitetyillä alttareilla nähtävä esineistö saattaa olla pölyistä, mutta ei suinkaan menneisiin aikoihin pysähtynyttä. Asetelma voi koostua esimerkiksi coca cola-pulloista, kristillisistä rukousnauhoista ja länsimaisista hajuvesistä. On mahdotonta sivuuttaa sitä seikkaa, että vodunin selviytyminen tähän päivään asti on nimenomaan ollut seurausta sen avoimuudesta muita uskontoja ja kulttuureja kohtaan, mikä ei kuitenkaan ole millään lailla vähentänyt sen omaleimaisuutta.

## RYHMÄTYÖSTÄ JA KOMMUNIKAATIESTA

Näyttely toteutettiin ryhmäkuratointina ja kaikille oli jaettu omat vastuualueensa, tosin paikan päällä tuli osallistuttua vähän yhteen jos toiseenkin näyttelytehtävään. Oma alueeni kattoi joka tapauksessa muun muassa apurahojen hakua, taustatutkimusta, seinäkartan suunnittelua, näyttelyä taustoittavien seinätekstien ja muiden näyttelytekstien kirjoittamista, aikajanan ja Madlenan tarinan muokkausta, sarjakuvateoksen valmistumisen seuranta sekä kokoelmateosten kartoitusta ja valintaa. Lisäksi osallistuin suunnitteluun, plaseeraukseen ja ripustukseen paikan päällä sekä Akpé-kulttuurijulkaisun toimittamiseen.

Näyttelyn asiantuntijoina toimivat orjakauppaa tutkineet historian ja arkeologian professori Elisée Soumonni Beninin yliopistosta, Åbo Akademin yleisen historian professori Holger Weiss, historiantutkijat Risto Marjomaa ja Kalle Kananoja Helsingin yliopistosta sekä tanskalainen historioitsija Louise Sebro ja Future Foundationin toiminnanjohtaja Sefako Yao. Lisäksi olimme yhteydessä Ouidahin historialliseen museoon, Liverpoolin orjamuseoon ja Fondation Zinsouhun Cotonoussa. Kuratointiprosessista muodostui kommunikatiivista ja monikulttuurista tarinankerrontaa, ja opin sen aikana valtavasti.

Näyttelyn toteuttaminen yhteistyössä Suomesta käsin operoivien näyttelytyöryhmän sekä Beninin päässä työskennelleen kaksikon kanssa oli paikoitellen turhauttavaa, sillä viestintä kahden maan välillä ei sujunut aina ongelmitta. Väärinkäsityksiä syntyi ja työnjako myös täällä Suomessa oli varsinkin alussa hieman epämääräinen, mutta loppujen lopuksi työskentely yhdessä oli hyvin antoisaa. Meistä sukeutui tiivis ja tehokas ryhmä, jossa kaikkien erilaisista asiantuntemuksista ja taustoista oli apua. Näyttelytyöryhmämme kokoontui säännöllisesti yhteen ja jokainen hoiti kokousten välillä omia vastuualueitaan. Beniniin olimme yhteydessä etenkin sähköpostin ja messenger-palvelun kautta. Viimeistään paikan päälle päästyämme kommunikaatio helpottui, tosin kielikysymys osoittautui seuraavaksi, välillä hupaisiakin tilanteita aikaansaaneeksi kompastuskiveksi, sillä kukaan ryhmästäme ei tainnut hallita kaikkia neljää työskentelykieltämme: suomea, ranskaa, englantia ja paikallista kieltä minaa.



Orjakauppias Francisco Felix de Souzan muotokuva.  
Kuva: Jyri Pitkänen, 2015.

Näyttelysali ennen ja jälkeen.  
Kuvat: Julia Autio, 2015.



Kaikki näyttelystämme saatu palaute, myös negatiivinen, otettiin kiitollisena vastaan, sillä tavoitteena oli nimenomaan keskustelun herättäminen. Orjakauppaan suhtaudutaan lähiseuduilla ristiriitaisin tuntein. Esimerkiksi orjakauppias Francisco Felix de Souzaa palvotaan edelleenkin hyväntahtoisena ja yhteisöstään huoltapitäneenä sankarina hänen lukuisten beniniläisten jälkeläistensä keskuudessa, mikä kävi käytännön tasolla ilmi heti avajaispäivänä. Avajaisjuhلالounaalle kutsuttu ranskalaissyntyinen ravintolanpitäjä de Souza-taustaisine vaimoineen syytti kiivaaseen sävyyn meitä näyttelytekijöitä muun muassa de Souzan syyllistämistä, totuuden vääristelystä, tutkimustulosten keksimisestä ja juovan kasvattamisesta afrikkalaisten ja eurooppalaisten välille. Erilaisten rinnakkaisten historioiden olemassaolo näyttäytyi tilanteessa hyvin konkreettisesti. De Souza asui 1800-luvun alkupuolella enimmäkseen Ouidahissa, josta käsin hän toimi orjakauppiana sekä kuninkaan laskuun että itsenäisesti. De Souza oli paljon vaikutusvaltaa: riitaannuttuaan Dahomeyn kuningas Adandozanin kanssa hän auttoi tämän veljeä Ghezoa kaappaamaan vallan. (Kananoja 2015, 26) Orjakauppa ei ollut laitonta de Souzan aikaan, mutta hänen jälkeläistensä glorifioiva näkemys esi-isästään hätkähdytti silti.

Myös Okwui Enwezor mainitsi vierailuluennollaan Kuvataideakatemian Exhibition Laboratoryssa, kuinka näyttely on pohjimmiltaan areena kysymyksille, toisin sanoen tilaisuus esittää kysymyksiä, keskustella ja pohtia mieltä askarruttavia asioita (Enwezor, 13.1.2016). Mekään emme ajatelleet esittävämme näyttelyllämme yhtä ainoaa oikeaa totuutta menneistä tapahtumista, ainoastaan laajahkon ja kansainvälisen työryhmän mahdollistaman moniäänisen tulkinnan ja eräänlaisen keskustelunavauksen. Orjakauppa on Beninissä ollut suhteellisen vaiettu aihe, kun ottaa huomioon sen laajat seuraukset, ja sitä käsitellään esimerkiksi koulun historiantunneilla usein hyvin lyhyesti ja nopeasti. Iloksemme Madlena-näyttely on kuitenkin ollut suosittu luokkaretikohde. Orjuus myös näkyy etenkin Ouidahin kaupungin katukuvassa: neljä kilometriä pitkän orjareitin varrelle sijoitetut veistokset ja Unescon valtava *Porte du non retour*-muistomerkki rannalla, jolta orjat lastattiin laivaan, muistuttavat rapistuneinkin tästä synkästä ajanjaksoista maan historiassa.

Olen itsekin kävellyt orjien aikoinaan kahleissa kulkevan reitin polttavassa keskipäivän auringossa ja kiertänyt kuuluisan *Takaisinpaluun puun*, jonka ympäri orjat kolmasti kulkivat jättääkseen hyvästit vanhalle elämälleen ja varmistaakseen, että ainakin heidän sielunsa palaisivat takaisin heidän synnyinseudulleen. Ajatus tuoda Madlena näyttelyn avulla takaisin kotiin viehätti tämänkin takia – näin ollen hän ei olisi kiertänyt Takaisinpaluun puuta turhaan. Ouidahissa on myös orjuuteen keskittynyt Musée d'histoire de Ouidah, jonne todennäköisesti tulemme lahjoittamaan osia omasta näyttelystämme. Orjuutta käsittelevä museo tekee parhaillaan tuloaan myös Pariisiin, mikä kertoo Ranskan suhtautuvan entistä vakavammin kolonialistisen historiansa käsittelyyn.

Villa Karossa järjestetään joka perjantai elokuvailmaisnäytöksiä, ja näyttelyn yhteydessä panostettiin etenkin orjakauppaan ja orjuutta kuvaavien elokuvien näyttämiseen. Marraskuisella avajaisviikolla nähtiin Werner Herzogin ohjaama, de Souzan elämään pohjautuva *Cobra Verde* (1987). Kulttuurilehti Akpén juhlanumero ilmestyi joulukuussa 2015 ja toimi eräänlaisena näyttelykatalogina, sisältäen historiantutkijoiden orjakauppaan käsittelevien artikkelien lisäksi myös muun muassa näyttelytyöryhmän terveiset ja Madlenen tarinan Matti-Juhani Karilan kirjoittamana. Näyttely oli hyvin pitkäkestoinen, ulottuen vuoden 2015 lopusta aina vuoden 2018 alkupuolelle asti, ja osia siitä kulkeutui myös Eurooppaan: Tanskan kansallismuseossa syksyllä 2017 avautuneeseen näyttelyyn laitettiin esille Sèn kylästä tilattuja uusia orjaveistoksia, sillä alkuperäiset olivat yhä esillä Grand-Popossa. Madlenen tarina näkyi myös Moravian Brethren-museossa Koldingissa. Suomessa teatteriohjaaja Laura Jäntti tarttui teemaan beniniläis-suomalaisen ryhmänsä kanssa ja Madlenen tarinaan pohjautuvaa näytelmää *Meri niin suuri* esitettiin sekä Beninissä eri lokaatioissa että Helsingin Kansallisteatterissa vuosien 2017–2018 vaihteessa. Näyttelytyöryhmämme Julia Autio toimi näytelmän tuottajana. Tulevaisuudessa jonkinlainen versio näyttelystä saattaa matkata myös meren taa Madlenen jälkiä seurailleen, sillä Louise Sebro suunnittelee näyttelyn pystyttämistä St. Thomasin saarelle.

Kaiken kaikkiaan näyttelyn suunnittelu ja toteutus veivät kaksi vuotta. Hanke huipentui Grand-Popossa vietettyyn kuukauteen, jolloin saimme lyhyessä ajassa aikaan enemmän kuin tuon kahden vuoden aikana yhteensä. Uudessa näyttelytilassa ei ollut vielä edes lattiaa Beniniin saapuessamme ja orjalaivan tekeillä ollut pienoismalli muistutti ennemminkin lasten leikkikihää tai sinänsä historialliseen teemaamme hyvinkin sopivaa ruumisarkkia, mutta kuin ihmeen kaupalla kaikki oli jokseenkin valmista avajaispäivänä. Hector Sonon itse kuljetti viimeiset sarjakuvaruudut perille vasta avajaisaamuna, viilettäen juuri ennen uuden museorakennuksen käyttööntuloa paikalle Länsi-Afrikan yleisimmällä kulkuvälineellä, mopotaksilla.

Potentiaalisia ongelmatilanteita ja haasteita ilmeni aina aika ajoin, mutta itse työskentely oli silti jollain lailla vapautuneempaa ja hauskeempaa kuin aiemmissa kuratointiprojekteissani Suomessa. Osittain se varmasti johtui demokraattislahtoisesti toimivan ryhmämme tarjoamasta tuesta, jaetusta vastuusta. Tiedyt Helsingissä tuossa tuokiassa järjestyvät käytännön asiat saattoivat viedä paljon enemmän aikaa Grand-Popossa, mutta esimerkiksi näyttelytilan lattia valmistui parissa päivässä, kun toimeen vain ryhdyttiin. Näyttelyteemamme ei tietenkään ollut kevyimmästä päästä. Koin sen käsittelyn vielä merkityksellisemmäksi päästyäni Beniniin, kuin mitä se oli ollut työstäessäni näyttelyä Suomessa – orjakauppaa ei ollut sen historiallisilla tapahtumapaikoilla mahdollista etäännyttää niin kauas ja aiheeseen pääsi syvemmälle kuin sitä maantieteellisen etäisyyden päästä katsoessaan. Intensiivinen työskentelytahti Grand-Popossa ei silti tuntunut rankalta, vaikka päivät olivat pitkiä ja näyttely oli alituisen läsnä myös yhteisen vuokra-asuntomme illallispöytäkeskusteluissa. Projekti näkyi myös vuokratalomme sisustuksessa: rakensimme post it -lapuista aikataulun tehtävälisioineen asumuksemme ruokailuhuoneen seinälle ja piirsimme näyttelysalin pohjapiirustuksen paperiteipillä olohuoneen seinään. Yhteen asiaan keskittyminen ilman kotimaahan odottamaan jäänyttä arjen pyöritystä tietysti auttoi pitämään intoa yllä, kuten myös vilpitiön kiinnostuksemme näyttelyn tematiikkaa kohtaan.

Näyttelynteossa painottuivat kontaktien luominen, paikallisen väestön osallistaminen, kansainvälinen yhteistyö ja keskusteleva ryhmätyöskentely. Näyttely loi pohjaa Musée Karon temaatilliselle näyttelyohjelmalle, joka tähtää tulevaisuudessa maantieteellisen, sosiaalisen ja kulttuurisen liikkeen tutkimisen kautta kulttuurienvälisen ymmärryksen ja yhteistyön kasvatamiseen ja vaalimiseen. Seuraavat näyttelyt tulevat avaamaan muun muassa pukeutumisen ja tekstiilien kulttuurisia ja symbolisia piirteitä sekä uskontojen liikehdintää, kuten esimerkiksi orjakaupan myötä Atlantin yli levinneen vodun-uskonnon sopeutuvaa rinnakkaiseloa kristinuskon kanssa.



Yllä: Enoc Atchanhouin ja Jouko Koskinen rakentamassa näyttelyä.

Kuva: Katariina Timonen, 2015.

Matti-Juhani Karila opastamassa näyttelyä.

Kuva: Jyri Pitkänen, 2015.

Boris Azianou ja Julia Autio sahaamalla kokoelmahyllyjä.

Kuva: Katariina Timonen, 2015.





Museokoira Paula Atlantin rannalla. Kuva: Katarina Timonen, 2015.

# NYKYTAITEEN JA ETNOGRAFIAN RAJAMAILLA

*Artists and anthropologists, as subjects share a sense of alienation from society and crave connections that their framework inherently denies them (Lippard 2010, 25).*

Madlena de Popon myötä kiinnostuin tutkimaan etnografisissa ja nykytaiteen näyttelyissä käytettyjä erilaisia tapoja esittää ja laittaa näytteille, sekä eritoten näitä molempia lähestymistapoja yhdistäviä ja kommentoivia näyttelyitä. Myös kokoelmanhallintaan, aineistojen keruuseen ja esittämisen tapoihin kätkeytyvä valta kiehtoi; mitkä tarinat sattuvat valikoitumaan historiallisiksi totuuksiksi ja kenen toimesta? Mikä on nykytaiteen rooli tämän kollektiivisen kertomuksen synnyssä?

## IKONOFIABIESTA YHTEISTYÖHÖN – JA SARJAKUVAAN

Sosiaaliantropologi Arnd Schneider ja antropologi Christopher Wright ovat syventyneet taiteen ja antropologian risteyskohtiin useammassakin toimitamassaan teoksessa ja olivat myös järjestämässä aiemmin mainittua konferenssia *Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology*. Schneider ja Wright kirjoittavat, kuinka antropologiassa ja varsinkin etnografisessa kenttätutkimuksessa käytetään toki hyväksi laajalti eri aisteja, kuten tallennettaessa esimerkiksi äänimaailmoja ja musiikkia. Näköaistin kautta koettu visuaalinen maailma on sekin olennainen osa tutkimusta ja dokumentaatioprosessia, mutta tyypistyy lopulta monesti toissijaiseksi ja monotoniseksi tekstin kuvitukseksi. (Schneider & Wright 2006, 12–13) Kuvan sinällään ei ajatella kantavan; ilman selittävää tekstiä se vaikenee eivätkä sen kantamat merkitykset avaudu yleisölle.

