

Johanna Turunen ja Mari Viita-aho

## Suomalaisuuden ja toiseuden rajamailla

*Eksotisointi Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelman näyttelyhistoriassa*

Lähden sinne alas villieläinten pariin erämaahan – leijonien, strutsien ja sarvikuonojen luo – Kilimandzarolle ja Victoria-järvelle, jossa riittää aurinkoa ja aitoa elämäniloa, ja vain alkupe räissanoja, mutta ei kieltä, joka salaa ajatukset! – Akseli Gallen-Kallela<sup>1</sup>

Akseli Gallen-Kallela (Axel Gallén, 1865–1931) kuuluu keskeisenä osana suomalaisen taiteen kaanoniin ja on tunnettu erityisesti Kalevalaa käsittelevistä maalauksistaan.<sup>2</sup> Usein ajatellaan, että Gallen-Kallelan Afrikan<sup>3</sup> matkallaan (1909–1910) maalaamat teokset tekevät poikkeuksen hänen muuhun tuotantoonsa. Kriitikot näkivät matkan sen tapahtuma-aikana ja pitkään sen jälkeen taiteellisesti pinnallisena ajanjaksona, joka oli pikemmin kolhu kuin ansio hänen ikonisessa roolissaan suomalaisuuden kuvaajana.<sup>4</sup> Kuten tässä artikkelissa osoitamme Afrikka-kokoelma ja ennen kaikkea tavat, joilla sitä on myöhemmin vuosikymmeninä esitetty, voidaan kuitenkin nähdä osana kansallista projektia, jossa suomalaisuuden määritelmiä rakennetaan eksoottisuuden ja alkuperäisyyden ideoiden kautta.

Tarkastelemme artikkelissamme neljää Afrikka-kokoelmaa Gallen-Kallelan Museossa eri vuosikymmenenä esitellyttä näyttelyä: *Safari* (1972), *Tropiikin valo* (1987), *Gallen-Kallela & Mannerheim – Tutkimusmatkailijat, ystävät, vaikuttajat* (1992) ja *22 hetkeä Afrikan taivaan alla – Tero Laaksonen Tarvaspään vieraana* (2003). Näyttelyissä on ollut esillä laajasti aineistoa Gallen-Kallelan ja hänen perheensä matkalta Kenian alueella 1909–1910. Matkalla Gallen-Kallela maalasi, mutta muiden länsimaalaisten matkailijoiden tavoin hän lisäksi valokuvasi, metsästi, kävi safareilla ja keräsi kansatieteellistä ja luonnontieteellistä aineistoa. Gallen-Kallela päätyi Keniaan Pariisin kautta, jonne hän vetäytyi perheineen 1908 saadakseen etäisyyttä Suomen ristiriitaisesta taiteellisesta ilmapiiristä. Pariisissa Gallen-Kallela haaveili työskentelyrauhan etsimisestä vielä kauempaa, Kiinasta tai Japanista asti.<sup>5</sup> Pitkän pohdinnan jälkeen kohteeksi valikoitui kuitenkin Brittiläinen Itä-Afrikka (nykyinen Kenia). Gallen-Kallela uskoi eksoottisen, vieraan kulttuurin paljastavan hänelle jotain uutta Suomesta jo kadonneesta alkuperäisestä *kalevalaisesta* kulttuurista.

1. Akseli Gallen-Kallelan Museosäätöön arkisto (jatkossa AGKM), Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta 1987, 6.
2. Akseli Gallen-Kallelasta ks. Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Axel Gallén*. Gallen-Kallelan Museo 2004; Riitta Ojanperä (toim.) *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Ateneumin taidemuseo 2001, 8; Kaanonin käsitteestä katso Hannele Koivunen & Leena Marsio, *Reilu kulttuuri? Kulttuuripolitiikan eettinen ulottuvuus ja kulttuuriset oikeudet*. Opetusministeriö 2006, 23.
3. "Afrikka-kokoelma", "Afrikan kausi" ja "Afrikan matka" ovat vakiintuneita termejä, joita myös Gallen-Kallela Museo käyttää. Gallen-Kallelan matka kuitenkin rajoittui Brittiläisen Itä-Afrikan protektoraatin (nyk. Kenia) alueelle. Gallen-Kallela itse ja museo puhuvat usein myös geneerisesti "afrikkalaisesta kulttuurista", eikä Gallen-Kallela esim. kansatieteellistä esineistöä kerätessään kerännyt tarkkoja keruutietoja esineiden alkuperästä. Nämä käsitteet jättävät huomiotta alueella vallitsevan kulttuurien kirjon pelkistäen ongelmallisesti nämä kulttuurit vain "afrikkalaisiksi". Käsitämme puheen "afrikkalaisesta kulttuurista" yhtenä eksotisoivan puhutavan muotona, jota artikkelimme pyrkii tekemään näkyväksi. Käytämme läpi artikkelin "Afrikka-kokoelma" ja "Afrikan matka" termejä museon linjan mukaisesti. Samoin suorat sitaattit esitetään alkuperäisessä muodossaan. Läpi analyysimme tulemme muissa yhteyksissä kuitenkin viittaamaan *Afriikkaan* ja *afrikkalaisiin* kursivoissa, korostaaksemme Afrikan idean rakennettua luonnetta. Saman periaatteen mukaisesti myös puhe *kalevalaisuudesta* näyttäytyy samanlaisena eksotisoivana diskursiivisena rakenteena.
4. Katso esimerkiksi Onni Okkonen, *A. Gallen-Kallela. Elämä Ja Taide*. Werner Söderström osakeyhtiö 1949, 732–733, 736, 738.
5. Hannele Lampinen, Ikuinen Fata Morgana. Afrikassa 1909–1911. Teoksessa Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Axel Gallén*. Gallen-Kallelan Museo 2004, 152.

Gallen-Kallelan museon Afrikka-kokoelmaa ja sitä käsitteleviä tulkintoja voidaan lähestyä eksotisoinnin näkökulmasta. Aineistossamme eksotisointi muodostuu näyttelyn rakentamisen tekniikaksi: eronteoiksi meidän ja muiden välillä. Eksotisointi voidaan nähdä yhtenä toiseuttamisen muotona. Siitä puuttuu kuitenkin toiseuttamiselle keskeinen vuorovaikutus, joka mahdollistuu vain toisiaan fyysisesti lähempänä olevien kulttuurien välillä. Eksotisointi onkin tyypillinen kaukaisista maista ja kulttuureista tulevien kokelmien yksipuolinen esittämisen tekniikka, jossa kyseisten kulttuurien esineistöä irrotetaan alkuperäisestä kulttuurisesta kontekstistaan, ja esitetään uudessa kontekstissa osana museon määrittelemiä tarinoita.<sup>6</sup> Vieraiden kulttuurien ohella myös ajassa kaukaisia kulttuureja – kuten Gallen-Kallelan tutkimaa *kalevalaisuutta* – voidaan tulkita eksotisoinnin keinoin. Prosessissa korostuu eksotisoinnille tyypillinen ihannoimalla alistaminen: diskursiivinen asemointi, jossa ihannoitava kohde nähdään samanaikaisesti sekä puhtaana ja jalona että alkukantaisena ja sivistymättömänä.

Tutkimuksessamme keskitymme tapoihin, joilla Gallen-Kallelan Museo on Afrikka-aineiston avulla vahvistanut tarinaa suomalaisesta kansallisidentiteetistä. Lähestymme kuratoimisen ja näyttelytuotannon prosessia museon aktiivisen toimijuuden kautta ja kysymme, millaisia eksotisoivia diskursseja Gallen-Kallela Museo on käyttänyt Afrikka-aineistoa käsittelevissä näyttelyissään ja miten nämä diskurssit ovat muotoutuneet ja kehittyneet eri aikakausina? Yhdistämme menetelminä lähdekriittistä luentaa ja näyttelytuotannon analyysiä.<sup>7</sup> Tarkastelemme näyttelyitä prosesseina, joihin valitut diskurssit ilmentävät eri aikoina vallinneita asenteita. Aineistona käytämme erilaisia näyttelyn suunnitteluun ja toteutukseen liittyviä dokumentteja, kuten näyt-

telyjulkaisuja, tiedotteita, salitekstejä ja näyttelysuunnitelmia, sekä näyttelyitä käsitteleviä lehdeleikkeitä Akseli Gallen-Kallelan Museoosäitiön arkistosta. Olemme analysoineet aineistosta eri aikakausille tyypillisiä diskursseja keskittyen erityisesti afrikkalaisuuteen liittyviin ilmaisuihin ja niihin sisältyviin implisiittisiin merkityksiin.

### Museot eksotisoivien tulkintojen purkajina ja ylläpitäjinä

Kuten monilla kolonialismin aikaa käsittelevillä museoilla, myös Gallen-Kallelan Museo on edessään vaikea tehtävä. Siltä odotetaan yhtäältä kansallisuuden rakentamista kansallistaiteilijan tuotannon kautta. Toisaalta kolonialismin jälkeensä jättämien stereotyyppien ja valta-asemien purkaminen on eurooppalaisia museoita laajasti koskettava kysymys, joka vaatii myös kansallisuuden käsitteen purkamista.