Kuva tai ylipäättään visuaalinen ilmaisu on alun perin koettu tosiasiallisen tiedon ääreltä harhauttavana tekijänä antropologien parissa, mistä syystä se on usein alistettu lähinnä palvelemaan tekstiä eikä sen tarjoamia mahdollisuuksia asettua olennaiseksi osaksi tutkimusta ole käytetty hyväksi (Schneider & Wright 2010, 3). 1990-luvun alusta saakka pu-

husta visuaalisen antropologian suuntauksesta on ollut vielä hyvän matkaa siihen, että tiedostetaan enenevässä määrin muiden visuaalisten käytäntöjen kuten nykytaiteen mahdollisuudet antropologisen tutkimuksen ja tietouden kehittämisessä. Tekstipainotteisuus tosin kyseenlaistettiin jo niinkin aikaisin kuin 1980-luvulla, jolloin alettiin puhua etnografian aistimuksellisesta käänteestä. Kulttuureja oli mahdollista tutkia ja tallentaa kaikkien aistien avulla, ei pelkästään käsittelemällä kulttuuria tekstinä ja tekstissä. Antropologiaa lähemmäs taidetta tuoneen aistimuksellisen etnografian juuret ovat (kuva)taiteen kannalta ristiriitaiset, sillä alkujaan suuntausta inspiroi pyrkimys tutkia ei-visuaalisia kokemuksen muotoja. Myöhemmin painopisteet kuitenkin muuttuivat: ”It would later draw attention to the varying ways in which sight is configured in different cultures including Western cultures. Sensory anthropology, hence, does not entail shutting one’s eyes, though it typically requires focussing them differently”, kirjoittaa antropologi David Howes, jonka mukaan nykyisin vallitsee jo vilkas keskustelu eri lähestymistapojen, kuten esimerkiksi elokuvan ja kirjoittamisen, installaatiotaiteen ja perinteisen etnografisen esitystavan sekä performanssin ja luennon välisistä rajoitteista ja mahdollisuuksista. (Howes 2013)

Antropologian ja taiteen väliset kanssakäymiset ovat yleistyneet ja vapautuneet pikkuhiljaa, mutta vielä kahdeksan vuotta sitten ilmestyneessä teoksessa *Between Art and Anthropology* (2010) Schneider ja Wright mainitsevat antropologian kentällä vallitsevat ikonofobiset ja konservatiiviset asenteet, jotka estävät kehittämästä uusia antropologisen tutkimuksen ja tiedon muotoja yhdessä taiteen tarjoamien kokeellisempien keinojen kanssa. He kirjoittavat, kuinka vastakkainasetteluja ravistelevien taiteilijoiden työn tulokset hyödyttävät loppujen lopuksi sekä tiedettä että taidetta. (Schneider & Wright 2010, 3) Taiteelliset antropologiset hankkeet paljastavat rakenteita, rikastavat keskustelua ja avartavat näkymiä moneen kulttuuriseen suuntaan. Nykytaiteen avulla antropologisen tutkimuksen ja etnografisten aineistojen esittely myös entistä suuremmalle yleisölle voisi olla todennäköisempää.



Pienoismuseon kokoelmanäyttelyä. Kuvat: Tuomas Uusheimo, 2017.



Ainakin nykyisessä tilanteessa Suomessa tämä tuntuu lähes väistämättömältä suunnalta, ottaen huomioon etnografisten museoiden ahdingon taidemuseoihin verrattuna; Kulttuurien museon väistyttyä Tennispalatsista Helsingin taidemuseo laajeni sen entisiin tiloihin ja WeeGee-talossa taas Espoon modernin taiteen museon Emman hallinnoima Rut Brykin ja Tapio Wirkkalan taiteellinen perintö valtasi ennen Helinä Rautavaaran museolle kuuluneet tilat.

Etnografisen aineiston esittämiskäytännöissä jako menee monesti niin, että taidekontekstissa kuten museoissa ja gallerioissa aineisto irrotetaan yhteyksistään ja esitetään esteettisenä ja itsensä selittävänä, liian vähäisen informaation kera. Etnografisissa museoissa taas lähestytään aineistoa pedagogisemmasta tai informaatiokeskeisemmästä näkökulmasta, mikä johtaa monesti siihen, että keskivertokävijän päälle vyörytetään liikaakin tekstiä ja tietoa. Kumpaisessakaan vaihtoehdossa esillä olevia objekteja ei välttämättä päädytä kunnioittamaan niiden ansaitsemalla tavalla. (Wynne 2010, 65) Kootessamme vuonna 2012 Villa Karon pienoismuseoon vodun- ja kolonialismiaiheista kokoelmanäyttelyä pidimme tärkeänä liittää jokaisen objektin yhteyteen selittävän tekstin, oli kyse sitten jorubakansan ashan-alttarista tai siirtomaa-ajan sotilasta kuvaavasta puuveistoksesta.

Näyttelyn sijainti kohdemaassa eli tutkittavan ja esiteltävän kulttuurin parissa keikautti asetelman kuitenkin uuteen uskoon; kirjoitimmeko tekstit lähinnä itsellemme ja Villa Karon residenssissä asustaville suomalaisille? Mitä lisää ne toivat paikallisten kävijöiden näyttelykokemukseen? Kävimme tekstit läpi vodun-pappien ja muiden asiantuntijoiden kanssa ennen näyttelyn aukeamista, mutta loppujen lopuksi ne olivat kuitenkin ulkopuolisin silmin nähtyjä tulkintoja tietyltä alueelta kerätystä etnografisesta aineistosta. Kuten näyttelynteon lomassa silti vahvasti koin, ulkopuoliset tulkinnot tuovat oman, tarvittavan lisänsä siihen keskusteluun ja tulkintojen verkkoon, joista kokonaisuus muodostuu – on tutkimukselle, oli se sitten taiteellista tai tieteellistä, hyväksi tarkastella aihetta monesta eri näkökulmasta, vaikei täydellisen kattavaan lopputulokseen ikinä olekaan mahdollista päästä.

Madlena-näyttelyssä avattiin esille valittuja etnografisia objekteja sanallisesti vähemmän kuin pienoismuseon kokoelmanäyttelyssä, mutta luotettiin silti vahvasti

kuvan ja sanan liittoon. Nykytaidetta näyttelyssä edusti Hector Sononin sarjakuva, joka taidemuotona tavallaan jatkoi tätä etnografisissa näyttelyissä vallalla olevaa tekstipainotteisuutta yhdistäessään kuvan erottamattomalla tavalla tekstiin, puhekupliin, ja vaatiessaan katsojalta erilaista kuvanlukutaitoa kuin esimerkiksi maalaus. Lisäksi sarjakuvan – nykyään onneksi kyseenalaistettu – asema taiteen marginaalissa, eräänlaisena taiteen ”toisena”, ja toisaalta sen historia suosittuna pedagogisena ja tietoa välittävänä välineenä etenkin Afrikan mantereella teki siitä tavallaan luontevan aisaparin etnografiselle aineistolle. Esimerkkejä sarjakuvasta viestintävälineenä löytyy hyvinkin läheltä: Maailman sarjakuvat -yhdistyksen Leif Packalen kehitti 1990-luvulla neljän ruudun ruohonjuurisarjakuvamallin, jota on sittemmin hyödynnetty kehitysyhteistyössä esimerkiksi Togossa ja Tansaniassa. Ruohonjuurisarjakuvan tarkoituksena on välittää tietoa esimerkiksi lukutaidottomien keskuudessa. (*Maailman sarjakuvat – Världens serier*. Kepan verkkosivut)

Suomessa on viime aikoina ilmestynyt myös useita etnografiasta ammentavia sarjakuvateoksia. Esimerkiksi Hanneriina Moisseisen sarjakuvaromaanit ovat syntyneet kansanperinteen ja historiallisten tapahtumien pohjalta, keräämällä ihmisiltä tarinoita ja penkomalla arkistomateriaalia. Tuorein albumi, vuonna 2016 ilmestynyt Kannas kertoo kesästä 1944 Karjalankannaksella, evakoista ja rintamakarkuruudesta. Moisseinen yhdisti teoksessa arkistovalokuvia sarjakuvakerrontaan ja sai Kalevalaseuralta vuoden 2017 Akseli Gallen-Kallelan tunnustuspalkinnon, jonka antamista perusteltiin seuraavasti: ”Sarjakuvan keinoin kuvia, arkistokuvia ja ortodoksisen uskoon liittyviä rituaalitekstejä yhdistäen Moisseinen luo unenomaisen rajatilan, jollaista ei suomalaisessa sarjakuvassa ole nähty eikä koettu.” (*Akseli Gallen-Kallelan tunnustuspalkinto 2018*. Kalevalaseuran verkkosivut)

Muistitietolähteitä kuten suullista perinnettä käytettäessä erilaiset tulkinnot ja näkökulmat voivat paljastaa tutkimuksen kohteesta puolia, jotka eivät välttämättä ole tulleet esiin niin sanotussa virallisessa historiankirjoituksessa (Kotilainen 2013, 157). Moisseinen menee kuitenkin taiteen siivittämänä vielä pidemmälle; sarjakuvan eräessä kohtauksessa visuaalinen näkökulma on lehmän. Nykytaiteen museo Kiasman

silloinen intendentti Arja Miller kirjoitti *Päin näköä!* -sarjakuvanäyttelyn katalogissa, kuinka pitkäjänteisempi sarjakuvan tutkimus, museaalinen esittäminen tai säilyttäminen on vieläkin valitettavan vähäistä: ”Sarjakuva on oma ja erityislaatuinen ilmaisumuotonsa, joka yhdistää lukemattomia erilaisia sanallisia ja kuvallisia kerrontakeinoja. (...) Kuten nykytaide laajemmin, sarjakuvan omaksuminen vaatii harjaantumista, jotta siitä saa enemmän irti.” (Miller 2012, 7)

## ESITTÄMISEN ETIIKASTA

Näyttelyssämme yhdistyivät etnografiset menetelmät, kokoelmien hyödyntäminen ja kuvataiteen esityskäytännöt. Näyttelyn pohjana käytetty Louise Sebron mikrohistoriallinen tutkimus johdatti Hector Sononin Villa Karoon, jossa hän teki kuukauden päivät omaa kenttätöitä lopullista sarjakuvaa varten: kirjallista aineistoa lukiessaan hän piirsi visuaalisia muistiinpanoja ympäristöstä ja Grand-Popon asukkaista sekä kirjoitti Villa Karon blogiin taustatyön tekemisen haasteista muun muassa näin:

*Je suis en résidence à la Villa Karo pour réaliser une BD sur la vie d'une slave polonaise du nom de (Damma) Madlena, basé sur la thèse de doctorat du Professeur Louise Sebro. Mais toute ma recherche sur la documentation de cette dernière n'a malheureusement rien donné. Aucune image de cette femme n'existe nulle part. Donc il me revient la lourde responsabilité de mettre sur ce nom un visage. Pendant deux semaines, j'ai lu des documents, visionné des films sur l'esclavage comme Roots (Racines) de Marvin J. Chomsky et Amistad de Steven Spielberg avant de me mettre sur la réalisation du story bord qui est l'une des principales étapes pour la réalisation de cette BD sur Madlena... (Sonon 2015)*

Vuonna 2012 järjestetyssä, Hal Fosterin kuuluisan esseeseen mukaan nimetyssä konferenssissa *The artist as ethnographer* Pariisin Musée du Quai Branlyssa olivat aiheena taideprojektit, jotka pohjautuvat kolonialismia koskevaan tutkimukseen ja arkistoihin sekä etnografisiin toiseuden representaatioihin. Taidekenttä alustana aiemmin kenties vain etnografisen tutkimuksen kautta esille tulleille ilmiöille mahdollistaa niiden käsittelyn vapaammassa ja monipuolisemmassa kontekstissa, mutta toisaalta herättää varmasti tutkijoiden keskuudessa edelleen kysymyksiä muun

muussa siitä, miten syvällisesti taiteilija on perehtynyt kohteeseensa liittyvään problematiikkaan ja eettisiin kysymyksiin. Etnografisia menetelmiä on mahdollista soveltaa monilla tavoilla, mutta yhteistä niille kaikille on pyrkimys refleksiivisyyteen ja eettisyyteen. Pilvi Hämeenaho ja Eerika Koskinen-Koivisto painottavat teoksessaan *Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet* (2014), kuinka tavoitteena on nimenomaan tehdä ”tutkijan tekemät valinnat näkyviksi ja siten myös tieteellisesti arvioitaviksi”. (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2014, 9) Nykytaiteeseen ei ole sisäänkirjoitettu tällaista vaatimusta avata prosessia, vaikka se monen taiteilijan ja kuraattorin työskentelytapoihin kuuluukin.

Myöskään Schneider ja Wright eivät suhtaudu nykytaiteeseen ongelmattomana alueena, vaikka toivotavatkin sen lämpimästi tervetulleeksi etnografiselle kentälle. He kritisoivat esimerkiksi Okwui Enwezorin ja taiteilija, teoreetikko Olu Oguiben näkemyksiä siitä, kuinka taiteilijan lähtömaalla ei pitäisi olla enää mitään merkitystä nykytaiteen globaalilla kentällä, sillä taiteen tulisi puhua kansainvälisesti ymmärrettävää kieltä. Johtaako tämä kuitenkin lopulta eräänlaiseen persoonattoman valkoisen kuution nielaiseen ja tasapäistyneeseen yhtenäiskulttuuriin? (Schneider & Wright 2010, 4) Toisaalta Enwezor on nojannut omassa kuratoriaalisessa työskentelyssään alusta asti nimenomaan afrikkalaisen nykytaiteen esille nostamiseen ja länsimaisen taidekaanonin kyseenalaistamiseen.

Tom Greenwoodin vuonna 2009 tekemässä haastattelussa Enwezorilta kysyttiin, kokeeko hän kulttuuriselta kannalta katsottuna auttavansa toiminnallaan Afrikkaa kehittämään. Hän vastasi:

*”Oh, dear! I think all Africans have a role to play. We can't just leave it up to the Bonos and Geldofs of the world. In my very limited way, my practice has had a focus on Africa for two decades and will naturally continue, but not because Africa needs my help – it does not – but because it is culturally interesting from the point of view of my research.” (Greenwood 2009)*

Oguibe taas kirjoittaa hänen ja Enwezorin toimittamassa teoksessa *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace* (1999) ennakoasenteista, jotka johtavat afrikkalaistaustaisen taiteilijan kohteluun eksoottisena objektina, toisena,

subjektin sijaan – kyse ei ole siitä, etteikö taustalla olisi mitään merkitystä, mutta jos taiteilijan taustasta ollaan kiinnostuneempia kuin hänen taiteestaan, ollaan väärillä jäljillä. Tämä länsimainen asenneilmasto afrikkalaisia taiteilijoita kohtaan taas on perua kolonialistisesta etnografiasta, halusta nähdä afrikkalaiset kasvottomina ja anonyymeina alkuasukkaina, joita on helppo hallita ja eksotisoida. (Oguibe 1999, 17–20)

Taiteilijoiden kohtelun lisäksi myös esitystavoissa päädytään joskus liiankin helposti toistamaan vanhoja kolonialistisia rakenteita. Madlena-näyttelyssä esillä olleet orjia esittävät veistokset oli aseteltu orjalaivan poikkileikkauspienoismallin ruumaan. Taiteilijat olivat tehneet jokaisesta veistoksesta oman yksilönsä – jonkin hahmon ilme oli väsynyt, toinen oli raskaana, kolmas vasta pieni lapsi ja nilkoistaan kahlehdittu neljäs nostanut leukansa uhmakkaasti pystyyn. Monet näyttivät myös yllättävän iloilta ollakseen orjakauppiaiden kärsiviä vankeja. Alkuperäisen suunnitelmamme mukaan veistokset olisivat kuitenkin voineet olla kaikki täysin samanlaisiakin keskenään, ajatuksena oli lähinnä kiinnittää katsojan huomio laivan ahtaisiin ja epäinhimillisiin oloihin orjien suuren lukumäärän kautta. Taiteilijat Sé-kylästä yllättivät meidät muotoilemalla jokaisesta veistoksesta uniikin, ja pidän lopputulosta tärkeänä kannanottona, jota meille itsellemme ei tullut mieleen korostaa juuri tämän teoksen yhteydessä: jokainen orja oli yksilö. Keskityimme yhden yksilön eli Madlanan tarinaan niin, että muut esitystavat näyttelyssä uhkasivat toistaa edellä mainittuja asenteita ja esittää afrikkalaiset orjat yhtenäisenä kasvottomana massana. Toisaalta tuo esitystapa olisi tuonut visuaalisesti esiin senaikaisen asenneilmaston, jota toki nytkin avasimme näyttelyteksteissä.

Toisen olemassaolo itsen ulkopuolella on tavallaan antropologian elinehto, kun taas nykytaiteessa toiseuden tiedostaminen ei suinkaan ole mikään välttämätön vaatimus (Grimshaw, Owen & Ravetz 2010, 158). Kirjailija Lucy Lippardin mukaan jokaisen taiteilijan, kuten antropologinkin, pitäisi projektin alkaessa ensin kysyä itseltään, onko tervetullut tutkimansa yhteisön tai ilmiön pariin, ja jos, niin kenen toimesta. Muutoin on vaarana lähinnä tunkeilla ja häiritä. (Lippard 2010, 32) Hal Foster toisaalta kyseenalaistaa koko tuon niin kutsutun ”toisen” olemassaolon tänä globaalina talouden aikana, jolloin mitään puhdasta, ulkopuolisessa

maailmassa ilmenevää toiseutta ei liene olemassakaan, mutta samalla kritisoi antropologista lähestymistapaa taiteessa ja kokee kulttuurista toista etnografian rooli-vaatteissa tutkivan taiteilijan olevan vaarassa sortua holhoavan asenteen omaavaksi ideologiksi, jollei tämä sitten kuin ihmeen kaupalla onnistu tarkastelemaan aihetta myös refleksiivisessä mielessä. Vaarana ovat hänen mukaansa muun muassa

*” (...) a vogue for pseudoethnographic reports in art that are sometimes disguised travelogues from the art world market”.*

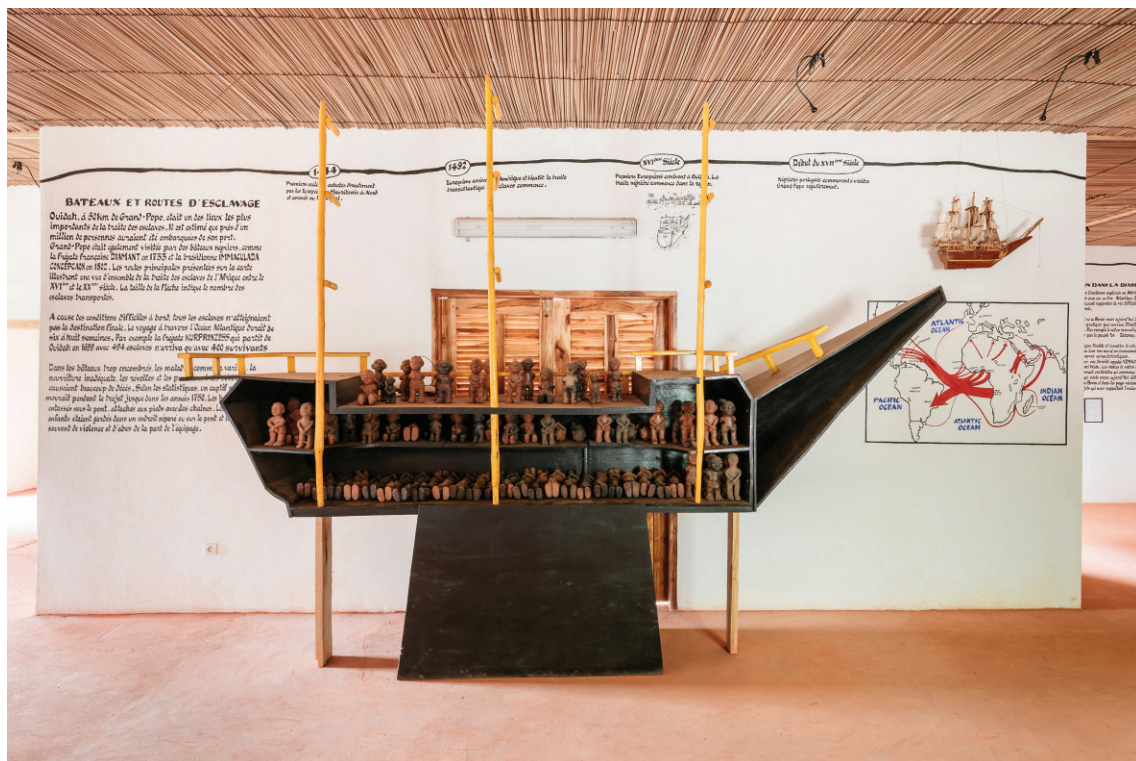
Foster suomii sekä taiteilijoita että antropologeja tietynlaisesta kateudesta toisiaan kohtaan ja kirjoittaa, että taidekentällä antropologian aseman toiseutta tutkivana tieteenä ylittää kenties vain psykoanalyysi, jota onkin käytetty lähestulkoon eräänlaisena lingua francana taiteessa ja taidediskurssissa. (Foster 1995, 303–305)

Kulttuurisiin ja maantieteellisiin lähtökohtiin perustuva keskustelu kulttuurisesta omimisesta eli appropriatiosta liikkuu samalla harmaalla alueella. Toisinaan liialliseenkin varovaisuuteen johtanut kiistely siitä, mitä vaikutteita vieraasta kulttuurista saa ottaa, rajoittaa tiukimmillaan taiteilijan oikeuden ilmaista itseään vain hänen oman viitekehjensä sisälle. Etenkin afrikkalaisen taiteen kohdalla siihen liitetyt autenttisuuden vaatimukset (ks. esim. Eriksson Baaz 2001, 8–12 tai Skogh 2001, 183–194) ovat johtaneet käsityksiin, etteivät afrikkalaiset taiteilijat voisi ottaa vaikutteita ja lainata esimerkiksi länsimaiselta taidekentältä menettämättä sitä jotakin aitoa, ainoaa ja oikeaa ominaisuuttaan. Lainaukset ja tulkinnat ovat kuitenkin aina olleet olennainen osa kulttuurien muotoutumista, karjalaiset piirakanpaistajat eivät keksineet riisiä. Eri asia tietysti on, jos appropriatio tapahtuu lainattavaa kulttuuria loukkaavissa merkeissä, ja juuri tämän kysymyksen tulkinnallisuudessa piileekin ongelman ydin. Hector Sonon tutki kohteitaan ikään kuin puolittain sisältä käsin: beniniläisenä, osittain Kööpenhaminassa asuvana taiteilijana hänen onkin kenties helpompi luovia nykyisen appropriatiokeskustelun karikoissa. Hal Foster kirjoittaa, kuinka taiteilijalla, jonka katsotaan edustavan sosiaalista tai kulttuurista toista, oletetaan helposti olevan automaattinen pääsy jonkinlaisen luovan toiseuden äärelle (Foster 1995, 302).



Marcelline Hounhouenou ja Agathe Yaovi.  
Kuva: Katarina Timonen, 2015.

Orjalaiva. Kuva: Tuomas Uusheimo, 2017.



Suomestakin löytyy useita esimerkkejä näistä kari-koista, kuten taiteilija Jenni Hiltusen kohua Nykytaiteen museo Kiasmassa pari vuotta sitten herättänyt videoteos *Grind* (2012), jonka eräissä kohtauksessa saamenpukujäljitelmiään pukeutunut dancehall-tanssija heiluttelee hidastetusti takamustaan kameralle. Saamelaiset kuvataiteilijat Marja Helander ja Outi Pieski kirjoittivat Helsingin Sanomien mielipidesivuilla, kuinka ”ostamalla teoksen Kiasma on osana Kansalliskallioa symbolisesti siunannut alkuperäiskansojen kulttuurisen hyväksikäytön” (Helander & Pieski 2015). Saamenpuku on käyttäjilleen enemmän kuin perinnevaate tai eksoottinen tunnusmerkki, se symboloi niin yhteisöä kuin identiteettiä ja välittää kirjailujen sekä mallin kautta hyvinkin tarkkoja tietoja kantajastaan.

Lucy Lippardin mukaan antropologien keskuudessa vuosikymmeniä jatkunut eettinen puntarointi siitä, ”who exploits whom for what and why”, on taidetyhteisön parissa paljon uudempi asia. Taiteilija pääsee ylipäättään helpommin palkkahästä eettisissä kysymyksissä ja käyttämiensä lähteiden suhteen. Toisinaan taiteeseen sisäänrakennettu riskinoton arvostus peittoaa vastuulliset toimintamallit. (Lippard 2010, 24–26) George E. Marcus ja Fred R. Myers kirjoittavat toimittamassaan teoksessa *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (1995), kuinka kriittisessä etnografiassa pyritään ymmärtämään tutkimuksen kohdetta, mutta ei välttämättä hyväksymään tutkimuksen kohteen väittämiä siitä, mikä on totta tai oikein. Näin ollen etnografia toimisi taidemaailmassa harjoitetun appropriation tapauksissa kriittisenä työkaluna, jonka avulla on mahdollista pohtia teoksen tai toimintamallin lähtökohtia suhteuttamalla niitä laajempaan kontekstiin. (Marcus & Myers 1995, 33) Foster ottaa esille etenkin paikkasidonnaisen tilataiteen etnografista kartoitusta hyödyntävänä taidemuotona ja muistuttaa, että tämänkaltaiset teokset ovat usein komissioita, tilausteoksia, joiden merkityssisältöjä on tavallaan viitoitettu jo etukäteen esimerkiksi teoksen tilanneen taideinstituution taholta (Foster 1995, 306).

## TAITEILIJAN KENTTÄTYÖT, KATSOJAN KOKEMUKSET

Huolimatta tietyistä vastakkainasetteluista nykytaiteen tuomat mahdollisuudet esittää etnografisia tuloksia tai aineistoja tuoreella ja yleisöä kiinnostavalla tavalla ovat ilmeisiä, joskaan eivät vailla riskejä. Hal Foster on kirjoittanut taiteen etnografisesta käänteestä, jolla viitataan taiteilijoiden etnografian puolelta lainaamiin metodeihin ja toiseuden tutkimiseen. Etnografisen käänteen katsotaan tuoneen kommunikaation takaisin taiteeseen ja tehneen taiteilijasta osallistuvan ja havainnoivan merkitysten tuottajan, minkä esimerkiksi juuri Foster on kokenut myös ongelmallisena. Aiemmin mainittu etnografian aistimuksellinen käänne, millä viitataan kaikkien aistien huomioonottamiseen tutkimuksessa, johtaa kuitenkin luontevasti nykytaiteen moniaistillisiin ja moniäänisiin esityskeinoihin etnografisessa kontekstissa. (Rutten, van. Dienderen & Soetaert 2013, 460–463)

Eräänä etnografian kannalta kiintoisana ja kenttätöyöhön vertautuvana taiteenlajina toimivat osallistuvat, pitkäkestoiset performanssit, kuten esimerkiksi taiwanilaisen taiteilijan Tehching Hsiehin 1980-luvulla toteuttamat, luonteeltaan ankarat ”yhden vuoden performanssit”, joissa hän tavallaan toimi itse sekä teostensa toteuttajana että etnografisen tutkimuksensa kohteena. Eräissä performanssissaan Hsieh vietti kokonaisen vuoden ulkona, karttaen kaikkia katettuja tiloja autoista, teltoista ja sillanalusista lähtien. Toisessa hän sitoi itsensä amerikkalaiseen taiteilijaan Linda Montanoon 2,4 metriä pitkällä köydellä. Taiteilijat viettivät toisiinsa sidottuina vuoden päivät eikä heillä ollut lupa koskettaa toisiaan ennen performanssin päättymistä. (Delaney 2017) Viime vuoden Venetsian biennaalissa nähty Hsiehin näyttely *Doing Time*, jossa oli esillä dokumentaatioita taiteilijan performansseista, sai aiemmin Tukholman Moderna Museetissa näkemäni ja tiukasta linjastaan tunnetun performanssitaiteilija Marina Abramovicin näyttelyn kertakaikkisesti kalpenemaan.

Myös muun muassa taiteilijat kuten Joseph Beuys, Christian Boltanski ja Lothar Baumgarten ovat omaksuneet niin sanotun antropologisen katseen ja tehneet etnografista tutkimusta kohteenaan olleen ilmiön tai kulttuurin parissa. Esimerkiksi Beuysin kiinnostus shamanismiin oli nähtävissä jo 1950-luvun varhaisissa



Sammy Baloji, *The Other Memorial*, 2015. Kuva: Katariina Timonen.

piirroksissa ja maalauksissa ja jatkui 1970-luvun performatiivisten teosten kautta aina hänen juuri ennen kuolemaansa tekemiin töihin (Walters 2010, 35). Mahdollisia taiteen ja tieteen risteämäkohtia on toki useita: antropologit voivat työskennellä yhteistyössä taiteilijoiden tai kuraattoreiden kanssa tai taiteilijat tehdä teoksia ja kuraattorit näyttelyitä, jotka tuottavat antropologisia oivalluksia – joko käsitteellisellä tai konkreettisella tasolla. Etnologi Billy Ehn mainitsee Erwin Wurmin esimerkkinä taiteilijasta, joka soveltaa työskentelyssään etnografisia ”välittömän kenttätöön” menetelmiä asettamalla ihmiset kohtaamaan arkisia asioita uudesta tulokulmasta. Vuoden 2017 Venetsian biennaalissa osallistuin itsekin Wurmin niin sanottuihin minuuttiveistoksiin, joissa hän ennalta rakennetuissa ympäristöissä ohjeistaa tavallisia näyttelykävijöitä pysyttelemään tietyissä, absurdeiksi kääntyneissä asennoissa minuutin ajan. ”Hämmästyksen polte, pinttyneiden tapojen ja näkökulmien kääntäminen ylösalaisin ja kulttuuristen stereotyyppien kyseenalaistaminen kuuluvat kaikki myös kulttuurianalyysiin”, kirjoittaa Ehn. (Ehn 2014, 63) Oman näyttelymme tapauksessa taideteos sai alkunsa historiallisesta tutkimuksesta ja näyttelykokonaisuus muotoutui etnografisten kokoelmien kautta. Sarjakuvan toteutuminen vaati myös tietynlaista kenttätöitä ja tapahtumaympäristön havainnointia.

Työskentelyprosessit näillä kahdella eri alalla eroavat toisistaan monella tapaa. Taiteellisissa prosesseissa ei esimerkiksi yleensä pelätä henkilökohtaista tai tunnepohjaista otetta, kun taas tieteellisissä prosesseissa pyritään pikemminkin asettumaan objektiivisen tarkkailijan asemaan, tutkijan omaa subjektiivista kontekstia ja positiota tietenkään unohtamatta. Schneiderin ja Wrightin mukaan antropologian ja taiteen eroavaisuudet tulevat kuitenkin monesti ilmi selkeimmin ei niinkään tutkimukseen liittyvien intentioiden ja käytäntöjen kuin lopullisen tuotoksen yhteydessä: näyttelystrategiat, lokaatiot ja konkreettiset rakenteet poikkeavat toisistaan ja vaikuttavat tietysti paljon alan sisällä käytävään keskusteluun ja ulospäin annettaviin vaikutelmiin, ja tätä kautta myös yleisöjen muodostumiseen. Kuitenkaan kumpikaan ala ei ole selkeästi rajattu; sekä antropologia että taide pitävät sisällään monimuotoisia kulttuurisesti, maantieteellisesti ja historiallisesti kytkeytyneitä menetelmiä ja käytäntöjä, jotka myös monesti menevät päällekkäin toistensa kanssa. (Schneider & Wright 2006, 2) Alojen

eroavaisuudet esimerkiksi metodologiaan ja etiikkaan liittyen on silti syytä tiedostaa, jolloin ne voidaan valjastaa palvelemaan laajempaa kokonaisuutta ja rakenteellisesti rikkaampaa lopputulosta (Schneider & Wright 2010, 5).

Eräänä erona Schneider ja Wright mainitsevat korkeellisuuden, joka taiteen historiassa on ollut keskeinen eteenpäin vievä voima, mutta antropologiassa etnografiseen tutkimukseen ja tulosten esittämiseen liittyvä, ja usein viimeiseen asti vältetty, riski. Korkeellisen ja avoimemman yhteistyöprosessin kautta lopputulokseen taltioitua tietoa ei välttämättä vain toisteta ja tarjoilla valmiina, vaan luotetaan myös katsojan kokemukseen ja oivallukseen, annetaan hänen löytää itse. (Schneider & Wright 2006, 11) Esimerkiksi kongolaisen Sammy Balojin (s. 1978) installaatio *The Other Memorial* (2015) Enwezorin kuratoimassa Venetsian biennaalin päänäyttelyssä liitti nykyhetken menneeseen materiaalein ja merkein, jotka oli kaivettu esiin niin ihmisten kasvoista kuin arkistojen kätkeistä.

Teoksessaan Baloji käsitteli kotimaassaan ulkopuolisten toimesta tapahtuvaa resurssien ryöstökäyttöä kuparisen kupolin muodossa, joka oli koristeltu perinteisin, etnistä taustaa ja kotiseutua symboloivien, kasvojen iholle poltettavien skarifikaatiomerkein. Merkkejä tapaa edelleen monissa Länsi-Afrikan maissa. Balojin työssä ihmiset ja raaka-aineet kohtasivat kollektiivisen muistin pyhäkössä, historiallisen aineiston muokatessa tulevaisuuden kuparinhehkuista kuvaa. Teoksen kokoaminen oli varmasti vaatinut tekijältään pitkälistä taustatutkimusta eri kansojen ja alueiden skarifikaatiotutkimuksista, mutta tulosten esittäminen installaation muodossa vaati myös katsojalta vaivannäköä. Teosta rauhassa tarkastellessa yhteydet ilmaantuivat pikkuhiljaa, merkit muuttuivat kasvoiksi, materiaali nykykolonialismin ilmentymäksi. Postkolonialismin käsite menetti etuliitteensä.