Gallen-Kallelan Museo avautui yleisölle vuonna 1961. Museoosäitiön toiminnan tarkoituksena on ”taidemaalari, professori Akseli Gallen-Kallelan [...] taiteen vaaliminen sekä yleisön mielenkiinnon vireillä pitäminen sitä kohtaan”<sup>8</sup>, mutta myös Gallen-Kallelan oma henkilöhistoria ja suomalainen kulttuurihistoria ovat museon keskeisiä aiheita. Gallen-Kallelan Museo on esitellyt Afrikka-kokoelmaa aineistona – kansatieteellisinä esineinä, valokuvina ja taideteoksina – jotka syventävät tietoa Gallen-Kallelan elämästä.

Gallen-Kallelan Museo on 1990-luvulta lähtien pyrkinyt tuomaan näyttelytoimintaansa nykytaidetta Gallen-Kallelan taiteen rinnalle<sup>9</sup> ja toimintasuunnitelmassa museo määrittelee tyypinsä taide- ja kulttuurihistorialliseksi museoksi.<sup>10</sup> Museotilastoon museo on kuitenkin määritelty kulttuurihistorialliseksi.<sup>11</sup> Kulttuurihistorialliset museot ovat kansatieteellisten museoiden tavoin osin perustuneet oletukselle kulttuurista

6. Leila Koivunen, *Eksotisoituidut esineet ja avartuva maailma. Euroopan ulkopuoliset kulttuurit näytteillä Suomessa 1870–1920*. SKS 2015, 12; Peter Mason, *Infelicities. Representations of the Exotic*. The Johns Hopkins University Press 1998, 2–6.

7. Alun perin *artefact review*, käännös kirjoittajien. Amy Grack Nelson & Sarah Cohn, Data Collection Methods for Evaluating Museum Programs and Exhibitions. *Journal of Museum Education* 40:1 (2015), 27–36. Ks. myös Suzie Thomas & Eerika Koskinen-Koivisto, ”Ghosts in the background’ and ’The price of the war’. Representations of the Lapland War in Finnish museums”. *Nordisk Museologi* 2 (2016), 60–77.

8. AGKM, Toimintasuunnitelma 2020–2022.

9. Hugo Simberg ja Outi Heiskanen Gallénin vieraina -näyttely oli esillä Gallen-Kallelan Museoossa 12.2.–5.6.1994 ensimmäisenä nykytaidenäyttelyinä, osana museon uutta *Akseli Gallen-Kallela ja nykytaide* -näyttelysarjaa. AGKM, Toimintakertomus 1994.

10. AGKM, Toimintasuunnitelma 2020–2022.

11. Museotilasto.fi (haettu 8.6.2020).

muuttumattomana ja määriteltävissä olevana.<sup>12</sup> Viime vuosikymmeninä monia museoita onkin kritisoitu kokoelmien esittämistapoihin kietoutuineista eksotisoivista käytännöistä ja kykenemättömyydestä tuoda kolonialistisissa yhteyksissä kerätyt kokoelmia nykyaikaan.<sup>13</sup> Taidemuseoilla on tässä suhteessa enemmän liikkumavaraa, sillä taide on tyypillisesti nähty vapaampana historiallisesta taakasta. Gallen-Kallelan Museon suuntautuminen nykyaikaiseen voidaankin tulkita keinona avata tilaa myös kriittisemmille lähestymistavoille.

Artikkelissa seuraamme painotuksen muutosta kulttuurihistoriasta kohti nykytaidetta keskittyen erilaisiin eksotisoiviin käytänteisiin ja diskursseihin sekä niiden jatkumoihin ja katkosiin Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelmaa käsittelevissä näyttelyissä. Kulttuurihistorioitsija Peter Mason korostaa eksotisoinnin prosessuaalista luonnetta. Hänen mukaansa eksoottisuus rakentuu aina sen ymmärtämiseen tähtäävissä kertomuksissa, diskursseissa ja representaatioista.<sup>14</sup> Masoniin viitaten, historioitsija Leila Koivunen toteaa:

Eksoottisuus on pohjimmiltaan sitä, että alku-peräisestä kontekstistaan irrotetuille ihmisille, esineille ja asioille annetaan merkitys liittämällä ne niille itselleen uuteen ja vieraaseen, mutta yleisön näkökulmasta ymmärrettävään kontekstiin.<sup>15</sup>

Tämä näkökulma korostaa eksotisoinnin taustalla olevan tiedon ja mielikuvien kulttuurisidonnaisuutta ja poliittisuutta. Eksotisointia harjoitta-

van yhteisön arvot pohjimmiltaan määrittävät eksoottisuuden rakentamisen sisältöä: ne määrittävät keinot, joilla vieras kulttuuri voidaan tehdä ymmärrettäväksi sen uudessa kontekstissa. Prosessin kautta vieras kulttuuri voidaan ottaa haltuun ja alistaa se hallitsevan kulttuurin tarpeisiin. Sekä arvot että keinot ovat vahvasti sekä kulttuuri- ja aikasidonnaisia, että ajassa muuttuvia.<sup>16</sup> Sosiologi Peggy Levitt huomioikin, kuinka esittäessään eksoottista aineistoa kansalliset museot eivät itse asiassa välitä tietoa muista kansallisuuksista, vaan nostamalla esiin kansojen välisiä eroja rakentavat omaa kansallista identiteettiään.<sup>17</sup>

Eri aikakausien kulttuuriset arvot ja esittämisen tavat luovat pohjan tulkinnoille, joissa myös eksotisoinnin merkitys ja sen muodot vaihtelevat. Keskittyminen eksotisoinnin prosessuaaliseen luonteeseen sitookin tulokulmamme tiukasti suomalaisuuden ja toiseuden rajojen ja niiden vaihteluiden ymmärtämiseen. Kulttuuriperinnön käsite auttaa meitä arvioimaan kuinka identiteetit rakentuvat suhteessa ajatuksiin kansallisesta kulttuurista.<sup>18</sup> Kriittinen kulttuuriperintötutkimus on korostanut kulttuuriperinnön diskursiivista ja performatiivista puolta. Tämän kriittisen tutkimussuunnan näkemyksissä ei korostu materiaaliseen kulttuuriperintöön usein liitettävät perinteiset konservoinnin ja suojelun kysymykset, vaan painopiste on sillä mitä kulttuuriperintöön liitettävillä arvoilla, merkityksillä, tarinoilla ja toimenpiteillä pyritään *tekemään*.<sup>19</sup> Rakentaen Foucault'n ajatuksille tutkijat Zongjie Wu ja Song Hou korostavat kulttuuriperintödiskurssien kykyä tuottaa maailmoja. Heidän mukaansa tapamme puhua ja viitata kulttuuriperintöön ei pelkästään

12. Fabienne Boursiquot, *Ethnographic Museums. From Colonial Exposition to Intercultural Dialogue*. Teoksessa Ian Chambers et al. (toim.) *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. Taylor and Francis 2016, 93.

13. Moira G. Simpson, *Making Representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Routledge 2001; Alexandra Sauvage, To Be or Not to Be Colonial. Museums Facing Their Exhibitions. *Culturales* 6:12 (2010), 97–116; Dominic Thomas, Museums in Postcolonial Europe. An Introduction. *African and Black Diaspora. An International Journal* 2:2 (2009), 125–135; Ks. myös Felicity Bodenstien & Camilla Pagani, Decolonising National Museums of Ethnography in Europa. Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000–2012). Teoksessa Ian Chambers et al. (toim.) *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. Taylor and Francis 2016, 39–49.

14. Mason 1998, 2–6.

15. Koivunen 2015, 10.

16. Koivunen 2015, 10.

17. Peggy Levitt, *Artifacts and allegiances. How museums put the nation and the world on display*. University of California Press 2015.

18. Brian Graham & Peter Howard, Heritage and Identity. Teoksessa Brian Graham & Peter Howard, *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Ashgate 2008, 1–15. Ks. myös Stuart Hall, Un-settling 'The Heritage', Re-imagining the Post-nation. *Whose Heritage? Third Text* 13 (1999), 3–13.

19. Laurajane Smith, *Uses of Heritage*. Routledge 2006; Rodney Harrison, *Heritage. Critical approaches*. Routledge 2013.

kuvasta ajatuksiamme kulttuuriperinnöstä vaan myös tuottaa niitä.<sup>20</sup> Tämä positioidi kulttuuriperinnön ajassa muuttuvaksi ilmiöksi. Se ilmentää yhteiskunnallisia muutoksia, mutta voidaan myös nähdä yhteiskunnallisen muutoksen välineenä.<sup>21</sup>

Korostaakseen museoiden ja asiantuntijoiden roolia hegemonisten historiallisten kertomuksien – kaanonien – rakentamisessa ja ylläpidossa kulttuuriperintötutkija Laurajane Smith on kehittänyt auktorisoidun kulttuuriperintödiskurssin käsitteen.<sup>22</sup> Kulttuuriperintötoimijat, kuten museot, onkin nähty keskeisinä kansallisten kulttuurien luojina, määrittäjinä ja uudelleentulkitsijoina. Kulttuuriperintö tulisi näin ollen nähdä, eksotisoinnin tavoin, ajassa muuttuvana ilmiönä. Ajatuksemme kulttuuriperinnöstä ja eksotisoinnista täydentävät siis toisiaan. Molempien pohjimmalsena tavoitteena on ymmärtää ja määritellä suomalaisuutta – ensimmäisen luomalla kulttuurisesti merkittäviä historiallisia kertomuksia *kansamme* menneisyydestä ja toisen määrittelemällä suomalaisen *meidän* suhdetta kaukasiin, eksotisiin *toisiin*. Gallen-Kallelan tapauksessa erityisesti Onni Okkosella on ollut keskeinen merkitys tämän sitomisessa suomalaiseen kansallisromanttiseen kertomukseen. Okkoson vuonna 1949 julkaistu elämäkerta<sup>23</sup> Akseli Gallen-Kallelasta toimii monella tavalla alkupisteenä myöhemmille tulkinnoille Gallen-Kallelan taiteesta ja elämästä – se on Gallen-Kallelaa käsittelevä alkuperäinen auktorisoitu diskurssi, jota myöhemmät tulkinnat peilaavat, myötäilevät tai haastavat.

Kulttuuriperintötutkija Rodney Harrisonin mukaan kulttuuriperintöön sitoutuneiden merkitysten muutos ei ole pelkästään mahdollista vaan myös tarpeellista.<sup>24</sup> Näyttelyissä ja kulttuu-

riperintödiskursseissa ajan myötä muuttuvien tulkintojen on todettu olevan luonteeltaan hermeneuttisia.<sup>25</sup> Hermeneuttinen kehä on ymmärrettävissä tiedoksi tai tulkintaprosessiksi, jossa uusi tieto rakentuu suhteessa aikaisempiin tulkintoihin.<sup>26</sup> Aiemmat tulkinnat – Gallen-Kallelan tapauksessa Okkoson luoma auktorisoitu diskurssi – luovat pohjan vallitsevalle tilanteelle, jota seuraavassa ajassa kommentoidaan. Museoiden näyttelytuotannon tapauksessa tämän voi tulkita tarkoittavan uusien näyttelyiden ja tulkintojen rakentuvan vanhojen näyttelyiden luoman tiedon päälle. Museot keskeisinä kulttuuriperintötoimijoina ovat tämän pohjimmiltaan varsin poliittisen prosessin etunenässä. Museoiden neutraaliuden illuusion sijaan onkin tärkeää tunnistaa, että eksotisoivien representaatioiden ylläpitäminen ja niiden normatiivisuuden tukeminen on vähintäänkin yhtä poliittista, kuin niiden purkamiseen tähtäävä kritiikki.

### Afriikka-kokoelman esittämisen aikakaudet

Akseli Gallen-Kallelan Afrikan matkansa aikana tekemät maalaukset kohtasivat aikanaan voimakasta kritiikkiä. Osin saamastaan palautteesta johtuen Gallen-Kallela esitteli aineistoaan vain ystävilleen kodissaan Tarvaspäässä (nyk. Gallen-Kallelan Museo).<sup>27</sup> Laajemmin kokoelmaa on esitelty vasta lukuisia vuosia taiteilijan kuoleman jälkeen. Afriikka-aineistoa on myös Kansallismuseon ja Luonnontieteellisen museon kokoelmissa<sup>28</sup>, ja sitä on esitelty lukuisissa museonäyttelyissä myös näiden museoiden ulkopuolella.

Viime vuosina Afriikka-kokoelmaa on tutkittu useista näkökulmista. Kokoelmaa ja Gallen-Kallelan matkaa on tutkittu osana Suomen museoken-

20. Zongjie Wu & Song Hou, *Heritage and Discourse*. Teoksessa Emma Waterton & Steve Watson (toim.) *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. Palgrave Macmillan 2015, 41. Ks. myös Edward Said, *Orientalism*. Pantheon Books 1978.

21. Johanna Turunen, Introduction. Using our Pasts, Defining our Futures – Debating Heritage and Culture in Europe. *International Journal of Heritage Studies* (2019), DOI: 10.1080/13527258.2019.1700391.

22. Smith 2006.

23. Onni Okkonen, *A. Gallen-Kallela. Elämä ja taide*. Werner Söderström Osakeyhtiö 1949.

24. Harrison 2013, 198.

25. Outi Turpeinen, *Recombining Ideas from Art and Cultural History Museums in Theory and Practice*. *Nordisk Museologi* 2 (2006), 83–96.

26. Katso Esim. Jarkko Tontti, *Olemisen haaste – 1900-luvun hermeneutiikan päälinjaukset*. Teoksessa Jarkko Tontti (toim.) *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Vastapaino 2005, 50–81.

27. Gallen-Kallelan Museossa oli esillä kokoelmaa esittelevä Afriikka-huone vuosina 1981–1992. Tornin pyöreää huonetta reunustivat vitriinit, joissa oli kansa- ja eläintieteellistä aineistoa. Vuoden 1993 jälkeen sitä tai muuta pysyvää näyttelyä ei enää esitelty. AGKM, Valokuvakokoelma.

28. Leila Koivunen, *Koriste, kuriositeetti, todiste. Taiteilijan keräilyharrastus ja kotimuseot*. Teoksessa Gallen-Kallela Museo (toim.) *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Bookwell Oy 2011, 96–107.



tän kehitystä, modernististen taiteilijoiden matkustamisen traditiota ja vuonna 1931 ilmestynyttä *Afriikka*-kirjaa on analysoitu myös esimerkkinä suomalaisesta kolonialistisesta kirjallisuudesta.<sup>29</sup> Itse kokoelmaan keskittynyt tutkimus on käsitellyt Afrikka-kokoelman syntyhistoriaa ja aikaisia vaiheita, sen kolonialistista luonnetta ja suhdetta museon muihin kokoelmiin.<sup>30</sup> Kokoelmaa on tarkasteltu myös osana Gallen-Kallelan laajempaa tuotantoa kansallisromantiikan ja primitivismin

■ Kuva 1. Safarissa Gallen-Kallelan Museon gallerian lattialle oli levitetty Gallen-Kallelan metsästämän seepran talja, ja näyttelytilaan oli luotu viidakkomaista tunnelmaa suurilla kasveilla. Tunnelmaa loi myös tunnin mittainen ääniteos, jossa oli kuultavana itä-afrikkalaisia melodioita, rumpuja, tanssia, eläinten ääniä ja seremoniallista huutoa. Sohvan yläpuolella: Akseli Gallen-Kallela: *Cheetah*, 1909–1914, öljy kankaalle. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

29. Marjo Kaartinen, *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. Otava 2004; Kai Mikkonen. The Modernist Traveller in Africa. Africanism and the European Authors Self-fashioning. *European Review* 13:1 (2005), 115–125; Koivunen 2015.

30. Erja Pusa, *Akseli Gallen-Kallelan taiteen Afrikka-kausi 1909–1920*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto 1988; Anna Rastas, Reading history through Finnish Exceptionalism. Teoksessa Kristín Loftsdóttir & Lars Jensen (toim.) *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region. Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*. Routledge 2012, 89–103; Liisa Oikari, *Akselin antilooppi ja muita kertomuksia. Kokoelmatutkimuksellisia tulkintoja Gallen-Kallelan Museon kulttuurihistoriallisesta kokoelmasta*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto 2017. Ks. myös Koivunen 2015.



näkökulmista.<sup>31</sup> Sitä ei ole kuitenkaan aiemmin tutkittu museon toimijuuden näkökulmasta, joka on huomattava puute, sillä erityisesti Gallen-Kallela Museolla on ollut keskeinen rooli kokoelman näytteilleasettajana ja tulkitsijana.

Käymme seuraavaksi jokaisen näyttelyn läpi kronologisessa järjestyksessä – kulkien vanhimmasta uusimpaan. Jokainen alaluku koostuu lyhyestä näyttelyä kuvailevasta tiivistelmästä ja pidemmästä näyttelylle tyypillisen eksotisoivan diskurssin analyysistä.

### Safari – Alkuasukkaiden eksoottinen paratiisi

Ensimmäinen Afrikka-kokoelmaa esittelevä näyttely oli nimeltään *Safari*.<sup>32</sup> Näyttelyssä Gallen-Kallelan Museo esitteli kulttuurihistoriallista ja eläintieteellistä aineistoa sekä yli 80 maalausta. Lisäksi näyttelytilan seinillä oli ”edustava valikoima suurriistan taljoja, kalloja ja sarvia, mutta myös runsaasti Gallen-Kallelan *Afrikassa* ottamia valokuvia”<sup>33</sup>, joista oli tehty näyttelyä varten 22 isokokoista suurennosta.<sup>34</sup> Esille oli lehdistötiedotteen mukaan asetettu kokoelma ”alkuasukkaiden tyypillistä esineistöä, aseita, työkaluja, vaatetusineitä, koruja, komeita kilpiä ja dekoratiivisia Indian print kankaita.”<sup>35</sup> Lisäksi ateljeen takkasyvennyksessä olivat aseteltuina:

Perheen safarivarusteet, khakipuvut ja tropiikkikypärät, suuret matkakoffertit, leirivuoteet ja apinannahkaiset vällyt, moskiittoverkot, kiniinivaaka, kiikarit, kartat ja vesipullot [jotka] täydentävät kuvaa tuosta ainutlaatuisesta ja uhkarohkeasta suomalaisesta perhesafarista aurinkoisimmassa Afrikassa.<sup>36</sup>

Edellä olevasta tiivistelmästä käy selväksi, että näyttelyssä museo kertoi tarinan Gallen-Kallelaiden rohkeutta vaatineesta matkasta *alkuasukkaiden* maahan. Näyttelytekstit maalasivat kuvan

paratiisimaisesta *Afrikasta*, joka huumaa kauneudellaan, aitoudellaan ja villiydellään. Näyttelyyn valitut Gallen-Kallelan lainaukset korostivat tätä eksoottista kauneutta.