Aistillisuus, nykytaiteessa suosittu immersivisyys ja katsojan mukaan ottaminen teoksen maailmaan ovat saaneet jalansijaa myös etnografisissa näyttelyissä, mutta moni etnografinen museo luottaa yhä vitriinien ja tekstiplanssien voimaan ja ottaa itsensä ikään kuin turhankin vakavasti suhteessa siihen, mitä yleisölle uskalletaan näyttää. Ohjaajani, historioitsija Leila Koivunen huomautti, että aikoinaan tämä esitystapa

on tietysti ollut kaikessa materiaalisuudessaan jo itsessään immersivinen kokemus. Ajat ovat muuttuneet ja käsityksemme kokemuksellisuudesta ja elämyksellisyydestä niiden myötä, mutta ei silti ole suotavaa, että museot muuttuvat vau-kokemuksia metsästävien ja taustatietoon heikosti keskittyvien kävijöiden seikkailupuistoiksi. Eläytymisen voimaa ei kuitenkaan pidä myöskään aliarvioida. Nykyiset virtuaali- ja lisätyn todellisuuden teknologiset innovaatiot tarjoavat uuden tavan hyödyntää tätä kokonaisvaltaista elämyksellisyyttä – samalla ne kuitenkin saattavat toisinaan viedä huomiota itse pääasialta, eli esillä olevilta objekteilta. Uuden Amos Rexin elokuussa avannut, japanilaisen teamLabin valtavista videoinstallaatioista koostuva näyttely edustaa tätä elämyksellistä ja immersivistä suuntausta. Katsoja todella kokee astuvansa keskelle kaikkialle levittäytyviä epätodellisia ja välkehtivissä väreissä kylpeviä maisemia, joissa korvit lentävät ja vesiputoukset tyrskyävät. Tästä näyttelystä puuttuvat kokonaan konkreettiset objektit, mutta loisteliaan pinnan alla kenties piilevän sisällön soisi konkretisoituvan edes tekstien kautta.

Sananmukaisesti kouriintuntuvampaa otetta taas kokeili taiteilija Jeremy Deller Ihme-nykytaidefestivaaleille vuonna 2015 tekemässään teoksessa *Saa koskea*, jonka puitteissa historiallisten museoiden kokoelmaesineitä kärrättiin ihmisten keskuuteen esimerkiksi kauppakeskuksiin ja Helsingin rautatieasemalle. Lopputulos oli yllättäin hieman askartelunomainen ja kuivakka, vaikka hienona lähtöajatuksena oli jalkauttaa museot ihmisten arkeen, madaltaa keskustelukynnystä sekä avata pölyiset vitriinit ja antaa ihmisten koskettaa omilla – tietysti puuvillahanskoihin varustetuilla – käsillään historiallisia objekteja.

## VALLANKÄYTTÖ NÄYTTELYKONTEKSTISSA JA POISSAOLON TEMATIikka

Vallankäytön muotona tehokas esittämättä jättäminen voi toisinaan nimenomaan suunnata huomion siihen, mitä on rajattu ulkopuolelle, vaikka useimmiten tarkoituksena onkin korostaa esitettyjä seikkoja. Chileläissyntyisen, töissään yhteiskunnallista tematiikkaa käsittelevän valokuvaaja Alfredo Jaarin Kiasmassa vuonna 2014 esillä olleessa näyttelyssä *Kun runous ei riitä* oli useita teoksia, jotka liittyivät

kuvien rajattuun ja tarkoin valikoivaan käyttöön, sillä taiteilija on tunnettu etenkin kuvan poissaoloa hyödyntävästä metodistaan (Lampela 2015, 96). Syvimmän vaikutuksen minuun teki katalogissa esitelty vanha, osa Ruanda-projektia ollut teos *Tosi kuvia* (1994), jossa Jaar oli asettanut tyhjän huoneen keskelle pelkkiä mustia arkistolaatikoita. Laatikoita ei saanut avata, eikä näin ollen niiden sisällä olleita valokuvia, jotka Jaar oli ottanut heti Ruandan kansanmurhan jälkimainingeissa, voinut nähdä (Siitari 2014, 70). Mielikuvitus riitti, luoksepääsemättömät valokuvat ja pelkkä tieto siitä, että niiden sisältö oli järkyttänyt syvästi taiteilijaa itseään, eivät jättäneet rauhaan pitkään aikaan. Teosta katsoessaan tuli väistämättä miettineeksi, mitä kaikkea muuta katseeltamme onkaan aikojen saatossa kätkeyty – vaikkakin aivan eri syistä kuin Jaarin teoksen kohdalla – ja min-kälaista todistusaineistoa toisenlaisista historioista maailman miljooniin mykkiin arkistokaappeihin onkaan piilotettu.

Paolo Baratta, Venetsian biennaalin hallituksen puheenjohtaja kirjoittaa vuoden 2015 katalogin esipuheessa:

*“(…) the great mountain of the fragments of our history grows year by year. Opposite stands the even greater mountain of all that was not shown in past Biennales” (Baratta 2015, 15).*

Näyttelykokemukseen voi kuulua voimakkaasti myös poissaolon tuntu, sen ajattelemisen, mikä ei ole fyysisessä näyttelytilassa näkyvästi läsnä. Madlena-näyttelyssä poissaolo ilmeni myös ihmisen fyysisenä poissaolona orjakauppatematikan kautta – näyttelykävijä tiedosti koko ajan kävelevänsä samalla maaperällä, jolle Madlena ei enää ikinä saanut laskea jalkaansa. Toisaalta ajattelen näyttelyymme valikoituja kokoelmaobjekteja historiallisten tapahtumien valossa: nykyisen Beninin alueelta vietiin siirtomaa-aikana mittava määrä esineistöä ja taidearteita Britanniaan, Saksaan ja Ranskaan. Monen mielestä korkealaatuisin esineistö onkin esillä Euroopassa Afrikan sijaan.

Tämä poissaolon tematiikka liittyy nykyisin vilkkaana käytävään keskusteluun palautettavasta taiteesta. Ranskan presidentti Emmanuel Macron onkin viime vuoden lopulla tuonut julki aikeensa palauttaa Pariisin museoissa olevaa esineistöä takaisin entisiin Ranskan siirtomaihin kuten Beniniin ja Senegaliin. (Ks. esim.



Marcelline Hounhouenoun ja Agathe Yaovin käyttämä keramiikkauuni Sèn kylässä. Kuva Katariina Timonen, 2015.

<http://www.okayafrica.com/the-history-politics-of-african-art-repatriation/>, <https://news.artnet.com/art-world/macron-repatriate-african-heritage-1238219>) Cotonoussa ja Ouidahissa sijaitsevan taidekeskus Fondation Zinsoun johtaja Marie-Cecile Zinsou kommentoi uutista varovaisella ilolla:

“Obviously, president Macron cannot decide alone, but he can propose legislation on the subject. Objectively, he has a political majority. One can certainly imagine having an exceptional law on issues of heritage and colonization.” (Sutton 2017)

Ristiriitaista kyllä, Beninin presidentin Patrice Talonin virallinen anomus muun muassa Pariisin Musée de quai Branlyssa olevien esineiden palauttamisesta evättiin juuri edellisenä vuonna.

Kysymystä käsitteli kiinnostavasti brittiläinen sosiologi Tiffany Jenkins Museoalan Teemapäivillä vuoden 2017 syyskuussa. Hän kyseenalaisti näkemyksen siitä, että jokin esine kuuluu yksinomaan jollekin tietylle kulttuurille saati sitten maalle, joiden rajat siirtomaavallat vetivät aikoinaan itse asiassa kokolailla uusiksi. Jenkinsin mukaan nykypäivän sensitiivisyyksien ei saisi antaa muokata mennyttä ainakaan heppoisten argumenttien kuten “it’s African” perusteella, varsinkin kun varastetuiksi väitettyjen esineiden historia on usein kosolti tätä totuutta värikkäämpi; osa esineistöä oli saatu myös lahjoituksina tai ostoina. Esimerkiksi entisen Beninin kuningaskunnan pronssiesineiden palautus samoille seuduille eli nykyisen Nigerian alueelle on monimutkaisempi asia kuin vallalla oleva keskustelu “oikeasta” ja “väärästä” antaa ymmärtää. “It is far better to try to understand the past than treat it as a morality play with wrongs to be righted”, sanoi Jenkins. (Jenkins, 14.9.2017)

Näkemykset orjakaupasta vertautuvat itse asiassa palautetun taiteen kysymykseen siinä, että sitkeästi vallalla oleva käsitys ihmisiä ryöstelevistä valkoisista orjakauppiaista ei kerro koko totuutta. Orjia ottivat kiinni ja myivät muille maille myös omat maanmiehet, aivan kuten paikalliset hallitsijat saattoivat aikoinaan erinäisistä syistä myydä tai lahjoittaa nykyään Pariisissa ja Lontoossa esillä olevaa esineistöä pois. Näyttelytyöryhmämme jäsenellä Matti-Juhani Karilalla on mittava vedenjumalatar Mami Wataa kuvaavien veistosten kokoelma, jonka hän on ke-

rännyt lukuisilla matkoillaan Länsi-Afrikassa. Osia kokoelmasta on ollut silloin tällöin esillä, kuten Amos Andersonin taidemuseolle vuonna 2011 kuratoimassani näyttelyssä *Mami Wata ja jumalan puupalikat* sekä Helinä Rautavaaran museolla. Suurimman osan ajasta veistokset ovat kuitenkin viettäneet piilossa varastossa, mistä syystä Karila on kyseenalaistanut kokoelman säilyttämisen järkevyyden ja päättänyt kuljettaa sen takaisin Beniniin – edellyttäen, että se asetetaan näytteille siellä, mikä tällä hetkellä vaihtuutaakin hyvin todennäköiseltä: avajaisia vanhan pienoismuseon tiloissa on kaavailtu maaliskuulle.

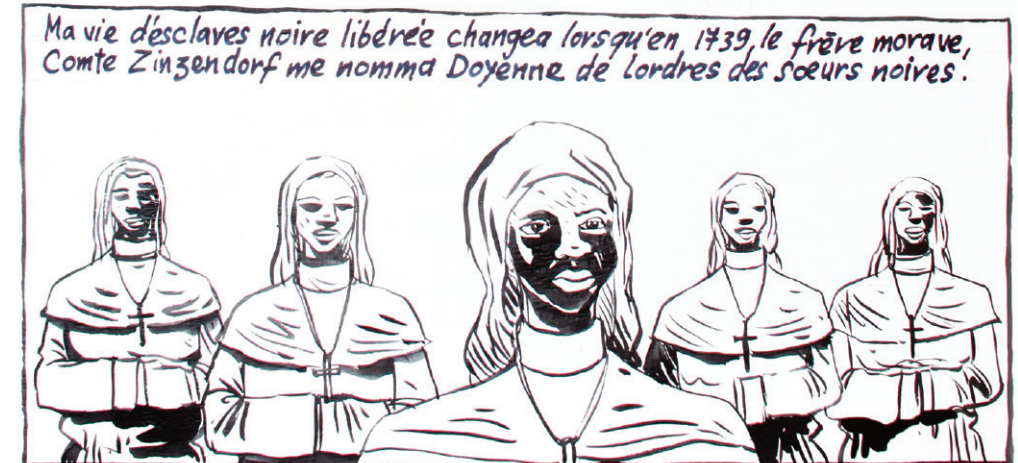
Karilan tapauksessa kokoelman syntyprosessi on kuitenkin selvillä: hän on täydessä yhteisymmärryksessä ostanut tai saanut lahjaksi jokaisen kokoelmassaan olevan esineen, mikä tavallaan tekee hänen eleestään palauttaa veistokset Beniniin vieläkin kauniimman kaikessa pyyteettömyydessään. Kyse ei ole vääryyksien korjaamisesta, sillä niitä ei ole alun alkaenkaan tapahtunut, saati sitten hyvän omantunnon hankkimisesta. Olen yhtä mieltä Karilan kanssa siitä, että hieno kokoelma ansaitsee päästä esille. Siitä seikasta, kuuluuko veistosten pysyä syntysijoillaan, en taas ole lainkaan niin varma – kansallisen kulttuuriperinnön vaalimisen ei soisi tapahtuvan vain maan rajojen sisäpuolella.



Matti-Juhani Karilan Mami Wata -kokoelmaa Amos Andersonin taidemuseossa. Kuva: Kari Siltala, 2011.

## VALIKOIDUT PALAT, VAIETUT HISTORIAT

Madlena-näyttelyssä esitettiin yhden todistetusti eläneen orjan tarina monesta eri näkökulmasta. Louise Sebron mikrohistoriallinen tutkimus, Hector Sononin sarjakuva, installaatio kokoelmaesineistä ja aikajana, johon merkitsimme mielestämme tärkeimmät käännekohtat Madlenen elämässä, kertoivat samaa mutta eri tarinaa, kukin omalla kielellään. Paljon jäi



Hector Sonon, *Madlena de Popo*, 2015. Kuva: Jyri Pitkänen.

silti kertomatta. Parhaimmillaankin sarjakuva toimi vain suppeana referaattina Madlenan elämästä, joka oli erikoisen rikas vaiheiltaan siitä jäljelle jääneiden kirjoitettujen dokumenttien, kuten kuningattarelle osoitetun kirjeen, perusteella. Poikkeuksellista oli myös hänen rohkeutensa ajaa yhteisönsä naisten asiaa.

Näyttelyyn kiinnostavuutta lisäsi sen esittäminen tapahtumapaikalla tai ainakin tapahtumapaikan välittömässä läheisyydessä sekä sen yksilökeskeinen, narratiivinen rakenne; esimerkiksi Ouidahin orjuusmuseossa historialliset tapahtumat esitellään paljon yleisemmällä tasolla. Aikajanalla Madlenan elämään kietoutuivat myös orjakaupan yleiset etapit, mutta painopiste oli hänen henkilöhistoriassaan. Jo aiemmin olimme myös tehneet päätöksen keskittyä nimenomaan orjakauppaan, ei niinkään orjuuteen tai elämään orjuudessa, ettei näyttelyn tematiikka hajoaisi liian laajalle. Tästä syystä myös moniulotteisen vodun-uskonnon esittely tyypistyi niihin muutamiin jumaluuksiin, jotka Madlena piti mukanaan elämänsä loppuun asti. Villa Karon kokoelmaesineistöä valikoitiin mukaan näyttelyyn näistä lähtökohdista käsin, jolloin esimerkiksi arkeen liittyvät esineet rajautuivat kokonaan pois. Edellisessä alaluvussa käsitellyt poissaolon teemat ovat tietysti jollain lailla läsnä näyttelyssä kuin näyttelyssä, sillä aina jotakin jätetään pois ja poimitaan esille vain osia suuremmasta kokonaisuudesta.

Venetsian biennaaliin liittyi aihepiiriä sivuavia juonteita, joiden kautta tutustui myös muihin kuin Enwezorin kuratoimiin kiinnostaviin kokonaisuuksiin: Punta della Doganassa näkemäni, vietnamlais-syntyisen taiteilijan Danh Von kuratoima *The Slip of the Tongue* -näyttely herätti sekin miettimään valinnan ja otannan merkitystä maailmankuvaamme. Vo oli – hieman johdannossa mainitun Frank Wilsonin tapaan – uskaltanut antaa myös niin sanotun virallisen tarinan aukkojen ja iäksi menetettyjen muistojen näkyä, paljastaen näennäisen erillisistä palasista kootussa ryhmänäyttelyssään jälkipolville säilyneen historian takana piilevän, julmasti valintoja viipaloivan väkivallan: kollektiivinen historiakäsityksemme muotoutuu yksittäisten ihmisten eri syistä tekemien valintojen kautta.

Danh Von näyttelyyn valitsemat, taiteilija Zoe Leonardin luonnontieteellisissä museoissa otetut valokuvat *Untitled* (1990/1992) ja *Carnivores* (1992/1997) suuntasivat huomion ihmisen ja luonnon kompleksisen

suhteen lisäksi myös museoinstituutioiden valtaan suhteessa historiaan ja tiedon säilymiseen. *Carnivores* esitti kahta vitriinissä roikkuvaa eläimennahkaa, joiden asettelu tuli paljastaneeksi enemmän ihmisten valtaa ja omistussuhteita janoavista asenteista kuin näytteille asetetuista olennoista. Museoinstituutioiden eri syistä suorittamien valintojen, luokittelujen, järjestelmien, näytteillepanojen, kuvailujen ja visualisointien kautta muovautuvat näkemyksemme itsestämme ja ympäristöstämme. Antropologi Ann Laura Stoler kirjoittaa artikkelissaan *Colonial Archives and the Arts of Governance* (2002) kuinka tutkijat ovatkin siirtyneet tutkimaan arkistoihin säilytyn materiaalin sijaan enenevässä määrin myös sitä, kuinka kyseiset arkistot ovat rakentuneet; arkisto ei ole enää pelkkä lähde vaan myös tutkimuksen kohde (Stoler 2002, 87–109). Ajallinen etäisyys tuo mukanaan muun muassa vastuun pohtia sekä arkistoidun tutkimuksen kohteiden että sen tekijöiden todellisuuskuvaa ja kontekstia tutkimushetkellä ja suhteuttaa se omaan positioonsa tässä ajassa (Kotilainen 2014, 160).