Heräsin siihen, että aurinko paistoi silmiini ja koko taivas ja maa oli aivan pilvenään kullankeltaisia perhosia, jotka olivat kuin auringon kimaltelevia, karkeloivia tyttäriä. Se oli unohdettumattoman kaunista.<sup>37</sup>

Myös *afrikkalaiset* ihmiset kuvattiin tämän paratiisimaisen luonnon osana. Lehdistötiedotteessa ”Gallen-Kallelan suuresti ihailemat alkuasukkaat” kuvattiin käynniltään jänteiksi, ryhdiltään uljaiksi, käyttäytymiseltään luonteviksi sekä ihonsa tumman hoitoiseksi<sup>38</sup>. Kuvauksissa korostuivat eläimelliset piirteet ja eksoottiset asusteet kuten höyhenet, korut ja nahkasta tehdyt vaatteet.

Toisinaan juoksee siinä notkeita ja uljaita Mas-saijeja keihäineen, miekkoineen ja veripunaisine miekanhuotrineen. Rohkeita ja itsetietoisia ovat heidän liikkeensä, ja muita koristeita heillä ei ole kuin liehuvia mustia sulkia palmikoidussa tukassaan, kankeat letit otsalla ja takaraivolla sekä kiireestä kantapäähän ulottuva sotamaalaus punasavesta ja rasvasta. Loistavan komeita ovat nämä Afrikan vapaat kotkat...<sup>39</sup>

Tämänkaltaiset erilaisuutta ihannoivat kuvaukset toimivat voimakkaina eksotisoivina rakenteina. Näyttelyn diskurssissa Gallen-Kallelan kuvailemat Maasait määrittivät ensisijaisesti kuvauksissa heidän jalosta luonteestaan ja villistä ulkomuodostaan. He olivat olemassa osana kertomusta, jonka Gallen-Kallela saneli lähes kaksikymmentä vuotta matkansa jälkeen: tari-

31. Camille Kathryn Richey, *Finnishness and Colonization in Akseli Gallen-Kallela's Representations of Africa*. Master's thesis. Brigham Young University 2015. Ks. myös Rastas 2012, 89–103.

32. Näyttely oli esillä 26.4.–17.12.1972.

33. AGKM, Näyttelykansio 2, Ote Lehdistötiedotteesta.

34. AGKM, Näyttelykansio 2, Toimintakertomus 1972: 2

35. AGKM, Näyttelykansio 2, Ote Lehdistötiedotteesta.

36. AGKM, Näyttelykansio 2, Ote Lehdistötiedotteesta.

37. AGKM, Näyttelykansio 2, Ote salitekstistä 1972; Julkaistu myös teoksessa Akseli Gallen-Kallela, *Afrikka-kirja*. Kallela-kirja II. WSOY 1931.

38. AGKM, Näyttelykansio 2, Lehdistötiedote 1972.

39. AGKM, Näyttelykansio 2, Ote salitekstistä 1972; Julkaistu myös teoksessa Gallen-Kallela 1931.

nana, jonka hän halusi kertoa ajastaan Brittiläisessä Itä-Afrikassa.<sup>40</sup> Tärkeä osa näitä tulkintoja olivat kytkökset, joita Gallen-Kallela näki havainnoimiensa ihmisten ja (historiallisten) suomalaisten välillä<sup>41</sup>. Näyttelyssä museo nosti esiin Gallen-Kallelan kuvauksia Kikujujen kirveiden yhteydestä kivikautisiin kirveisiin, ja kuvauksia erityisesti afrikkalaisista naisista alkukantaisina, lähes ikaikaisina. Safarin seinätekstissä kuvailtiin esimerkiksi erästä Kikuju-naista lainaamalla Gallen-Kallelan sanoja Afrikka-kirjasta: ”Jokseenkin tämänäköinen, vaikei tietenkään niin tummaihoisen, arvelen romanttisen kivikauden aikaisen naisenkin olleen.”<sup>42</sup>

*Afrikkalainen* kulttuuri tarjosi Gallen-Kallelalle abstraktin ideaalin aidosta, alkuperäisestä kulttuurista, jota hän (ja myöhemmin museo) voi muokata ja tulkita vapaasti vallitsevista ideologisista lähtökohdista. Näyttely rakentui pääosin Gallen-Kallelan perheen jälkikäteen kirjoittamiin muistelmiin ja paikan päällä tekemiin havaintoihin, kirjeisiin ja muistiinpanoihin, pyrkien välittämään heidän kokemuksiinsa mahdollisimman uskollisesti. Näyttely ei sisältänyt tutkimustietoa kuvattavana olevista ryhmistä, eikä heidän itsensä tuottamaa kertomusta omasta kulttuuristaan. Tulkinnan teki ulkopuolinen vierailija – taiteilija, joka osana kolonialistista järjestelmää vietti kymmenen kuukautta palkkaamiensa ”neekeripalvelijoiden”<sup>43</sup> palveltavana, maalaten ja ihmetellen kohtaamaansa erilaisuutta.

Safari-näyttelyssä kuvaukset eksoottisista villeistä ja alkukantaisista *afrikkalaisista* asettuivat kontrastiksi sivistyneelle suomalaisuudelle.<sup>44</sup> Tässä diskurssissa museo uusinsi Gallen-Kallelan matkan aikakaudelle ominaista kehitysajattelua, jossa primitiiviset ja sivistyneet kansat asetettiin lineaarisesti etenevälle, evolutiivisen kehityksen janalle. Leila Koivunen toteaa, että ”valistusajalla eksoottisuus kytkeytyi vahvasti jalon villin

ihannointiin, alkukantaisuuden nostalgisointiin sekä oman elämäntavan kritiikkiin. Toisaalta se nähtiin sivistymättömyyden ja barbaarisuuden sijana, sivilisaation vastakohtana.”<sup>45</sup>

Tämä ristiriita näkyi vahvasti näyttelyssä. Vastakkainasettelulla museo korosti Gallen-Kallelan konstruoimaa yhteyttä *afrikkalaisten* kulttuurien ja esihistoriallisen suomalaisuuden välillä. Samankaltaisia jalon villiyyden ja alkukantaisuuden ideaaleja Gallen-Kallela liitti myös *kalevalaiseen* kulttuuriin. Edellä kuvattujen ihannoivien kuvauksien rinnalla *afrikkalaisia* kuvattiin näyttelyssä ensisijaisesti joko ”alkuasukkaina” tai ”neekeripalvelijoina”. Vaikka näyttelystä on kulu- nut jo yli 45 vuotta, tämänkaltaisilla eriarvois- tavilla ja rodullistavilla käsitteillä on ollut suuri vaikutus myös suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentumisessa ja nämä vaikutukset näkyvät yhä monissa julkisissa diskursseissa, jossa suomalai- suus määrittyy valkoisuuden ja siihen liittyvän ylemmyyden tunteen kautta.<sup>46</sup>

### Tropiikin valo – Taiteilijat kolonialististen museokokoelmien keräjinä

Kyllä täällä olisi kaikille maailman taiteilijoille hyvä koulu mitä kauniiseen alastomuuteen tulee. Nälkäsilmin katselen ihmisten liikkeitä ja jänteiden leikkiä tumman pinnan alla. Mus- tia eivät tämän seudun asukkaat olekkaan vaan tumman ruskeita kaikkine vivahduksi- neen – maalarin sunnuntai joka päivä!<sup>47</sup>

*Tropiikin valo* avattiin Gallen-Kallelan Museossa 21.2.1987.<sup>48</sup> Myös tähän näyttelyyn asetettiin esiin sekä eläin- ja kansatieteellistä että taiteellista aineistoa. Kuten Safarissa, myös Tropiikin valossa oli käytössä taustalla soiva äänite<sup>49</sup> ja näyttelyti- laan oli asetettu tunnelmaa luomaan tarkoitettuja

40. Gallen-Kallela 1931.

41. Ks. myös Richey 2015.

42. AGKM, Näyttelykansio 2, Ote salitekstistä 1972; Julkaistu myös teoksessa Gallen-Kallela 1931.

43. AGKM, Ote näyttelyjulkaisusta 1972.

44. Hannes Sihvo, *Karjalan Kuva. Karelianismin Taustaa ja Vaiheita Autonomian Aikana*. SKS 1973.

45. Koivunen 2015, 10.

46. Katso esim. Rastas 2012.

47. AGKM, Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta 1987, 8.

48. Näyttely oli esillä 21.2.–31.5.1987.

49. Äänite sisälsi raitoja International Library of African music:n levyiltä TR 166 ja TR 162 sekä Nonesuchin albumilta H-72063. Äänitteeltä kuultiin sotureiden initaatioriittä, naisten laulua, miesten tanssilaulua, uskonnollisia lauluja ja vanhimpien lauluja. AGKM, Näyttelykansio 14, Philip Donnerin kirje 1987.

kasveja. Tornissa oli esillä muun muassa Jussi Mäntytyn täyttämisiä Thomsonin gaselleja, kilpikonnan selkäpanssaria ja vitriiniin asetettuja safari-varusteita, kuten Gallen-Kalleliden käyttämisiä kiikareita, karttoja ja kompassseja. Alakerran museotilassa oli lisäksi runsaasti kansatieteellistä aineistoa, kilpiä, jousia ja nuolia, soittimia, kankaita ja asusteita, kurpitsapulloja ja muita taloustavaroita. Eläintieteellisestä kokoelmasta esillä oli lintuja, esimerkiksi tornipöllö ja kannuskäki, sekä kasvi- ja matelijanäytteitä. Lisäksi esillä oli Gallen-Kallelan ottamia valokuvia sekä yhteensä 75 hänen maalaustaan.

Näyttelyn puitteissa tehty uudelleentulkinta kohdistui Afrikan matkan taiteelliseen arvoon, eikä se enää korostanut Gallen-Kallelaa tutkijana.<sup>50</sup> Tropiikin valossa Gallen-Kallelan Museo kertoi luonnontieteellisen aineiston keräämisen kautta taiteellisen toiminnan lähtökohdista. Näyttelyssä museo pyrki kontekstualisoimaan sekä Safarin yhteydessä esiin nousseen Afrikan kauden taiteeseen kohdistuneen kritiikin taustoja että aiempien yksittäisten arvostelujen syitä. Näyttelyjulkaisussa yhdeksi kritiikin syyksi esitettiin närkästys, jonka kansallistaiteilijan ”pako” pois oman vaikeuksien kanssa kamppailevan kansansa luota aiheutti. Närkästys kiteytyi ajatukseen *Afrikasta*. Kuten Erja Pusa kirjoitti:

Afrikka oli vielä tuolloin suomalaisille romanttiseen usvaan kietoutunut maanosa, tuntematon seikkailujen manner, joten ”livistäminen” Suomen vaikeasta todellisuudesta oli sitäkin tuomittavampaa.<sup>51</sup>

Taustoittamalla kritiikkiä museo pyrki luomaan uuden arvon Gallen-Kallelan matkan aikana maalaamille teoksille. Matkassa oli kyse ennen muuta taiteellisesta uudistumisesta. Vuonna 1987 Gallen-Kallelan Museo kirjoitti ajan olevan vihdoin kypsä omana aikanaan väärinymmärrettyjen Afrikka-teosten ymmärtämiseksi. Näyttelyjulkaisussa todettiin, että nyt on mahdollista löytää

näistä töistä enemmän kuin 1910-luvulla, jolloin ”taiteilijan tehtävänä oli joidenkin mielestä kuvata vain omaa kansaansa, ja Afrikan-matkan pelättiin vaikuttavan haitallisesti Gallen-Kallelan taiteeseen.”<sup>52</sup>

Lehdistön kirjoittamissa artikkeleissa museon tarina toistui. Lehdistö korosti Gallen-Kallelan taiteilijuuden ensisijaisuutta, josta esitettiin todisteena matkan aikana valmistuneiden töiden runsas määrä. Näyttelyjulkaisussa esitetyn diskurssin mukaisesti lehdistö korosti Gallen-Kallelan luonnetta havainnoitsijana, tarkkailijana ja tallentajana, kokoelman arvon jäädessä tieteellisesti heikoksi. Kyse oli ennemmin asioiden kohtaamisesta kuin tutkimustyöstä tai metsästämisestä, kuten Asta Matikainen-Salmi totesi: ”hän kohtasi afrikkalaisen luonnon outona, rajuna ja iankaikkisena, täynnä syviä kontrasteja.”<sup>53</sup>

Toisena keskeisenä teemana näyttelyssä oli Gallen-Kallelan matkan asemoiminen laajempaan kolonialistiseen kontekstiin ja eksoottisen matkustamisen traditioon. Museokokoelmia oli kartutettu eri puolilla Eurooppaa matkojen ja kaupanteon yhteydessä.<sup>54</sup> Myös Gallen-Kallelan matkan yhtenä tarkoituksena oli museokokoelmien kartuttaminen. Näyttelyjulkaisussa Gallen-Kallelan keruuhanke rinnastettiin Yhdysvaltain entisen presidentin Theodore Rooseveltin eläin-kokoelmien keruuseen museoille.<sup>55</sup> Näyttelyssä museo kuitenkin korosti, kuinka kokoelma oli taiteilijalle lopulta sivuseikka. Matkalle oli lähdetty jo kauan ennen kuin Suomesta saatiin päätös hankintavarojen myöntämisestä. Ohjeetkin keräämiselle tulivat myöhässä, sillä suuri osa esineistä oli niiden tullessa jo ehditty kerätä, pakata ja lähettää kohti Suomea. Määrittelemättömyys ja keruutietojen puute olivat eläintieteellisen ja kansatieteellisen kokoelman ongelmina. Museon näyttelytarinassa korostuikin Gallen-Kallelan taiteilija-identiteetti. Näyttelyjulkaisussa Tuomo Niemelä ja Ilkka Kukkonen kuvailivat taiteilijan tallentaneen kasveja mieluummin kankaalle kuin herbaarioarkkien väliin.<sup>56</sup> Lisäksi visuaalis-

50. Gallen-Kallelan kerrottiin Safari-näyttelyssä löytäneen uuden perhoslajin, joka nimettiin hänen mukaansa. Tarina ei toistu muissa näyttelyissä. AGKM, Safari, Lehdistötiedote 1972.

51. AGKM, Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta, 1987, 16.

52. AGKM, Lehtileikkeet 1986–1987, Asta Matikainen-Salmi, Tropiikin valoa Tarvaspäässä. *Satakunnan kansa* 15.3.1987.

53. Ibid.

54. Koivunen 2015, 31–62.

55. AGKM, Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta, 1987, 10.

56. AGKM, Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta, 1987, 29.





ten seikkojen kerrottiin ohjanneen keruuta, kuten kyvyn ”nähdä yksittäisten esineiden kauneus ja kiehtovuus”<sup>57</sup> tai yksittäisten eläinten komeus, esimerkiksi halu metsästää yksilöitä, joilla on suuret ja näyttävät sarvet.<sup>58</sup> Tämä tahto yhdisti Akselin muihin aikakauden suuriin taiteilijoihin, kuten lehdistössä todettiin:

Hän oli vain yksi etsijöistä [...] Samassa levottomuuden tilassa olivat kaikki silloiset, merkittäviksi osoittautuneet taiteilijat Euroopan vanhoissa kulttuurimaissa.<sup>59</sup>

Sitaatissa korostui, että juuri Gallen-Kallelan halu etsiä eksoottista kauneutta, niin omaa taidettaan kuin Suomen museoita varten, nosti hänet merkittävien taiteilijoiden joukkoon, samalla pyrkiin korottamaan myös Suomen Euroopan vanhojen kulttuurimaiden joukkoon – länsimaisen sivistyksen sydämeen.

Kirjallisuudentutkija Kai Mikkonen on pohtinut modernismin ajan taiteilijoiden tarvetta mat-

■ Kuva 2. Tropiikin valo -näyttelyn avajaiset. Näyttelyn suojelijana toimi Kenian suurlähettiläs Suomessa Samuel S. Ruoro, kuvassa toinen vasemmalta. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

kustaa eksoottisiin paikkoihin.<sup>60</sup> Hän toteaa Saharan eteläpuolisen Afrikan olleen erityisasemassa edustamassa ei-länsimaista toista, kenties koska alueen kulttuurit olivat tuolloin vielä jokseenkin tuntemattomia. Kuten Mikkonen korostaa, modernistisilla taiteilijoilla, kuten Gallen-Kallella, ei ollut vaikeuksia asettua matkustaessaan kolonialistisen ajan vaatimaan ylemmän rooliin suhteessa paikalliseen väestöön. Juuri näiden eksoottisten kohtaamisten seurauksena taiteilijat alkoivat kuitenkin yhä useammin pohtia, mitä identiteetin tunnistaminen oikeastaan tarkoittaa suhteessa *meidän* ja *heidän* välisiin erontekoihin.

Matkustaessaan eksoottisiin kohteisiin taiteilijat pyrkivät usein asettumaan vieraan asemaan ja sisäistämään tämän katseen suhteessa itseensä – pystyäkseen katsomaan itseään uusin silmin ja

57. AGKM, Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta, 1987, 34.

58. AGKM, Näyttelykansio 14, Ote näyttelyjulkaisusta, 1987, 38.

59. AGKM, Lehtileikkeet 1986–1987, A.I. Routio, Akseli Gallen-Kallela Afrikassa. Hän etsi taiteilijana uusia metsästysmaita. *Uusi Suomi* 7.3.1987.

60. Mikkonen 2005.

uudistamaan taiteellisen identiteettinsä. Taiteellinen uudistuminen toiseuttamisen avulla toimi tässä mielessä postkolonialistisen luennan ensi askelena.<sup>61</sup> Tämä suomalaisuuden ja näyttelyssä *afrikkalaisiin* kiinnittyvän toiseuden välinen rajanveto oli oleellinen osa museon rakentamaa diskurssia. Troppiinkin valossa Gallen-Kallelan Museo ei kuitenkaan problematisoi taiteilijoiden roolia kolonialistisen järjestelmän vahvistajina,<sup>62</sup> vaan pyrkiessään korostamaan Gallen-Kallelan Afrikka-kauden taiteen merkitystä, museo päätyi osaltaan uudistamaan suomalaisuuden ja toiseuden välistä rajanvetoa eksotisoivien tekniikoiden avulla.

### Gallen-Kallela & Mannerheim – Suurmiesten tutkimusmatkat eksoottisuuteen

*Gallen-Kallela & Mannerheim – tutkimusmatkailijat, ystävät, vaikuttajat* -näyttely avautui Gallen-Kallelan Museossa 4.9.1992.<sup>63</sup> Kyseessä oli Mannerheim-museon kanssa järjestetty yhteisnäyttely, jossa Gallen-Kallelan ja Mannerheimin matkoja esiteltiin Gallen-Kallelan Museossa ja kunniamerkkejä ja ensimmäiseen maailmansotaan liittyvää aineistoa Mannerheim-museossa. Gallen-Kallelan Museon alakerrassa, pääasiallisessa näyttelytilassa, esiteltiin ensisijaisesti Mannerheimin 1906–1908 Venäjän armeijan palveluksessa tekemään matkaan Venäjän ja Mongolian halki Kiinaan, kun taas tornikerrokset oli varattu Gallen-Kallelan matkojen, enimmäkseen Afrikan matkan, esittelyyn.