Museon kokoelmien voidaan katsoa toimivan samassa tarkoituksessa – kokoelmapolitiikan lisäksi kokoelmien syntyyn ja rakenteeseen vaikuttavat monet muutkin seikat, aina henkilökohtaisista mieltymyksistä sattuman sanelemiin ratkaisuihin asti. Museon linjasta tai toimintaperiaatteista ei oikeastaan pitäisi olla mahdollista puhua puhumatta samalla vallasta, representaatiosta ja kulttuurisesta identiteetistä sekä siitä, kuinka ja kenen historiaa museon sisällä kirjoitetaan ja esitetään (Corrin 2011, 45). Ruotsalainen kuvataiteilija Matts Leiderstam avasi vuoden 2015 Ihme-nykytaidefestivaalien puheenvuorossaan Malmön taidemuseoon toteuttamaansa kuratoriaalista ja taiteellista työskentelyä sekoittavaa installaatiota, joka pohjautui museon omiin kokoelmiin. Taiteilija avasi eri museonjohtajien makumieltymysten vaikutusta kokoelmapolitiikkaan levittämällä jokaikisen noin 4000 hankinnan kuvan ja perustiedot museon seinää pitkin, luonnollisesti kronologisessa järjestyksessä, jolloin museonjohtajien väliset eroavaisuudet olivat selkeästi nähtävissä. (Leiderstam, 27.3.2015)

Villa Karon kokoelmaa, josta sekä vuonna 2012 kootun kokoelmanäyttelyn, että vuoden 2015 Madlena-näyttelyn esineet olivat peräisin, on kartuttanut enimmäkseen Villa Karon perustaja ja Villa Karon ystävät ry:n hallituksen puheenjohtaja, kirjailija Juha Vakkuri.



Zoe Leonard, *Carnivores*, 1992/1997. Kuva: Katariina Timonen.

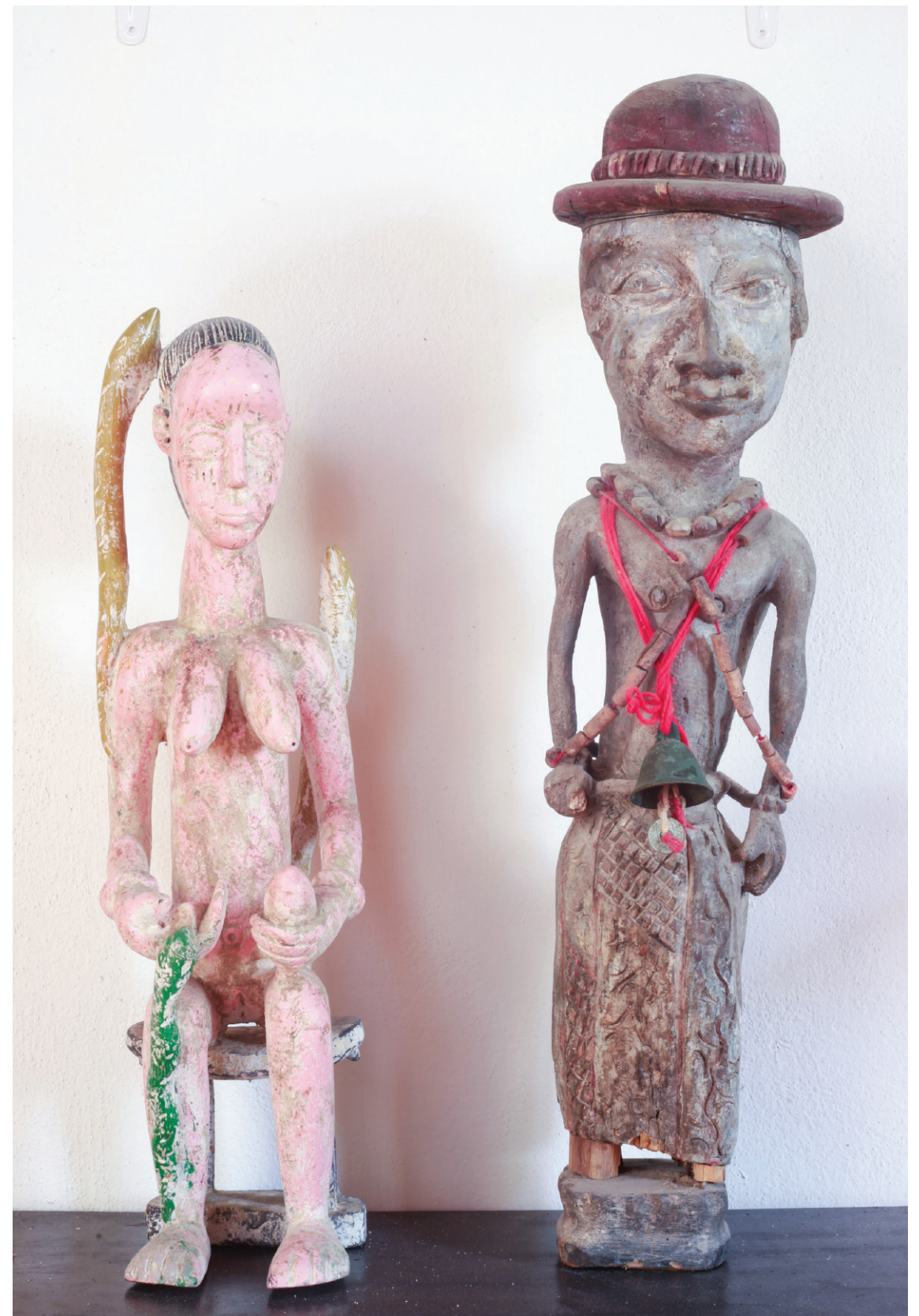
Näihin kahteen eri näyttelyyn päätyneet objektit taas valitsin käytännössä minä. Kokoelman kartuttaminen alkoi Vakkurin halusta taltioida Afrikan ja länsimaiden välisten vaikutteiden siirtymistä objektien muodossa, olihan Villa Karossa kyse nimenomaan suomalaisten ja beniniläisten kulttuurien kohtaamisista. Esimerkiksi siirtoma-aikaisia henkilöitä ja ammatteja kuvaavia puuveistoksia on kokoelmassa lukuisia, kuten myös leikkikaluja, joissa näkyy länsimaista kuvastoa. Muita arjen esineitä, kuten erilaisia piippuja, on niitäkin runsaasti. Kokoelma karttui pitkään vailla sen tarkempaa suunnitelmaa, mutta myöhemmin painopiste muuttui selvästi: vodun-esineistön keruu koettiin Beninissä tärkeäksi kulttuuriperinnön säilymisen kannalta ja Vakkurin ostopäätökset alkoivat perustua ennen kaikkea tähän paikallisen kulttuuriministeriön linjaukseen.

Näyttelyiden lähestyessä pyrimme täydentämään valikoimaa muun muassa muutamalla hienolla Mami Wata -veistoksella kyseisen vedenjumalattaren keskeisen roolin takia, mutta joku toinen olisi tehnyt erilaisia ratkaisuja, painottanut eri asioita, valinnut

toisin – sanalla sanoen esittänyt historiasta ja edelleen elinvoimaisesta vodun-uskonnosta mahdollisesti ja jopa todennäköisesti aivan toisenlaisen kuvan. Taidenäyttelyissä vallan jakautuminen ei ole aivan niin selkeää kuin etnografisissa näyttelyissä. Nykyaikataidekontekstissa korostetaan myös katsojan valtaa tulkita teosta haluamallaan tavalla, vaikkakin teoksen tekijä tai näyttelyn kuraattori pystyvät toki halutessaan jonkin verran ohjailemaan näitä tulkintoja. Etnografisissa näyttelyissä esillä oleviin objekteihin aina väistämättä liitetty tieto annetaan ikään kuin valmiina, se ojennetaan ylhäältä alas, asiantuntijalta näyttelykävijälle. Tilaa kyseenalaistamiseen, keskusteluun tai tulkintojen tekemiseen tuntuu kävijän näkökulmasta olevan vähemmän. Kenties vaikutelma johtuu siitä, että tieteenalan keskustelu käydään enimmäkseen tutkimustasolla, eikä näyttelyitä välttämättä aina nähdä mahdollisuuksina avoimeen ja tulokselliseen pohdintaan ja monenväliseen kommunikaatioon. Toisaalta kävijä luo aina omia merkityksiään omasta kontekstistaan käsin. Etnografisen näytelyn kuraattori ei voi hallita sitä, mitä omakohtaisia mielleyhtymiä tai tunteita näyttely kävijöissä herättää.

Oik. Mami Wata ja Hounon -veistokset Villa Karon kokoelmista. Kuva: Jyri Pitkänen, 2015.

Alla: Näyttelysalista. Kuva: Tuomas Uusheimo, 2017.





toiminut kuolleen kaksosen perheen arjessa mukana kulkevana representaationa. Samalla on tapahtunut veistotaiteen visuaalisen käsitteistön, kuten *jijora* (mimesis), *odo* (elämän kukoistus) sekä *ifarahon* (selkeys, näkyvyys), siirtymistä valokuviiin. Myös valokuvat kuolinvuoteista toimivat siltana elävien ja kuolleiden välillä. (Enwezor 2005, 11–12) Ilmiö on voimissaan; beniniläisen tuttavani kuoltua hänen veljensä lähetti minulle whatsapp-palvelussa sekä sarjakuvaa lähenevän kuvitteellisen valokuvaker- tomuksen kuolemanjälkeisestä elämästä että useita kuvia vainajasta, joka oli puettu valkoisiin ja aseteltu makaamaan vuoteelle. Nykyaiteilijoista muun muassa Olu Oguibe on käsitellyt kuoleman käsitettä, muistoja ja kaksosteemaa valokuvateoksessaan *Brothers II* (2000), jossa valokuva korvaa veistoksen, mutta ylittää samalla perinteen rajat esittämällä taiteilijan oman lapsuudenkuvan tämän itsensä lisäksi myös edes- menneen veljen representaationa, veljekset kun eivät itse asiassa edes olleet kaksoset (Hassan 2001, 38).

Toisena esimerkkinä Enwezorin etnografisesta lä- hestymistavasta toimii hänen analyysinsa taiteilija Yinka Shonibaren teoksista, jotka tunnustan itse sivuuttaneeni aiemmin turhankin nopeasti. Enwezor kirjoittaa Shonibaren ravistelevan niin designin, etnografian kuin nykytaiteenkin kategorioita identi- teettiä ja siihen kytkeytyviä illuusioita käsittelevillä installaatioillaan. Shonibare hyödyntää teoksissaan värikkäitä afrikkalaisia painokankaita, joiden tie jonkinlaisen autenttisen afrikkalaisuuden ilmentä- jiksi ja symbolisiksi viestinviejiksi on itse asiassa kulkenut hyvinkin kolonialismin viitoittamaa tietä: painokankaat ovat alun perin olleet Indonesian kautta omaksuttua hollantilaisista tuontitavaraa, siirtomaa- aikaisen liiketoiminnan sivutuote. Kangas ei ole pelkkää pintaa ja kulutusohjelmia, vaan kyllästetty monitasoisilla poliittisilla, sosiaalisilla, historiallisilla ja kulttuurisilla merkityksillä. Enwezorin mukaan Shonibare rinnastaa vastakohtia, paljastaa appropriaatiokulkuja ja näyttää samalla yleisten mielikuvien Afrikasta olevan Afrikan ja Euroopan kohtaamisista syntyneitä ja rakennettua fiktion ja faktan sekoitusta, höystettyinä postkoloniaalisilla identiteetinrakennus- pyrkimyksillä. (Enwezor 1999, 214–223)

Enwezor on tunnettu etenkin kuratoimistaan biennaa- leista, mikä on luontevaa ottaen huomioon biennai- mallin historian globaalia taidekenttää rakentavana,

postkoloniaalista ajattelua ja yhteistyötä korostavana kuratoriaalisena välineenä, jota on tosin paljolti myös kritisoitu muun muassa länsimaisesta näkökulmasta tapahtuvaan taiteellisten ja kuratoriaalisten käytäntöjen standardisointiin ja legitimointiin syyllistymisestä. Tässä yksittäisten kuraattorien asenteilla ja työ- kentelyllään asettamalla lähtökohdilla onkin paljon vaikutusta. Biennaalit ja muut suuren mittakaavan ryhmänäyttelyt ovat olleet yksi tärkeä tekijä, joka on nostanut kuraattorit esiin museoiden uumenista ja herättänyt vilkasta keskustelua kuraattorin val- lasta suhteesta taiteilijoihin ja ylipäänsä taidekentän muotoutumiseen. (O’Neill 2012, 59–62) Enwezor on työskentelyssään suosinut monesti kollektiivista kuratoinnin mallia, kuten esimerkiksi Johannesburgin toisessa biennalissa vuonna 1997 sekä Documenta 11 -näyttelyssä, joissa hän kummassakin kokosi laajemman kuraattoriryhmän avukseen. Näin hän on halunnut muun muassa välttää yksinvaltaisen ja yksisilmäisen kuraattorikuninkaan leimaa. (O’Neill 2012, 79) Madlena-näyttely lähti liikkeelle Matti- Juhani Karilan ideasta, mutta rakentui alusta alkaen yhteistyönä, jossa kenellekään ei langennut niin sanottua pääkuraattorin roolia. Työskentelytapamme seuraili siis tiedostamattamme tässäkin Enwezorin viitoittamaa tietä.

Kuraattori ja taiteilija Paul O’Neill kirjoittaa:

*For its curators, the biennial model became a newly progressive and productive space for bringing together an increasingly diverse, trans-cultural and global art world at a single location and time. The new global curator set out from a notion of cultural pluralism based on random difference and an ethnographic approach toward the "other", to acknowledge the impossibility of representing a total world view within a single exhibition. (...) Although the expansion of the biennial exhibition model is both a symptom and a condition of our globally networked age, its myriad forms have provided small moments of resistance, dissensus, antagonism, and counter-spectacle in relation to the grand narratives of art history, consumer culture, mass entertainment, and the market-driven hegemonic forces of global capitalism. (O’Neill 2012, 5, 84)*

O’Neill mainitsee Francesco Bonamin, jonka mukaan nykyisen, laajalla maantieteellisellä ja kulttuurisella alueella toimivan nomadikuraattorin roolia voi luon- nehtia eräänlaiseksi visuaaliseksi antropologiksi tai kulttuuriseksi analyttikoksi. Enwezor on ollut omalta osaltaan edistämässä kuraattorin roolin laventumista näyttelyiden tuottajasta keskustelun herättäjäksi (O’Neill 2012, 54, 85).

## ”STATE OF THINGS” – KANTAAOTTAVUUS NÄYTTELYKONTEKSTISSA

Vieraillessaan Helsingissä tammikuussa 2016 Okwui Enwezor lausui: ”There are no more save havens” (Enwezor, 13.1.2016). Toisaalta hän peräänkuulutti museoita paikkoina, joissa voi turvallisesti ja vapaasti ilmaista itseään. Luennollaan lähes sanasta sanaan Ve- netsian biennalin näyttelykatalogiin kirjoittamaansa esipuhetta seuraillessaan Enwezor toisti ihmiskunnan elävän ainaisessa, mieltä ja luovuutta turruttavassa hälytystilassa ja epävarmuudessa toinen toistaan pelot- tavampien uutisten pommittaessa meitä joka puolelta. Keskellä tätä maailmaksi kutsuttua taistelulenttää teemme silti näyttelyitä, liikkuen samanaikaisesti menneessä, nykyhetkessä ja tulevassa, yhtä aikaa aina ajoissa ja aina myöhässä. Kuraattorina Enwezor näki biennalin olevan

*”project devoted to an appraisal of the rela- tionship of art and artists to the current state of things. The exhibition is embedded in the noisy, dusty, phlegmatic now in which we stand from the historical past projecting into the historical present.” (Enwezor 2015, 19)*

Kenties Enwezor halusi painottaa yhteiskunnallista kantaaottavuutta nimenomaan Venetsiassa, sillä hän moitti muutamia menneitä Venetsian biennaleja vai- kenemisesta ja sokeudesta historiallisten tapahtumien edessä. (Enwezor 2015, 20).

Enwezorin biennalissa käsiteltiin raskaalla ja vä- lillä uuvuttavankin runsaalla kädellä historiallista tietoisuutta, historiasokeutta ja historian loputonta itsensä toistamista, menneeseen törmäämistä tulevas- sa. Enwezor halusi muistuttaa moninaisia yleisöjään meissä kaikissa piilevästä fasismista ja rakkaudesta valtaan, vyöryttäen silmiemme eteen apokalyptisiä näkyjä ja täyttäen korvamme Karl Marxin *Pääomalla*.

Otsikolla *All the World’s Futures* varustettu näyttely ei tarjonnut kovinkaan ruusuista kuvaa näistä tule- vaisuuksista, mutta Enwezor keskittyikin näyttelyn monikkomuotoiseen nimeen sisältyvään toivoon moniäänisestä maailmasta: vastustaen totalitääristä yhden totuuden, yhden tulevaisuuden ajatusta hän halusi meidän olevan aktiivisia omissa elämässämme ja muodostavan historioidemme lisäksi myös tulevai- suuksiamme vapaasti ja luovasti (Enwezor 2015, 93).

Taiteilijavalinnat eivät olleet itsestäänselvyyksiä vaan painoutuivat myös vähemmän tunnettuihin Euroopan ulkopuolisiin maihin; etenkin Afrikan mantereelta kotoisin olevat taiteilijat olivat hyvin edustettuina. ”We can’t all live in New York”, kuraattori lausui vailla huumorin häivää. (Enwezor, 13.1.2016) Vuonna 2001 Venetsian 49. biennalissa esitettiin seitsemän afrikkalaistaustaisen nykytaiteilijan yhteisnäyttely *Authentic/Ex-Centric: Africa In and Out of Africa*, jonka yhteydessä todettiin, että Egyptin paviljonkia ja muutamaa länsimaisten kuraattorien tekemää nostoa lukuun ottamatta Afrikka oli ollut kautta biennalin historian suhteellisen näkymätön (Hassan & Oguibe 2001, 6).

Pohjana kuratoriaaliselle työille Enwezor nimesi nigerialaisen nobelistikirjailijan Wole Soyinkan ajatukset sananvapaudesta sekä yksilön ja valtion muuttuvista suhteista, joita tämä saattoi julki viisiosai- sessa BBC:n vuonna 2004 tuottamassa luentosarjassa. Ensimmäisen ja viimeisen luennon nimet kertovat jo olennaisen: *The Changing Mask of Fear* ja *I am Right, You Are Dead*. Biennalista sukeutui eräällä tavalla Soyinkan sanojen visuaalinen ilmentymä. (Enwezor 2015, 550) Madlena-näyttelyssämme lii- kuttiin samojen teemojen äärellä. Orjakaupan aika- janaa kootessamme tarkistimme faktat lukemattomia kertoja, ja yhtä monesti törmäsimme keskenään risti- riitaisiin ja toisistaan eroaviin näkemyksiin historian tapahtumista. Jana kierteli näyttelysalin katonrajassa päättyen nykyhetkeen, joka paljasti – ei kovinkaan yllättävästi – historian toistavan itseään. Orjuuden muodot vain vaihtelevat eri aikoina ja toiminta on nykyään pääasiassa piilotettua. Oli olennaista, että konkreettisten objektien, esineiden, veistosten, sarjakuvaruutujen ja valokuvavedosten tekijät olivat nimenomaan beniniläisiä ja teksteihin taas saatiin apua Beninin yliopiston professori Soumonnilta. Orjakauppa on kuitenkin monikerroksinen aihe, jonka

purkamiseen tarvitaan moniäänistä kerrontaa, afrikkalaisten ohella myös eurooppalaisia puheenvuoroja. Laajan työryhmämme ja monien avustajiemme voimin teimme näyttelyn, johon loimme eräänlaisen monesta eri palasesta koostuvan näkemyksen historiallisesta ajanjaksosta sekä ajasta, jota elämme nyt: pelon muuttuvista naamoista ja vallan eri ilmentymistä, mutta myös toivosta tulevaisuuden suhteen ja vapaudesta – Madlenan rohkeasta kirjeestä kuningattarelle, Komista koulupukuineen.

Jokainen Venetsian biennaali koostuu pääkuraattorin kokoaman näyttelyn lisäksi myös maakohtaisista erikseen kuratoiduista kokonaisuuksista, jotka ovat levittäytyneet Giardinin puiston pysyvien, tietyille maalle kuuluvien paviljonkirakennusten lisäksi osaan Arsenalen vanhaa telakkarakennusta sekä pitkin kaupunkia. Vaikka maakohtaisia kuraattoreita oli tässäkin biennaalissa yhtä monta kuin esillä olevia maitakin, pääkuraattori Enwezorin laatima temaattinen kartasto toimi lähtökohtana myös näille kokonaisuuksille. António Ole, Angolan paviljongin kuraattori kirjoitti:

*”Angola’s representation outlines a concept that serves to bind collective memories together; one that revolves around the country’s own need to rewrite history as a way to tell what was not told” (Ole 2015, 12).*

Biennaalikatalogin maakohtaisissa kuraattoriteksteissä toistuvat niissäkin tärkeinä teemoina historian uudelleenluenta, identiteetin rakentuminen, globaali politiikka, moniäänisyys (sekä sokerina pohjalla jäähyväiset antroposentrismille). Paviljongeissa olivat vahvasti nähtävissä ensinnäkin arkistojen aarteet ja etnografisen aineisto teosten lähtökohtana sekä lisäksi arkistojen ja kokoelmien säilytysjärjestelmistä inspiroituneet esitystavat.

Valkovenäjän arkistovalokuvia hyödyntävä näyttelykokonaisuus oli jopa nimeltään *War Witness Archive*; pyrkimyksenä oli tila, ”where the readiness to perceive multiple versions of European history in conditions of economic and political engagement could be tested” (Viola 2015, 24). Viron hienossa, myöskin arkistoista ammentavassa näyttelyssä *Not Suitable for Work. A Chairman’s Tale* käytiin läpi homoseksuaalisuuden vaikutuksia yhden miehen elämään etenkin erilaisten etnografisten objektien kautta. Belgia taas pureutui moniäänisyyden ja vaiettujen mikrohistorioiden kautta

kolonialistiseen menneisyyteensä ja muun muassa pan-afrikanismin liikkeeseen. Eritoten itselleni ovat jääneet mieleen Etelä-Afrikan paviljongit sekä vuodelta 2015 että 2017 – molemmissa biennaaleissa Etelä-Afrikkaa edusti muiden muassa taiteilija Mohau Modisakeng kylmäävän tyylikkäällä ja pelkistetyillä videoteoksillaan, joissa hän ruumiillisten metaforien kautta kävi käsiksi maansa väkivaltaiseen historiaan ja sen vaikutuksiin nykypäivään.

Monet tekivät yksityisestä yleistä, korostaen historian koostuvan yksilöllisistä ja yksittäisistä tarinoista, elävästä ja moniäänisestä kerronnasta, jossa on monia totuuksia ja todellisuksia. Madlena-näyttelymme Beninissä rakentui täsmälleen samoista lähtökohdista käsin. Lisäksi Louise Sebron tutkimuksen esiintuoma mikrohistoria huomioitiin ensimmäistä kertaa sen tapahtumaseudulla: alueella eläneen naisen tarina heräsi eloon niin markkinoilla, vodun-temppelien tienoilla kuin Ouidahin hiekkarannalla.

## ETNOGRAFIAA HYÖDYNTÄVÄÄ BIENNAALITAIIDETTA

Enwezorin täyteen ahdetussa Venetsian biennaalin päänäyttelyssä aika, historia ja yhteiskunta järjestyivät aina uudelleen ja uudelleen kunkin teoksen kohdalla – välillä niin voimallisesti, että puolivälissä Arsenalen näyttelyhalleja oli jo vaikea vastaanottaa taas uutta julistusta tai kannanottoa. Piti palata takaisin seuraavana päivänä, yön yli levännein mielin. Enwezor kutsui biennaaliin 136 taiteilijaa 53:sta eri maasta, joista monet sijaitsivat niin kutsutussa periferiassa. Ensikertalaisia biennaaliesiintyjä taiteilijoista oli 88, ja esillä olevista teoksista 159 oli tehty varta vasten tähän biennaaliin. (Baratta 2015, 16–17) Enwezor korosti moniäänisyyttä ja fragmentaarisuutta myös jakamalla näyttelyn yhden temaattisen kattoteeman sijaan kolmeen eri osaan, joissa teokset oli nähty ikään kuin erilaisten suodattimien läpi: *Garden of Disorder*; *Liveness: On Epic Duration* sekä *Reading Capital*.

Näin äskettäin katalonialaisyyntyisen taiteilijan Anna Estarriolan teoksen *The System* (2017) Galleria Sinessä Helsingissä. Jos teos olisi ollut olemassa jo vuonna 2015, se olisi sopinut Venetsian tulevaisuuksia metsästävään biennaalimaisemaan hienosti. Media- ja veistotaidetta yhdistelevässä, riemukkaasti paasavassa teoksessa pyrittiin erinäisten outojen olentojen

monikielisen paneelikeskustelun kautta löytämään yhteinen näkemys tulevasta, siinä tulkintaan avulla lopulta onnistumatta. Sinänsä kiitettävän runsaassa ja monipuolisessa *All the World’s Futures* -näyttelyssä olisi kaivannut enemmän ilon ja huumorin pilkahduksia – nämä unohtuvat usein, kun ollaan niin sanottujen suurten yhteiskunnallisten teemojen äärellä. Sorrolle tai peloille olisi vapauttavaa ja voimaannuttavaa silloin tällöin myös nauraa. Äänitaiteilija John Wynne ilmaisee asian näin:

*For both artists and anthropologists, it is in the gap between fieldwork and the final outputs of their projects that the playfulness and humour that often exist in the relationship between researcher and subject in the field can sometimes be lost as we think and analyse and process. In an essay entitled How To Be as Funny as an Indian, Ian Ferguson writes, ‘My sister was once asked, by a ... well-intentioned White Person, the ... eternal question: “What do you people want?” “What we want,” she said, “is for you people to lighten up.”’ (Wynne 2010, 63)*

Monien Enwezorin päänäyttelyyn kutsumien taiteilijoiden teokset, kuten vaikkapa amerikkalaisen Ellen Gallagherin hienot, mytologiasta ammentavat tussityöt, limittyivät kiinnostavalla tavalla oman näyttelymme orjuustematiikkaan. Etnografista aineistoa hyödynsi eri tavoin teoksissaan useampikin taiteilija, joista seuraavaksi tarkastelen lähemmin niitä kolmea, joiden teokset toimivat eräänlaisena inspiraationa omalle työskentelylleni ja pysyivät itsepintaisesti ajatuksissani pitkän opinnäyteprosessini aikana. Jokainen esimerkkitaiteilijoistani on työstänyt paljon liikkuvaa kuvaa, jonka rooli alojen välisten rajojen hälventämisessä onkin ollut merkittävä. Dokumentit, lyhytelokuvat ja kokeelliset videoteokset kohtaavat monella tapaa ja selkeä lokerointi on usein hankalaa, miksei myös tarpeetonta. Monet taiteilijat käyttävät videota myös dokumentaatio- ja muistiinpanotarkoituksessa, kun taas tutkijat ja dokumentaristit saattavat hyödyntää elokuvallisia rakenteita hyvinkin luovalla tavalla. (Schneider & Wright 2010, 15)

Päänäyttelyn teoksista mieleenpainuvimmin installoituja oli ghanalaisen John Akomfrahin (s. 1957) valtava kolmikanavainen videoteos *Vertigo Sea* (2015), jossa postkolonialistis-semioottisista teorioista ammentava taiteilija yhdisteli arkistomateriaalia hiljattain kuvat-

tuun liikkuvaan kuvaan. Nykytaiteilijoiden suosimat monikanavaiset videoinstallaatiot tavallaan katsovat kohdettaan monesta eri näkökulmasta ja tarjoavat näin ollen laajemman käsityksen tai ennemminkin illuusion kokonaisuudesta. Etnografian tai dokumentaristin positio yhden kameran takana olevana tarkkailijana vaikuttaa tähän nähden suppealta, vaikka toisaalta monikanavaisuutta näkee käytettävän nykytaiteessa usein myös vähemmän perustellussa mielessä.

Tietynlainen monikanavaisuus tai moniäänisyys ei tietenkään ole uutta etnografienkaan joukossa: historioitsija James Clifford on kirjoittanut antropologi Marcel Griaulen jo vuonna 1957 toteutetusta projektista, jossa taltioitiin länsiafrikkalaisen dogonkansan hautajaisseremoniaa. Griaule asetti seitsemän apulaista eri aseisiin tarkkailemaan seremoniaa eri tavoin. Havaintojen ajankohdat merkittiin muistiin, joten niistä oli mahdollista muodostaa jälkikäteen kattavampi kertomus tapahtumien kulusta. Vaikka nykyisen teknologian avulla ajan ja paikan rajoitteet olisivat eittämättä ylitettävissä vielä paremmin, vaarana on, että moniääninen tulos nähdään lopulta kaiken huomioonottavana ja täydellisenä ”totuutena”. (Schneider & Wright 2010, 16–17) Tämä ei liene nykytutkimuksen etiikan mukaista, vaikka etnografioilla onkin perinteisesti ollut pyrkimyksenä saavuttaa mahdollisimman kokonaisvaltainen kuva tutkittavasta kulttuurista (Hämeenaho & Koskinen-Koivisto 2018, 11–12). Nykytaiteen kohdalla vallitsee suurempi vapaus, kukaan ei edes odota teoksen tarjoavan kaikkea mahdollista relevanttia tietoa samassa paketissa. Myös tietty epätäydellisyys, sattumanvaraisuus ja keskenräisyys ovat taiteen kentällä sallitumpia kuin tieteen.

Akomfrahin ihmisen ja luonnon suhdetta tutkivan työn lähtökohdat olivat kirjalliset: taustalla vaikuttivat Herman Melvillen kirjaklassikko *Moby Dick* (1851) sekä Heathcote Williamsin *Whale Nation* (1988). Merestä muotoutui teoksen protagonistin ja kontaktipinta, joka määrittäi kaiken, ”a site of exchange, hybridity, and transience” (Young 2015, 102). Orjuus ja meren yli käytävä kauppa yhdistyivät pohdintoihin alkuperäiseltä paikaltaan pois vietyjen trauman kokemuksista ja irrallisuuden tunteista. Madlena-näyttelyn pohjalta toteutettu näytelmäkappale *Meri niin suuri (La mer si vaste)* kuvasi sekini osaltaan hyvin meren moninaista roolia transatlanttisessa orjakaupassa. Tuon suuren meren pohjaan päätyi arviolta joka kuudes

Mathieu Kleyebe Abonnenc, still-kuva videoteoksesta *Sector IX B*, 2015.

Kuvalähde: <http://www.marcellealix.com/artistes/oeuvres/2/mathieu-kleyebe-abonnenc>.

John Akomfrah, still-kuva videoinstallaatiosta *Vertigo Sea*, 2015. Kuva: Katariina Timonen.



#### NYAU CINEMA: TEN RULES

1. Nyau film must be conceived as a clip no longer than a minute.
2. Performance should be spontaneous and site-specific to found architecture, landscape or object.
3. There must always be a conversation between performance and the medium of film.
5. Costume must be from everyday life.
6. Acting must be subtle but otherworldly, transgressive and playful.
7. Editing must be limited to the aesthetics of primitive film and silent cinema.
8. Audio must be used sparingly, otherwise it must be performed live at film screenings
9. Screening of a Nyau film must be in specially designed cinema booths or improvised cinema installations that complement the spirit of the films.
10. Nyau cinema must encourage active participation from audience.

Samson Kambalu 26.8.13

Samson Kambalu, yksityiskohtia videoinstallaatiosta *Nyau Cinema*, 2012–2015. Kuvat: Katariina Timonen.



orjaksi viety, sillä laivan karuissa oloissa menehtyi moni vanki kauan ennen sen satamaan saapumista. Madlenaa kuljettaneeseen fregattiin lastattiin 494 orjaa, joista noin 400 selviytyi hengissä Atlantin yli (Sebro 2010, 7).