Mannerheimin Aasian matkaan liittyen Gallen-Kallelan Museo oli laittanut näytteille kansatieteellistä esineistöä sekä Mannerheimin tutkimustyöhön liittyviä ”pyhiä kirjoituskääröjä, jumalankuvia, kopioita vanhoista kivistä ja puhtaina taidekuvina toimivia Mannerheimin itsensä ottamia valokuvia.”<sup>64</sup> Lisäksi esillä oli arkisempaa aineistoa Mannerheimin matkoilta,

kuten vaatteita, jalkineita, päähineitä, koruja, muita käyttötavaroita sekä asiakirjoja, kuten Mannerheimin kiinalaisia passeja.<sup>65</sup> Gallen-Kallelan matkan annista oli otettu mukaan hänen maalauksiaan sekä lisäksi hänen keräämästä kansatieteellisestä aineistosta ”aseita, koruja, kilpiä, vaatekappaleita ja käyttöesineitä.”<sup>66</sup> Lisäksi oli eläintieteellistä aineistoa: lintujen nahkoja, etanoliiin säilöttyjä matelijoita sekä kaksi gasellia.<sup>67</sup> Tutkimusmatkojen ohessa Gallen-Kallelasta ja Mannerheimista oli näytteillä joukko muotokuvia.<sup>68</sup>

Näyttelyssä Gallen-Kallelan Museo korosti ennen kaikkea sekä Mannerheimin että Gallen-Kallelan roolia tutkimusmatkailijana, seikkailijana ja maailmanmiehenä.

Gallen-Kallela ja Mannerheim olivat persoonallisuuksia; individualisteja, seikkailijoita, näkyjen luoja, historian ymmärtäjiä sekä sen kulkuun voimakkaasti osaa ottavia miehiä. Valottamalla juuri heidän tutkimusmatkojaan kaukaisiin, eksoottisiin ja jopa vaarallisiin maihin Gallen-Kallelan Museon näyttely korostaa näitä ominaisuuksia sekä myös sitä rohkeutta ja ennakkoluulottomuutta, mitä tällaisten matkojen teko edellytti.<sup>69</sup>

Museon tuottamassa narratiivissa on havaittavissa selkeä kerronnallinen ero siinä, kuinka matkojen kohteita – Aasiaa ja Afrikkaa – ja niiden asukkaita kuvattiin. Siinä missä Mannerheimin kohtaamia kansoja kuvattiin ”vähemmistökansoiksi”<sup>70</sup>, Gallen-Kallelan matkojen yhteydessä toistui aikaisemmista näyttelyistä tuttu ”alkuasukkaiden” diskurssi. Mannerheimin kerrottiin tavanneen lukuisia paikallisia arvohenkilöitä:

Hän seurusteli paikallisten sotilaskomentajien ja korkeimpien mandariinien kanssa, sai

61. Mikkonen 2005, 119.

62. Katso myös Richey 2015, 12 ja ”pictorial colonialism”.

63. Näyttely oli esillä 5.9.1992–17.1.1993.

64. AGKM, Näyttelykansio 44, Lehdistö tiedote 1992.

65. AGKM, Näyttelykansio 44, Tiedote matkailualan ammattilaisille 1992.

66. AGKM, Näyttelykansio 44, Lehdistö tiedote 1992.

67. Myös Troppiinkin valossa näytteillä olleet gasellit. AGKM, Näyttelykansio 44, Lista Eläinmuseolta lainaksi anottavista näytteistä 1992.

68. AGKM, Näyttelykansio 44, Tiedote matkailualan ammattilaisille 1992.

69. AGKM, Lehtileikkeet toukokuu 1992–elokuu 1993, Mannerheimin ja Gallen-Kallelan yhteistyötä vahvisti luja ystävyys. *Karjala* 24.9.1992.

70. AGKM, Gallen-Kallela & Mannerheim, Ote näyttelyjulkaisusta 1992, 16.

kutsun Lanzhoun varakuninkaan pitoihin ja kaiken lisäksi tapasi kolmantena länsimaalaisena Tiibetin hengellisen päämiehen 13. dalailaman.<sup>71</sup>

Gallen-Kallela puolestaan vietti aikaansa pääosin omillaan tai ”alkuasukkaiden” kanssa. Näyttelyjulkaisu kuvasi, kuinka Gallen-Kallelan safarille otettiin noin 30 kantajaa.

Silloin oli olo kuin faaraolla: yksi piteli päänvarjoa maalarin suojana ja tusina vartioi ympärillä täysissä aseissa suojellen perhettä villipedoilta.<sup>72</sup>

Myös julkaisuun valitut lehtileikkeet korostivat mielikuvaa *Afrikasta* villinä ja alkukantaisena. Esimerkiksi 29.6.1909 *Suomettaressa* julkaistussa tekstissä ihmeteltiin ”kuinka Gallén perheineensä tulee toimeen mokomassa sarvikuonojen ja babianein maassa”. Mielenkiintoisesti artikkelissa jätettiin mainitsematta Gallen-Kallelan kohtaamiset muiden länsimaisten matkailijoiden ja metsästäjien tai Yhdysvaltojen entisen presidentin Theodore Rooseveltin kanssa. Siten lehti korosti sitä, kuinka Gallen-Kallela perheineen yksin uhmasi villiä *Afriikkaa*, samalla erottaen hänet ongelmallisesta kolonialistisesta järjestelmästä.

Aasian ja Afrikan tulkintojen välinen ero osoittaa, kuinka kaikki toiseus ei ole samanlaista. Toiseuden kuvauksiin sisältyy aina elementtejä tulkintaa tekevien kulttuurien ideaaleista, arvoista, stereotyyppioista ja harhaopeista. Nämä elementit ovat keskeisiä toiseuden ja eksotisoinnin välisten erojen määrittelylle. *Afriikkaan* kiinnittyvät alkukantaisuuden ja villiuden mielikuvat osallistuvat nimenomaan *afrikkalaisten* kulttuurien eksotisointiin. Näille on tyypillistä myös tapa, jolla *afrikkalaisuus* näyttäytyy suhteessa muinaissuomalaisuuteen ja ajatus *Afrikasta*, niin sanotusti, sivistyksen pilaamattomana mantereena. Näyttelyjulkaisu siteerasi Gallen-Kallelaa:

Ihmisenä minä siellä olen etupäässä asunut ja retkeillyt, ihmisenä, jolle luonnonkansat, kulttuurin turmelemattomat ihmiset alkuperäi-

sine näkökantoinensa ja tapoinensa ovat olleet tärkeintä ja opettavinta tutkimusta. Siinä suhteessa luulen matkani vielä koituvan minulle suureksi hyödyksi muinaissuomalaisienkin ymmärtämisessä.<sup>73</sup>

Sitaatti korosti kuinka kulttuuri, hyvässä ja pahassa, on länsimainen ilmiö ja *afrikkalaiset* alkukantaisuudessaan vapaita kulttuurin ja sivistyksen tuomasta taakasta. Sama sivistyksen ja sivistymättömyyden ympärille kietoutuva argumentti toistui myös 30 vuotta matkan jälkeen julkaistussa *Afriikka-kirjassa*, jossa Gallen-Kallela totesi:

Monesti olen sittemmin kotimaata matkustanut, eräkorpiamme kulkenut, mutta sama edistys on kaikkialla lyönyt vastaani. Hakuista metsistä on riista kadonnut, vesistä kalat, ihmisistä luonnon henki. Rautatieasemayhdyskunnaksi on kohta koko maa sivistetty. Toden teen vielä kerran matkahankkeistani, käyn päiväntasaajan seutujen sydänmaita tutkimassa, lähden unteni Afrikkaan. Tahdon nähdä elävän erämaan tämän pallon päivänpuoleisella kupeella. Tahdon kokea sen ilmaston vaikutukset, tahdon tutustua sen elollismaailmaan ja myöskin sen äärettömään elottomuuteen.<sup>74</sup>

Gallen-Kallelan ja Mannerheimin matkoihin keskittyvässä näyttelyssä Gallen-Kallelan Museo loi yhdessä Mannerheim-museon kanssa eri maanosia vahvasti eriarvoistavan raamin kertomukselle. Afrikka näyttäytyi elävänä menneisyytenä ja keinona ymmärtää Suomen historiaa. Aasia puolestaan oli näyttelyn diskurssissa Suomesta ja Euroopasta poikkeava, kiehtova, korkeakulttuurin tyssija.