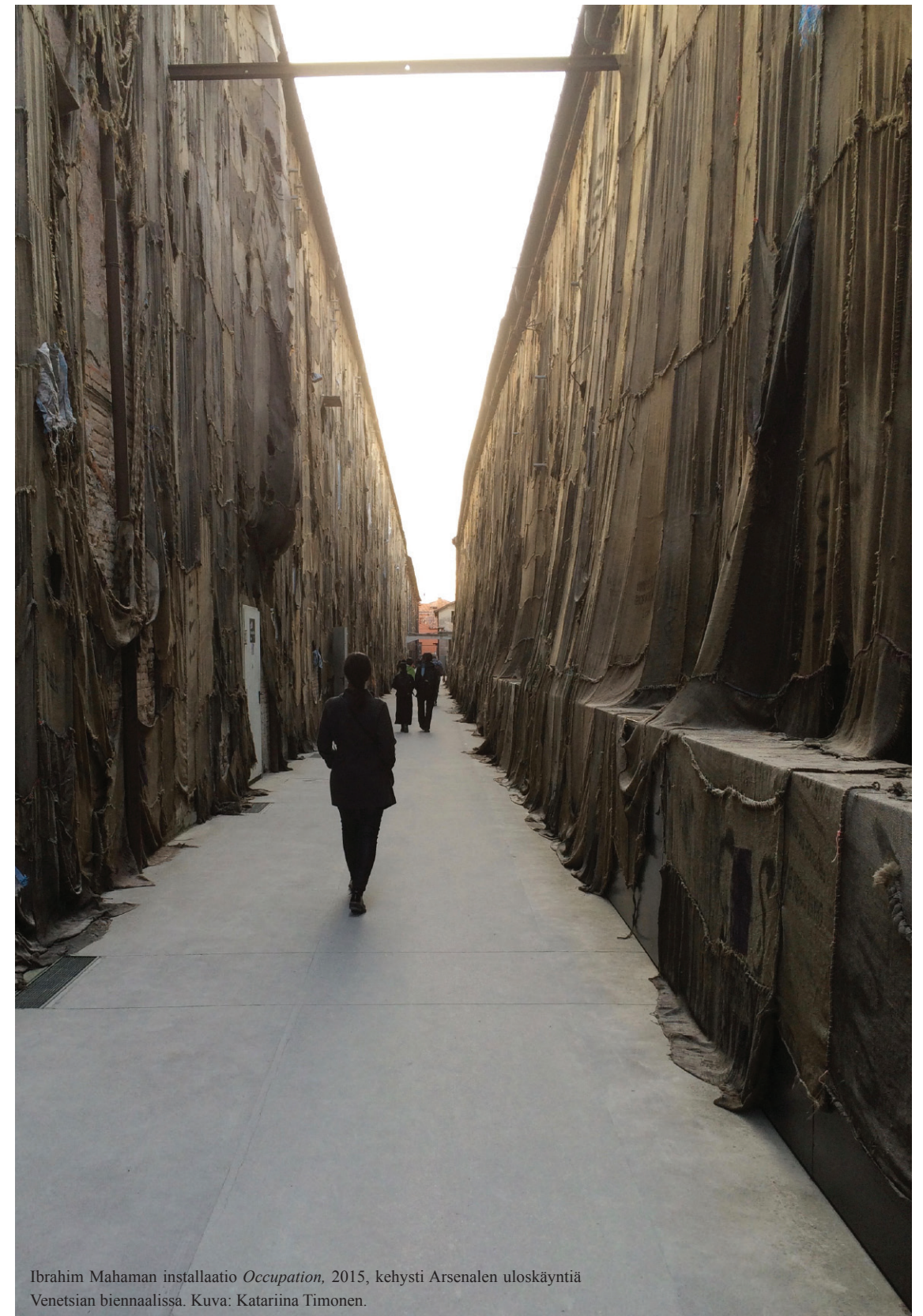
Madlena-näyttelyssä haluttiin tuoda esille taiteen ja tieteen liittoa sekä menneen että nykypäivän valossa, tukeutuen etnografisiin kokoelmiin mutta luoden niiden pohjalta uutta, omillaan seisovaa visuaalista tulkintaa historiasta. Myös Akomfrahin työskentelyssä taide on aina sekä sisällöllisesti että visuaalisesti nivoutunut tieteeseen, kuten historiantutkimuksen ja arkeologian kautta vastaan tulleeeseen arkistomateriaaliin. Taiteensa kautta hän osallistuu historian uudelleenkerontaan ja pyrkii tuomaan esille näkökulmia ja teemoja, jotka on sivuutettu niin sanotussa virallisessa historiankirjoituksessa. Muistiin, valtaan ja identiteettiin liittyviä kysymyksiä esittävät teokset ovat toki rakenteeltaan fiktiivisiä, mutta koottu usein palapelimäiseen kierrätystyyliin vanhasta materiaalista, joko itse kuvatusista tai historiallisista arkistoista kaivetusta, sekä uudemmasta materiaalista, joka voi yhtä hyvin olla äänimaisemaa, videota kuin valokuvaakin. Tyyliään Akomfrah kutsuu termillä ”Recycling Aesthetic”. (La Biennale di Venezia, 2015, 554–555)

Myös muut taiteilijat, kuten ranskalainen Mathieu Kleyebe Abonnenc (s. 1977), liikkuvat sujuvasti taiteen, historian ja arkistojen varjoisissa nurkissa tarkastellen näkemäänsä etnografian silmin. Abonnenc pohti biennaaliteoksessaan *Sector IX B* (2015) kulttuurista appropriaatiota Pariisin Musée du quai Branlyn arkistoista esiin kaivetun etnografisen ääninauhan avulla. Videoteoksessa kerrottiin ranskalaisen antropologin Bettyn pyrkimyksistä kohti tarkkaa ja virheetöntä tieteellistä diskurssia. Abonnenc on ollut työskentelyssään erityisen kiinnostunut Afrikan kolonisaation purkautumisesta vuoden 1960 paikkeilla ja kollektiivisesta amnesiasta yhteisen historiamme suhteen. Myös kulttuuristen objektien ja etnografisen aineiston kantamat muistot järjestäytyvät usein uudelleen hänen teoksissaan. (La Biennale di Venezia, 2015, 552) Abonnenc siis lähtee liikkeelle jo olemassaolevasta etnografisesta aineistosta tulkittakseen sitä nykytaiteen keinoin tässä ajassa ja tuodakseen siitä esille piirteitä, joiden kautta kyseistä aineistoa ei ole ennen tarkasteltu. Näin ollen hänen lähestymistapansa sivuaa eniten omaa näyttelynteko-

amme Grand-Popossa. Vodun-veistosten liittäminen orjanaisen elämää käsittelevään tutkimukseen avasi Madlenan taustaa ja sarjakuva antoi hänelle historian hämäriin piiloutuneet kasvot. Kyse oli fiktion ja faktan yhdistelmästä, joka rakentui kerros kerrokselta historiallisten muistonpalasten päälle.

Malawilaissyntyinen, Lontoossa asuva ja työskentelevä Samson Kambalu (s. 1975) taas nojaa työskentelyssään omaelämäkerrallisiin elementteihin ja muokkaa niitä kulloinkin haluamaansa suuntaan muun muassa maalauksen, piirustuksen, paikkasidonnan taiteen, videon, performanssin ja kirjallisuuden keinoin. Filosofisten ja etnografisten elementtien käyttö taiteessa alkoi kiinnostaa häntä jo taidekoulussa hänen tutustuessaan Picasson afrikkalaisten naamioiden pohjalta maalaamiin teoksiin. (Samson Kambalu: *Nyau Cinema* 2015. issue-verkkajulkaisu) Biennaaliin hän oli luonut mustavalkoisen liikkuvan kuvan maailman, johon ammensi aineksia niin mykäl elokuvista, taidehistoriasta kuin kaakkois-Afrikan hengellisistä traditioista.

Kaikki tämä tarjoihtiin kuitenkin silmää iskien, hivenen nyrjähtäneen ja biennaalin yleisen vakavamielisyyden keskellä tervetulleen huumorin kera – tilaan sirotellut lyhytelokuvat kuvasivat taiteilijaa itseään esittämässä erilaisia kohtauksia, välillä parhaimpaan slapstick-komediahenkeen. Vuosien 2012–2015 aikana työstetty, *Nyau Cinemaksi* nimetty laajempi projekti pitää sisällään julkisesti esitettyjä, kymmenkohtaisen säännösten mukaan toteutettuja ja korkeintaan minuutin pituisia lyhytelokuvia. Biennaaliin installoidun kokonaisuuden filminpätkät näkyivät myös verkossa liittäen näin ollen teoksen osaksi nyky-yhteiskunnan sosiaalisen median käyttäjien ilmaisukanavia. Toinen hyvä esimerkki Kambalun lähestymistavasta on hänen aiempi, myös tässä biennaalissa näytteillä ollut projektinsa *Holy Ball* (2000), jossa hän kääri raamatun sivuja jalkapallon ympärille ja kutsui ihmisiä pelaamaan sekä sillä että sanoilla; tarkoitus oli ”to ’exercise’ and ’exorcise’ the object”. (Young 2015, 68) Performanssia, osallistavaa taidetta ja veistotaidetta yhdistelevä leikkisä projekti viehätti minua kovin; siinä kulttuuriamme vahvasti muokannut ja niin hyvin monin eri tavoin ”oikein” tulkittu uskonnollinen teksti kohtasi uskonnon lailla koko maailmaan levinneen yhteisöllisen ajanvietteen, johon toisaalta monet suhtautuvat vakavammin kuin kirkkoon konsanaan.



Ibrahim Mahaman installaatio *Occupation*, 2015, kehysti Arsenalen uloskäyntiä Venetsian biennaalissa. Kuva: Katariina Timonen.



Meri niin suuri. Kuva: Katariina Timonen, 2015.

## LOPUKSI

Historiankirjoitukseen sisältyvä vallankäyttö on välttämätöntä – ei ole mahdollista koota ja tiivistää aivan kaikkea mahdollista maailmassa tapahtuvaa kronologisesti eteneväksi kokonaisuudeksi, joka olisi vieläpä jollain lailla lukijan omaksuttavissa. Lisäksi jo tapahtuman hetkellä siitä kertyy yhtä monta tulkintaa ja näkökulmaa kuin on siitä raportoijakin. Historiaa ei ole, on vain historioita, joista suurin osa jää jalkoihin. Jonkun täytyy aina valikoida, priorisoida, leikata ja liimata, jotta edes jotakin säilyisi jälkipolville; se joku vain on valitettavan usein kuulunut verrattain pieneen, geopoliittisessa ytimessä valtaa käsissään pitävään ryhmään.

Vaikka etnografian ja taiteen kanssakäymiset eivät ole uusi ilmiö, Venetsian 56. biennaali todisti, että elämme sen jonkinlaista uutta esiinnousua. Miksi arkistoista, kokoelmista ja etnografisista aineistoista tai metodeista inspiroituneet ja vaikutteita saaneet esitystavat ja teokset olivat niin pinnalla biennaalissa? Kenties kuraattori Okwui Enwezorin näyttelylle asettama raskas yhteiskunnallinen tematiikka vaati kaikkien näiden mahdollisten tulevaisuuksien käsittelemistä tietyn etäännytyksen kautta. Asioiden, pelkojen ja visioiden järjestely, luokittelu ja jäsentely, ja niihin suhtautuminen tieteellisellä, etnografisella tarkkuudella saattoi helpottaa hahmottamaan kaaosta ja rauhoittaa uutispommituksen ja poliittisesti levottoman nykyajan luomaa hälytystilaa. Toiseuden ja vierauden kohtaaminen edes näennäisen järjestyksen vallitessa auttoi – samoin kuin Madlena-näyttelyn esillepanossa sarjakuvan valinta tarinan visuaaliseksi kerrontatavaksi. Orjakaupan traagisiin vaiheisiin tutustumista ja Madlenan tarinan epäoikeudenmukaisuuden hahmottamista pehmensi asioiden esittäminen piirroshahmojen avulla. Kuuluisimpia esimerkkejä vaikean aiheen esittämisessä dokumentaarisenä sarjakuvana lienee yhdysvaltalaisen Art Spiegelmanin omaelämäkerrallinen, Pulitzer-palkittu *Maus*, joka kuvaa tekijänsä keskitysleiriltä hengissä selvinneen puolanjuutalaisen isän kokemuksia 1930- ja 1940-luvuilla. *Mausin* tapauksessa etäännytykskeinona toimi myös eläinhahmojen käyttö kansallisuuksia kuvattaessa, saksalaiset olivat kissoja, juutalaiset hiiriä ja niin edelleen.

*Madlena de Popo – orjakaupan historiaa ja nyky-päivää* oli ensimmäinen omakohtainen kosketukseeni etnografisen kokoelmaesineistön ja nykytaiteen rinnastuksiin näyttelykontekstissa. Näiden kahden maailman kohtaaminen toteutui tässä tapauksessa ehkä suhteellisen yksinkertaisella tavalla, mutta herätti paljon ajatuksia lähestymiskulman mahdollisuuksista. Nykytaiteen visuaalisuus ja yleensäkin moniaistisuus, immersiiivisyys ja useiden tarinoiden sekä tasa-arvoisten tulkintojen yhtäaikainen olemassaolo yhdistettynä etnografisen kenttätöön perinpohjaisuuteen, kommunikatiivisuuteen ja osallistuvuuteen, alan eettisiin pohdintoihin sekä tiedon ja ymmärryksen etsintään voivat yhdessä johtaa merkittäviin yhteiskunnallisesti osallistuviin ja kantaaottaviin näyttelyihin, jotka sekä tuovat kulttuurientutkimusta laajemmin ja monipuolisemmin esille että tarjoavat yleisölle unohtumattomia, maailmankuvaa avartavia kokemuksia taiteen parissa. Kokonaisvaltaisen elämyksen jälkeen heillä on kenties paremmat mahdollisuudet myös pitää näkemänsä ja kokemansa mielessään. Meikin saimme Madlena-näyttelyn päättymisen jälkeen lähes närkästynyttä palautetta, jonka mukaan niin tärkeää aihetta käsittelevän näyttelyn ja etenkin Hector Sononin sarjakuvan tulisi olla esillä jatkuvasti. Ihmiset olivat pettyneitä siihen, ettei palanen heidän omaa historiaansa ollutkaan enää vapaasti nähtävissä – siitä huolimatta, että näyttelyn väliaikainen luonne oli yleisessä tiedossa.

Museoilla on oikea mahdollisuus vaikuttaa ja olla osana yhteiskunnallista keskustelua. Tämän vuoden Museoalan Teemapäivillä nyt syyskuussa seurasin Opetushallituksen Kokeilukeskuksessa työskentelevän Ulla Teräksen puheenvuoroa empatiasta museokontekstissa. Teräksen mukaan kulttuurin perustehtävä on näyttää meille maailma toisin silmin. Tähän museot tarjoavat turvallisen tilan, monitasoisen kohtaamispaikan. Museot ovat siitä harvinaisia laitoksia, että ne voivat tuoda yhteen tietoa, tarinoita, taidetta ja teknologiaa sulassa sovussa. Yhdistellessään asioita yllättävillä tavoilla ne tarjoavat myös välineitä opetella ja kokea empatiaa, jota Teräs kuvaili tulevaisuuden 10-sormijärjestelmäksi, lähes välttämättömäksi taidoksi työelämässä. Yhteiskunnan koneellistuminen, robotiikka ja digitalisaatio jättävät ihmisille ennen kaikkea tunneälyä ja empatiaa vaativat tehtävät, joiden hallitseminen nousee jatkossa

arvoon arvaamattomaan. (Teräs, 17.9.2018) Ilman empatiaa omaa näyttelyämme olisi ollut mahdoton toteuttaa, siihen liittyi niin oleellisesti toisen ihmisen nahkoihin asettuminen ja kollektiivinen työskentely, puhumattakaan erilaisten tieteen- ja taiteenalojen yhdistelystä. Empatiatta näyttelykokemus olisi toki jäänyt kävijällekkin vaillinaiseksi.

Esitystapojen monipuolistuminen taiteen ja etnografian yhteiselon seurauksena on tuonut tuoreita tuulahduksia myös nykytaiteen puolelle. Vitriini tai arkistokaappi voi yhtäkkiä näyttää tehokkaalta visuaaliselta ja sisällölliseltä elementiltä nykytaidenäyttelyssä, kun taas etnografisten museoiden esillepanossa on saatettu liikkua todellisuutta jäljittelevistä dioraamoista ja esineasetelmista vapaammin rakennetun installaation suuntaan. Valtaan ja sen epätasaiseen jakautumiseen liittyvät eettiset kysymykset ovat limittyneet historiankirjoituksen ja etnografisten näyttelyiden valikoivaan otteeseen ja tulleet esille nykytaiteen näyttelyissä esimerkiksi siinä, että huomio kiinnitetään johonkin, mikä ei näy ja mikä on tietoisena ratkaisuna jätetty ulkopuolelle. Kokeilevammat ja monipuolisemmat esitystavat ovat vaikuttaneet myös kuvan ja tekstin suhteisiin positiivisessa mielessä – kuva ei ole enää tiedon ääreltä harhauttava häiriö tai tiedolle alistainen kuvittava elementti, vaan olennainen osa sen jakamista.

Opinnäytteeni kirjoittamisen aikana nimenomaan orjuutta ja orjakauppaa käsittelevä nykytaide sekä dokumentaarinen, etnografiasta ammentava sarjakuva taidemuotona alkoivat kiinnostaa minua enenevässä määrin. Orjuustematiikkaa taiteessaan ovat käsitelleet esimerkiksi Hector Sononin maanmiehet Romuald Hazoume ja Georges Adeagbo, sekä eteläafrikkalainen William Kentridge, jonka teokset lähentelevät monilta osin sarjakuvan luonnetta. Voisin kuvitella, että tulen seuraavaksi tutkimaan etnografian ja nykytaiteen kohtaamisia näistä aiheeltaan rajatummissa näkökulmista käsin. Biennaalista poimimani esimerkkiteokset osoittivat, kuinka eri tavoin etnografista aineistoa voidaan hyödyntää nykytaidekontekstissa ja kuinka ajankohtainen ilmiö on – lisäksi löysin ilokseni itselleni uuden suosikkitaiteilijan, Samson Kambalun, jonka työskentelyä aion mielenkiinnolla seurata vastaisuudessakin.