## 22 hetkeä Afrikan taivaan alla – Kaipuu eksoottiseen Afrikkaan

1990-luvun puolivälissä Gallen-Kallelan Museossa alkoi uudenlainen ajanjakso, jossa vaihtuvissa näyttelyissä rinnastettiin nykytaidetta Gallen-Kallelan taiteeseen erilaisten teemojen

71. AGKM, Gallen-Kallela & Mannerheim, Ote näyttelyjulkaisusta 1992, 28.

72. AGKM, Gallen-Kallela & Mannerheim, Ote näyttelyjulkaisusta 1992, 28.

73. AGKM, Gallen-Kallela & Mannerheim, Akseli Gallen-Kallela näyttelyjulkaisussa 1992, 32.

74. AGKM, Gallen-Kallela & Mannerheim, Akseli Gallen-Kallela näyttelyjulkaisussa 1992, 26, korostus alkuperäisessä.



■ Kuva 3. Mannerheim Aasian matkallaan, 1907.  
Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

kautta. Näissä uuden kauden näyttelyissä taiteilijoille annettiin entistä vahvempi rooli näyttelyiden suunnittelussa ja sisällön tuottamisessa. Vuonna 2003 museo toteutti ensimmäisen taiteilijavetoisen Afrikka-näyttelyn, jossa antiikin aikaa uudelleen tulkitsevista teoksistaan tunnettu Tero Laaksonen kävi Afrikka-kokoelmaa läpi ja toteutti eräänlaisia rinnakkaisteoksia valitsemiensa teosten tai esineiden pohjalta.<sup>75</sup>

Laaksonen näyttelyä varten toteuttamat maalaukset jakautuvat kolmeen eri kokonaisuuteen: Gallen-Kallelan omiin henkilökohtaisiin esineisiin keskittyvät maalaukset, kansatieteellisiä esineitä uudelleen kontekstualisoivat teokset sekä metsästystä ja luontoa käsittelevät teokset.<sup>76</sup> Laaksonen töiden ohella näyttelyyn sisältyi Akseli Gallen-Kallelan Afrikassa tekemiä maalauksia, Gallen-Kallelan ottamia valokuvia sekä esineistöä ja luonnontieteellistä aineistoa matkalta noin 30 esineen verran.

22 hetkeä Afrikan taivaan alla -näyttelyssä Gallen-Kallelan Museo luovutti tulkintaa hänen taiteilija Tero Laaksonelle. Analyysissämme painotammekin Laaksonen Gallen-Kallelan *Afrikasta*

tekemää tulkintaa. Näyttelyjulkaisun esipuheessa museonjohtaja ja näyttelypäälikkö kuvailivat näyttelyä monitahoiseksi, pohtivaksi, kriittiseksi ja uudenlaiseksi tavaksi katsoa Gallen-Kallelaa. He positioivat Afrikan kauden yhdeksi "Gallen-Kallelan tuotannon ja elämän kiehtovimmista ajanjaksoista", joka tässä näyttelyssä oli "menettänyt aiempaa viattomuuttaan, mutta saanut sen tilalle uutta taiteellista syvyyttä."<sup>77</sup> Sen sijaan Laaksonen tulkinnoista – niin haastatteluissa kuin itse teoksissakin – välittyi jälkikoloniaalin kritiikin näkökulmasta tietynlainen tiedostamaton viattomuus. Myös Laaksonen itse positioivat teokset nimenomaan osaksi "kymmenvuotiaan pojan Afrikka[a]."<sup>78</sup> Kuten hän haastattelussaan avasi:

Mielenkiinto Afrikka-kokoelmaan ja Gallen-Kallelan Afrikan-matkaan ja siihen liittyvä elämyksellinen huuma ja kaipaus syntyivät todellakin jo pikkupoikana.<sup>79</sup>

75. 22 hetkeä Afrikan taivaan alla – Tero Laaksonen Tarvaspään vieraana -näyttely oli esillä 23.5.–28.9.2003.

76. AGKM, Näyttelykansio 138: Tero Laaksonen apuraha-anomus Greta ja William Lehtisen säätöille 26.2.2003.

77. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 8.

78. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 48.

79. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 84.

Laaksoselle *Afriikka* oli ”ajatuksellisesti [...] retki tuntemattomaan maahan ja siihen fyysiseen nautintoon, mitä maalaamisessa on.”<sup>80</sup> Se oli seikkailu, jossa korostuivat Gallen-Kallelan Afrikkakirjan ja teostensa kautta luomat mielikuvat ja lapsen mielikuvituksen stereotyyppinen kuva *Afrikan* villistä ja väkivaltaisesta luonnosta. Lähes allegorisesti Gallen-Kallelan aikalaiskritiikkiin rinnastuen, *Afrikan* maalaaminen näyttäytyikin Laaksoselle sivupolkuna:

Maalaamani Antiikin maailma on niin valtava projekti, että tiedän minulla menevän siihen loppuikä. Kun nämä jumaltarut ovat niin jumalattoman pitkiä ja suuria on jotenkin ilo maalata hellekypärää...<sup>81</sup>

Antiikin korkeakulttuurin ja *afrikkalaisen* ”sivu-projektin” välinen kontrasti toikin esiin näyttelyn teosten taustalla vaikuttavaa aatemaailmaa. Laaksonen loi oman positionsa kautta kulttuurisen hierarkian. Siinä missä Antiikin maailma vaati elinikäisen upottautumisen, saattoi lukuisista toisistaan poikkeavista kulttuureista koostuvaa Afrikkaa käsitellä lapsenomaisen uteliaisuuden nimissä, perehtyen vain Gallen-Kallelan teoksiin ja kokemuksiin. Kyse ei ollutkaan lopulta enää *Afrikasta* vaan ideasta, joka välittyi kahden taiteilijan vuorovaikutuksessa. Kontekstistaan irrotettuna, tämä *Afriikka* loi pohjan eksoottisuuden kaipuulle ja nostalgisille mielikuville, mutta vedoten taiteelliseen vapauteen se samanaikaisesti pakeni kontekstiaan ja siihen kohdistuvaa kritiikkiä.

Näyttelyjulkaisun haastattelussa Laaksonen totesikin, ettei Gallen-Kallelan matkansa aikana keräämää aineistoa ollut hänen mielestään hedelmällistä tarkastella kriittisesti, jälkikoloniaalista näkökulmasta käsin. Sen sijaan kokoelma oli Laaksosen mielestä ”menettänyt kolonialistisen merkityksensä”<sup>82</sup> ja hän koki sen ”enemmän kulttuureja yhdistävänä, rikastuttavana ja nimenomaan aikaperspektiiviä antavana.”<sup>83</sup> Eksotisoinnin purkamiseen linkittyvä ajatus kriittisyydestä näyttäytyikin tästä näkökulmasta irrelevanttina.



■ Kuva 4. Tero Laaksonen: Cheetah, 2003. Öljy kankaalle, 210 X 150 cm. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Laaksonen ei pyrkinyt teoksillaan ymmärtämään *Afrikkaa* (tai esim. Maasai kulttuuria), vaan hän totesi haluavansa ”jakaa oman Afrikan-kokemukseni ja oman Afrikan-unelmani.”<sup>84</sup> Kyse ei ollut kuitenkaan faktuaalisesta kokemuksesta – Laaksonen ei ollut itse koskaan käynyt Afrikassa – vaan kaipuusta nostalgiseen ja eksoottiseen menneisyyteen. Laaksosen *Afriikka* vertautuikin Marjo Kaartisen hahmottelemaan viihdekulttuurin *Afriikkaan*, joka on sekoitus mielikuvitusta ja kolonialistista kokemusta.<sup>85</sup>

22 hetkeä Afrikan taivaan alla kiteytyy eksoottisen nostalgian käsitteeseen. Läpi näyttelyn Gallen-Kallelan Museo ja Laaksonen rakensivat kuvaa menneisyyden maailmasta, joka oli viaton ja täynnä seikkailuja sekä saavuttamattomia unelmia. Toisaalta eksoottinen menneisyys oli pölyt-

80. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 24.

81. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 24.

82. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 32.

83. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003 32.

84. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 46.

85. Kaartinen 2004, 117.



tynyt ja haalistunut muisto, joka tiivistyi kuolleen ja jäykistyneeseen esineistöön. Keskeistä menneisyydessä oli viattomuus, joka ajastamme on kadonnut, ja johon kohdistui nostalgista kai-puuta. Teosten nimeämistä on kuitenkin löydettävissä kritiikin siemeniä. Esimerkiksi Laakson teosten *Sir* (2003), *Syntymättömän seepran nahka* (2003) ja *Saaliin kuva* (2003) voi nähdä kritisoivan länsimaiseen eliittiin kuuluvan taiteilijan lapsenomaista innostusta metsästämiseen. Myös *Taivaslasit ja Kenia-vuori* (2003) sekä *Sarvikuono*, *Hwandoni Hills* (2003) on tulkittavissa kertovan menetetyistä, tai paljastuneista, unelmista. *Cheetah*, jota Laaksonen nimitti tärkeäksi jälkikuvaksi<sup>86</sup>, välittyi näyttelyn avaintekosena. Teoksessa Gallen-Kallelan jo kertaalleen tap-pama gepardi herätettiin uudelleen henkiin kuoleman voittaneena. Laaksonen vertasi gepardia unelmaan villistä *Afrikasta*, jonka Gallen-Kallela ampui, mutta joka on Laaksonen työssä herätetty uudelleen eloon.<sup>87</sup> Näiden teosten kautta Gallen-Kallelan Museo siirsi Afrikka-kokoelman tulkinnan, joka aiemmissa näyttelyissä keskittyi Akseli Gallen-Kallelan fyysiseen matkaan, kulttuurihistorialliseen kontekstiin ja Gallen-Kallelan henkilöön, uuteen kontekstiin taiteen kentälle. Näyttelyssä Gallen-Kallelan Museo pyrki tarkastelemaan Afrikka-kokoelmaa uusin silmin avaamalla taiteilijan sisäistä kokemusta ja maa-lauksiin sisältyvää hiljaista tietoa, mutta samalla se päätyi jättämään jälkikolonialaisen kritiikin täysin huomiotta.