Kuratoriaaliselta kannalta katsottuna koin Enwezorinkin suosiman keskustelemaan ja moniäänisen ryhmätyöskentelyn sopivan minulle hyvin, kunhan vain vastuualueet on selkeästi jaettu jo projektin alkuvaiheessa. Moniäänisyyteen liittyy sekä tieteen että taiteen tutkimus- ja esitystapojen hyödyntäminen, joiden ansiosta Musée Karon ensimmäisestä näyttelystä sukeutuikin mielestäni onnistunut kokonaisuus. Ennen kaikkea opin sen tekemisen aikana paljon: orjakauppaan, vodun-uskontoon, kokoelmatyöhön, sarjakuvataiteeseen ja ryhmäkuratointiin liittyvien asioiden lisäksi myös muun muassa ottamaan itseni vähän vähemmän vakavasti, rakastamaan Jouko Koskisen camparista ja mangomehusta sekoittamia iltadrinkkejä sekä muotoilemaan savesta dodekaedrin. Joka aamu Grand-Popossa kävelimme Joukon kanssa tienvarteen, viitoimme mopotaksia pysähtymään ja körötelimme kolme ihmistä saman pienen mopon kyydissä Musée Karoa kohti. Pelastipa hän kerran ehkä henkenikin yhdellä tällaisella työmatkallamme, mutta se on jo toinen tarina.

Madlena ei unohdu meiltä näyttelyntekijöiltä, eikä toivon mukaan myöskään näyttelymme nähneiltä. Seuraavassa runoilija Maya Angeloun säkeessä tiivistyy se perimmäinen syy, miksi historian tutkimukseen ja etnografiaan pohjautuvia nykytaidenäyttelyitä on tärkeää tehdä. Niiden avulla näemme kokonaisuuksia ja jatkumoa selkeämmin, koostamme rehellisesti menneen, valmistaudumme pystypäin tulevaan ja koemme kaikilla aisteillamme, mikä on tehnyt meistä sen mitä olemme tänään. Ne inspiroivat ja valavat uskoa siihen, että kaikkiin maailman tulevaisuuksiin on mahdollista vielä vaikuttaa; ne muokkaavat näitä tulevaisuuksia jo itsessään.

*History, despite its wrenching pain,  
Cannot be unlived, and if faced with courage,  
Need not be lived again.*

(Maya Angelou, runosta *On the Pulse of Morning*, 1993)



Villa Karon henkilökuntaa ja näyttelyntekijöitä avajaisuisissaan. Kuva: Jyri Pitkänen, 2015.

# LÄHDELUETTELO

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

### Luennot, esitelmät

- Enwezor, Okwui. *All the Worlds Futures*, Saastamoinen Keynote Series, Kuvataideakatemia Exhibition Laboratory, 13.1.2016
- Jenkins, Tiffany. *Museum Wars: The Crisis of Cultural Authority*, Museoalan Teemapäivät, Kulttuuritalo, 14.9.2017
- Leiderstam, Matts. *Taiteilija kuraattorina* -seminaari, Ihme-festivaali, Vanha ylioppilastalo, 30.3.2015
- Teräs, Ulla. Empatia museoiden ydintehävänä, Museoalan Teemapäivät, Amos Rex, 17.9.2018

### Opinnäytteet

- Tiainen, Johanna 2013. *Afrikkalaista nykytaidetta jäsentävät eurosentriset diskurssit. Africa/Now-, Peekaboo- ja Ars 11 -näyttelyluetteloiden analyysi*. Pro gradu -tutkielma, Taidehistoria, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.

## PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

- La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Exhibition*. Artist's Biographies. Venice: Marsilio Editori, 552–603.
- Baratta, Paolo 2015. Foreword. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Exhibition*. Venice: Marsilio Editori, 14–15.
- Clifford, James 1988: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Corrin, Lisa G. 2011. *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*. Teoksessa *Fred Wilson, A Critical reader*, toim. Doro Globus. London: Ridinghouse, 45–74.
- Ehn, Billy 2018. Arjen yllätyksiä – huomaamattoman etnografia ja analyysi. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*, toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. 2. painos. Helsinki: Ethnos ry, 59–75.

- Enwezor, Okwui 2001. Tricking the Mind: The Work of Yinka Shonibare. Teoksessa *Authentic/Ex-centric: Conceptualism in Contemporary African Art*, toim. Salah M. Hassan & Olu Oguibe. Ithaka, NY: Forum for African Arts, 214–227.
- Enwezor, Okwui 2005. Life & Afterlife in Benin: Photography in the Service of Ethnographic Realism. Teoksessa *Life & Afterlife in Benin*, toim. Alex Van Gelder. London: Phaidon Press, 6–15.
- Enwezor, Okwui 2015. The State of Things. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Exhibition*. Venice: Marsilio Editori, 16–21.
- Enwezor, Okwui 2015. Exploding Gardens. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Exhibition*. Venice: Marsilio Editori, 90–95.
- Enwezor, Okwui 2015. Epilogue. Iconoclasm, Iconophobia, Iconophilia: On Charlie Hebdo. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Exhibition*. Venice: Marsilio Editori, 548–551.
- Enwezor, Okwui & Oguibe, Olu. Introduction. Teoksessa *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, toim. Olu Oguibe & Okwui Enwezor. London: inIVA, 9–14.
- Eriksson Baaz, Maria 2001. Introduction – African Identity and the Postcolonial. Teoksessa *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*, toim. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg. Nordiska Afrikainstitutet. Stockholm: Elanders Gotab, 5–21.
- Fall, N'Goné 2011. Kulissien takana, itsestäänselvyyksien tuolla puolen. Näyttelyjulkaisussa *Ars II*, Nykytaiteen museon julkaisuja 129/2011, toim. Satu Metsola, Pirkko Siitari & Jari-Pekka Vanhala. Helsinki: Art-Print Oy, 22–27.
- Foster, Hal 1995. The Artist as Ethnographer? Teoksessa *The Traffic in Culture: refiguring art and anthropology*, toim. George E. Marcus & Fred R. Myers. Berkeley, LA and London: University of California Press, 302–309.
- Grimshaw, Anna; Owen, Elspeth & Ravetz, Amanda 2010. The Materials of Art and Anthropology. Teoksessa *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, toim. Arnd Schneider & Christopher Wright. Oxford and New York: Berg, 147–162.

- Hassan, Salah M. 2001. <Insertions>: Self and Other in Contemporary African Art. Teoksessa *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art*, toim. Salah M. Hassan & Olu Oguibe. Forum for African Arts, Eindhoven: Lecturis bv, 26–49.
- Hassan, Salah M. & Oguibe, Olu 2001. Preface. Teoksessa *Authentic/Ex-centric. Conceptualism in Contemporary African Art*, toim. Salah M. Hassan & Olu Oguibe. Forum for African Arts, Eindhoven: Lecturis bv, 6–8.
- Hämeenaho, Pilvi & Koskinen-Koivisto, Eerika 2018. Etnografian ulottuvuudet ja mahdollisuudet. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*, toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. 2. painos. Helsinki: Ethnos ry, 7–31.
- Hänninen, Ville & Römpötti, Harri 2011. Tähän mennessä tapahtunut. Näyttelyjulkaisussa *Päin näköä! 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa*, toim. Ville Hänninen & Harri Römpötti. Helsinki: Like, 9–11.
- Kananoja, Kalle 2015. Benin-Brasilia-Benin. Julkaisussa *Akpé – Villa Karon kulttuurilehti 2/2015*, 25–28.
- Kasfir, Sidney 1999. African Art and Authenticity: A Text with a Shadow. Teoksessa *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, toim. Olu Oguibe & Okwui Enwezor. London: inIVA, 88–113.
- Kotilainen, Sofia 2018. Monikerroksisten muistelu- ja tallennusprosessien vaikutus muistitiedon tulkintaan etnografisessa historiantutkimuksessa. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*, toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. 2. painos. Helsinki: Ethnos ry, 153–181.
- Lampela, Kalle 2015. *Näkymätön näkyvässä. Kuvakiellon utopia modernismista nykyaiteeseen*. Kirjoituksia Kuvataideakatemiasta, osa 4. Vaasa: Oy Fram Ab.
- Lippard, Lucy 2010. Farther Afield. Teoksessa *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, toim. Arnd Schneider & Christopher Wright. Oxford and New York: Berg, 23–33.
- Marcus, George E. & Myers, Fred R. 1995. The Traffic in Art and Culture: An Introduction. Teoksessa *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, toim. George E. Marcus & Fred R. Myers. Berkeley, LA and London: University of California Press, 1–51.

- Marttila, Annamaria 2018. Tutkijan positiot etnografisessa tutkimuksessa – kentän ja kokemuksen dialoginen rakentuminen. Teoksessa *Moniulotteinen etnografia*, toim. Pilvi Hämeenaho & Eerika Koskinen-Koivisto. 2. painos. Helsinki: Ethnos ry, 362–392.
- Miller, Arja 2012. Esipuhe. Näyttelyjulkaisussa *Päin näköä! 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa*, toim. Ville Hänninen & Harri Römpötti. Helsinki: Like, 7.
- Ole, António 2015. Angola: On Ways of Travelling. On Legacy. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Participating Countries, Collateral Events*. Venice: Marsilio Editori, 12–13.
- O'Neill, Paul 2012. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Rutten, Kris, van. Dienderen, An & Soetaert, Ronald 2013. Revisiting the ethnographic turn in contemporary art. Julkaisussa *Critical Arts*, 27:5, 459–473.
- Schneider, Arnd & Wright, Christopher 2006. The Challenge of Practice. Teoksessa *Contemporary Art and Anthropology*, toim. Arnd Schneider & Christopher Wright. Oxford and New York: Berg, 1–27.
- Schneider, Arnd & Wright, Christopher 2010. Between Art and Anthropology. Teoksessa *Between Art and Anthropology: contemporary ethnographic practice*, toim. Arnd Schneider & Christopher Wright. Oxford and New York: Berg, 1–21.
- Sebro, Louis 2010. *Mellem Afrikaner og kreol: etnisk identitet og social navigation i Dansk Vestindien 1730-1770*. Lund: Historiska institutionen, Lunds Universitet.
- Siitari, Pirkko 2014. “Minun pitää ymmärtää maailmaa ennen kuin toimin siinä”. Pirkko Siitarin ja Alfredo Jaarin keskustelu. Näyttelyjulkaisussa *Alfredo Jaar: Kun runous ei riitä*. Nykytaiteen museon julkaisuja 141/2014. Porvoo: Bookwell Oy, 65–80.
- Skogh, Elin 2001. Questioning 'Authenticity' – The Case of Contemporary Zimbabwean Stone Sculpture. Teoksessa *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*, toim. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg. Nordiska Afrikainstitutet. Stockholm: Elanders Gotab, 183–195.
- Stoler, Ann Laura 2002. Colonial Archives and the Arts of Governance. Julkaisussa *Archival Science*, 2:1-2, 87–109.

- Viola, Eugenio 2015. Republic of Belarus: War Witness Archive. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Participating Countries, Collateral Events*. Venice: Marsilio Editori, 24–25.
- Walters, Victoria 2010. The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates. Teoksessa *Between Art and Anthropology: contemporary ethnographic practice*, toim. Arnd Schneider & Christopher Wright. Oxford and New York: Berg, 35–47.
- Wynne, John 2010. Hearing Faces, Seeing Voices: Sound Art, Experimentalism and the Ethnographic Gaze. Teoksessa *Between Art and Anthropology: contemporary ethnographic practice*, toim. Arnd Schneider & Christopher Wright. Oxford and New York: Berg, 49–65.
- Young, Allison 2015. Samson Kambalu 022. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Short Guide*. Venice: Marsilio Editori, 68–69.
- Young, Allison 2015. John Akomfrah 039. Näyttelyjulkaisussa *La Biennale di Venezia. 56th International Art Exhibition: All the World's Futures. Short Guide*. Venice: Marsilio Editori, 102–103.

## VERKKOLÄHTEET

- Akseli Gallen-Kallelan tunnustuspalkinto* 2018. Kalevalaseuran verkkosivut. <http://kalevalaseura.fi/kalevalaseurasta/palkinnot/akseli-gallen-kallelan-tunnustuspalkinto/> (haettu 20.9.2018).
- Delaney, Brigid 2017. *Tehching Hsieh, extreme performance artist: 'I give you clues to the crime'*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/24/tehching-hsieh-extreme-performance-artist-i-give-you-clues-to-the> (haettu 14.9.2018).
- Greenwood, Tom 2009. *Interview with Okwui Enwezor, part 1*. <https://web.archive.org/web/20120918212646/http://www.basenow.net/2009/03/27/interview-with-okwui-enwezor-part-1/> (haettu 15.8.2018).
- Hector Sonon*. Drawing the Times -verkkosivut. <http://drawingthetimes.com/authors/hector-sonon/> (haettu 20.9.2018).

- Helander, Outi & Pieski, Marja 2016. *Saamenpuvun väärinkäyttö koetaan loukkaavana – Kiasmaa tämä ei näytä liikuttavan*. Helsingin Sanomien mielipidesivut 9.5.2016. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000002900149.html> (haettu 18.9.2018)
- Howes, David 2013. *The Expanding Field of Sensory Studies*. <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> (haettu 20.9.2018).
- Maailman sarjakuvat – Världens serier ry*. Kehitysyhteistyön kattojärjestö Kepan verkkosivut. <https://www.kepa.fi/jaseninfo-palvelut/jasenrekisteri/Maailman+sarjakuvat+-+Världens+serier+ry> (haettu 19.9.2018)
- Maimon, Vered 2008. *Okwui Enwezor: Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. <http://www.caareviews.org/reviews/1111#.W5YINC8gl-U> (haettu 18.9.2018)
- Niinikangas, Ilona & Vainonen, Pilvi 2007. *Ikkunoita maailmaan – Etnografiset museot kulttuurien avajina*. [http://www.edu.fi/download/124497\\_yhdesa\\_oppimaan\\_ikkunoita\\_maailmaan.pdf](http://www.edu.fi/download/124497_yhdesa_oppimaan_ikkunoita_maailmaan.pdf) (haettu 18.9.2018).
- Rehberg, Vivian Sky 2012. *Reviews / La Triennale 2012*. <https://frieze.com/article/la-triennale-2012> (haettu 16.8.2018).
- Samson Kambalu: Nyau Cinema* 2015. issuu-verkkosivut. [https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/kambalu\\_nyau\\_cinema\\_catalogue\\_issuu](https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/kambalu_nyau_cinema_catalogue_issuu) (haettu 16.9.2018)
- Sonon, Hector 2015. *Hector Sonon à la Villa Karo, le Centre Culturel Finno-Africain*. <http://www.villakaro.org/hector-sonon-a-la-villa-karo-le-centre-culturel-finno-africain/> (haettu 20.9.2018).
- Sutton, Benjamin 2017. *French President Emmanuel Macron Promises Restitution of African Art*. <https://hyperallergic.com/414996/emmanuel-macron-restitution-african-art/> (haettu 20.9.2018).
- Thurén, Julia 2018. *Mikä pelastaisi sarjakuvan?* <https://www.hs.fi/nyt/art-2000005694448.html> (haettu 15.9.2018).
- Viren, Eetu 2017. *Suomentajan jälkisanat*. <https://tutkijaliitto.fi/kirjat/jalkisanat-frantz-fanonin-poliittisia-kirjoituksia-kaannokseen/> (haettu 20.9.2018)

## KIITOKSET

Kiitän lämpimästi Musée Karossa työskennellyttä näyttelypoppootamme Julia Autiota, Matti-Juhani Karilaa, Jouko Koskista ja Georgette Singbeä ynnä muita villakarolaisia, sekä koko mainiota Praxisporukkaamme, varsinkin taittajani ja uskollista opinnäytekerhokumppaniani Mia Kivistä.

Kiitos Hanna Johansson, Pontus Kyander, Anna-Kaisa Rastenberger, Kaija Kaitavuori ja Outi Turpeinen. Kiitos rakas perhe, etenkin aina yhtä kannustavat äiti ja isä, samassa veneessä ollut Annu, alati kärsivällinen Ville ja kirjallisen osuuden kanssa kosolti auttanut Senni.

Kiitos ja kumarrus Aarni, ehdinpäs kirjoittaa tämän valmiiksi ennen yksivuotissyntymäpäivääsi.

Kiitos kuuluu myös museokoira Paulalle.  
Kuva: Katariina Timonen, 2015.







Kannen kuva: Yksityiskohta Tuomas Uusheimon valokuvasta.