Ohittamalla kokoelman yhteiskunnallisen kontekstin ja keskittymällä niiden taiteelliseen arvoon, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla siirtyi hermeneuttisella kehällä uuteen tulkintaan. Aikaisempien näyttelyiden väliset muutokset rakentuivat edellisen näyttelyn tarinalle, sitä kommentoiden, täydentäen ja uudelleen tulkiten. Aiemmin lukutavat legitimoitiin akateemisilla asiantuntija-artikkeleilla: korostaen museon luoman diskurssin auktorisoitua luonnetta.<sup>88</sup> 22 hetkeä Afrikan taivaan alla -näyttelyssä auktoriteetti siirtyi akateemisesta taiteen diskurssiin. Tulkintavallan tietoinen luovuttaminen taiteili-

jalle näyttäytyykin Afrikka-näyttelyiden asiantuntijavetoiseen jatkumoon verrattaessa rohkeana.

### Johtopäätökset

Suomi on usein nähty ”kolonialismista vapaana” maana, koska sillä ei ole ollut suoranaisia siirtomaita. Tutkimuksemme kuitenkin osoittaa kolonialismilla, ja sitä kuvaavilla eksotisoivilla kirjallisilla tai taiteellisilla teoksilla, olleen vahva vaikutus siihen, miten ajatus suomalaisuudesta on rakentunut. Aihe on ajankohtainen myös kulttuuriseen omimisen näkökulmasta, joka suomalaisuuden ja Gallen-Kallela Museon tapauksessa linkittyy sekä afrikkalaisten kulttuurien että kalevalaisuuden symboliikan hyväksikäyttöön.<sup>89</sup> Vieraista kulttuureista peräisin olevia kokoelmia esittäessään museot joutuvatkin määrittelemään kulttuurien välisen arvostuksen, lainaamisen ja omimisen välisiä rajanvetoja.

Tässä artikkelissa olemme käyneet läpi Gallen-Kallelan Museon merkitystä Afrikka-kokoelman esittelijänä ja uudelleentulkitsijana. Museolla ei ole eksplisiittisesti muotoiltua kansallista tehtävää, mutta aineistossamme tavat, joilla se on osallistunut suomalaisuuden rakentamiseen tähtäävän kansallisen auktorisoidun kulttuuri-perintödiskurssin ylläpitämiseen Akseli Gallen-Kallelan henkilön kautta, nousevat selvästi näkyviin. Samanaikaisesti museo on aktiivisesti tuottanut auktorisoitua diskurssia Gallen-Kallelan elämästä ja taiteesta, jonka kautta se on myös muokannut näkemystämme Gallen-Kallelan Afrikan kauden merkityksestä. Analyysissämme olemme keskittyneet näiden kahden kulttuuri-perintödiskurssin väliseen suhteeseen – tapoihin, joilla yhtä lailla kuvitteellinen suomalaisuus ja *afrikkalaisuus* rakentuvat toisiinsa kietoutuen.

Gallen-Kallelan Museo asetti näyttelyiden tarinoissa Gallen-Kallelan toistuvasti vastakkain *afrikkalaisten* ihmisten ja heidän tapojensa kanssa. Tässä diskurssissa kulttuuri ja sivistys, jota Gallen-Kallela symboloi, asettuivat vastakkain luonnon ja alkuperäisyyden kanssa. Museo on toistanut näyttelyissään rasistista kieltä: Safari-näyttelyssä puhuttiin vielä ”nee-

86. AGKM, 22 hetkeä Afrikan taivaan alla, Ote näyttelyjulkaisusta 2003, 62.

87. Vrt. Kuva 1, jossa näyttelyyn ripustettuna Akseli Gallen-Kallelan alkuperäisteos.

88. Ks. Smith 2006.

89. Heidi Haapoja, *Ennen Saatuja Sanoja. Menneisyys, Nykyisyys Ja Kalevalamittainen Runolaulu Nykykansanmusiikin Kentällä*. Helsingin yliopisto 2017.

keripalvelijoista”<sup>90</sup>, kun taas Tropiikin valo ja Gallen-Kallela & Mannerheim -näyttelyissä puhuttiin toistuvasti ”alkuasukkaista”. 22 hetkeä Afrikan taivaan alla -näyttelyssä puhetapa oli jo muutunut. Itse asiassa Gallen-Kallelan maalaamat ihmiset eivät olleet lainkaan näyttelyssä puheen kohteena, vaan ainoastaan Gallen-Kallela oli. Myöskään otteisiin Afrikka-kirjasta ei ollut valittu sanoja, jotka viittaisivat paikallisiin asukkaisiin.

22 hetkeä Afrikan taivaan alla -näyttelyä tulisi-kin tulkita nimenomaan taiteellisena interventiona. Näyttelyn nykytaideteokset keskittyivät pääosin itse Gallen-Kallelaan, *Afrikan* luontoon ja nostalgisoiviin mielikuviin, joissa *Afriikka* asuttivat vain villit eläimet ja taiteilijan kuvittelemat seikkailijat. Tämä mielikuvituksellinen elementti on tärkeä, sillä kuten Kaartinen korostaa, vain mielikuvien kaukaista *Afriikka* voi kaivata<sup>91</sup>: nostalginen ihailu vaatii niin ajallista kuin fyysistäkin etäisyyttä. Gallen-Kallelan *Afriikka* oli näyttelyiden aikana kirjaimellisestikin menneisyyttä, sillä itse matkasta oli kulunut jo Safarin aikaan yli 60 vuotta, mutta näyttelyt uusinsivat Gallen-Kallelan luomaa mielikuvaa *Afrikasta* primitiivisenä ja kulttuurittomana, menneeseen aikaan pysähtyneenä mantereena. Myös Laaksonen toi haastatteluisaan esiin tämän kolonisoivan ja rasistisen diskurssin piileviä elementtejä, tehden näkyväksi, kuinka ne toistuivat vielä 2000-luvulla – joskin huomattavasti häilyvämmässä muodossa.

Kokonaisuutena Gallen-Kallelan Museon Afrikka-näyttelyistä rakentui kaari, jossa eksootisesta *Afrikasta* unelmoitiin, sitä tarkasteltiin välillä ihailen ja kaihoten, ja toisinaan taas kauhisteltiin (varsin ongelmallisesti) vaarojen ja barbaarien maana: *Afriikka* oli kuitenkin näyttelyissä aina viaton, epätodellinen ja tavoittamaton. Näyttelyissä rakennettiin eksoottista nostalgiaa – kaipuuta eksootiseen ”villiin” ja ”kesyttämättömään” *Afriikkaan*. Muutos näyttelyiden ja niiden käyttämien eksootisoivien diskurssien välillä ei kuitenkaan etene suoraviivaisesti, vaan on ennemminkin aaltoilevaa.

Analysoimistamme näyttelyistä oli löydettyvissä myös kriittisiä elementtejä. Esimerkiksi Tropiikin valossa kriittisyyttä haettiin ajan, tapojen

ja taiteen kontekstualisoinnin avulla. Aiempaan Afrikka-näyttelyyn, Safariin, verrattuna Tropiikin valossa Gallen-Kallelan Museo kertoi avoimesti Afrikka-teosten kohtaamasta kritiikistä ja tieteellisten kokoelmien heikosta laadusta. Gallen-Kallelaa ei siis esitetty enää tutkijana, vaan ennen muuta taiteilijana, jonka kokoelman arvo oli sen esteettisyydessä.

22-hetkeä Afrikan taivaan alla -näyttelystä on löydettyvissä useampia kritiikin siemeniä, joista suurin konkretisoituu museon toimijuuden muutokseen, ja pyrkimykseen taiteen diskurssiin astumalla purkaa kuvaa ”kansallisesta Gallen-Kallelasta”. Tero Laaksonen teki näyttelyssä purkamistyötä pääosin kuitenkin vaivihkaa, esimerkiksi teosnimiensä kautta. Myös tässä tapauksessa näyttelyn kriittinen ote jäi pinnalliseksi, eikä lopulta voi olla varma, mihin kritiikki tarkalleen kohdistui.

Gallen-Kallelan Museon Afrikka-näyttelyistä on siis löydettyvissä useampia pyrkimyksiä kriittisyyteen, mutta systemaattista tai kovin eksplisiittistä ei tämä kritiikki ole ollut. Sanatasolla museo positioi esimerkiksi Tropiikin valossa itsensä imperialismiin kriittisesti suhtautuvaksi, mutta kuten analysoimme on osoittanut, tämä kriittisyys ei yltänyt eksootisoiviin diskursseihin, vaan museo toisti jo Safari-näyttelyn yhteydessä luomaansa puhetapaa. 2000-luvulle tultaessa kokoelman kolonialistisen taakan ja näyttelyiden (piilo)rasistisen diskurssin purkamiseen sekä dekoloniaalisuuteen pyrkivät kritiikki puuttuikin lähes täysin tai oli varsin pinnallista.

---

FM, YTM **Johanna Turunen** on nykykulttuurin väitöskirjatutkija Jyväskylän yliopistosta. Hän työskentelee Suomen Akatemian rahoittamalla Crises Redefined: Historical Continuity and Societal Change -profilointi-alueella. **Sähköposti:** johanna.k.turunen@jyu.fi.

KM **Mari Viita-aho** on museologian väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa ja projektipäällikkö Suomen Kulttuurirahaston rahoittamassa taiteilijamuseoiden kehittämishankkeessa. **Sähköposti:** mari.viita-aho@helsinki.fi.

90. Ks. myös Anna Rastas, Neutraalisti rasistinen. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus 2007, 119–141.

91. Kaartinen 2004, 151.