

Wangechi Mutun veistokset osana taiteen dekolonisaation käytänteitä

Afrofuturistista läntisen kaanonin kritiikkiä

Elina Kujansuu
Kandidaatintutkielma
Median, musiikin ja taiteen tutkimus, taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Joulukuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Median, musiikin ja taiteen tutkimus, taidehistoria

Elina Kujansuu

Wangechi Mutun veistokset osana taiteen dekolonisaation käytänteitä – Afrofuturistista läntisen kaanonin kritiikkiä

Sivumäärät: 25 s., 2 kuvaluettelos.

Tutkin kandidaatintutkielmassani kenialaistaustaisen Wangechi Mutun (1972) afrofuturistisia pronssiveistoksia *Mama Ray* (2020), neljän yksittäisen pronssiveistoksen kokonaisuutta *The NewOnes will Free Us* (2019) sekä pääosin kenialaisesta maasta (engl. soil) muotoiltuja *Outstretched* ja *She Walks* (2019) veistoksia. Tarkastelen valitsemani teoksia ensisijaisesti dekolonisaation kehyksessä ja intersektionaalisen performatiivisuuden kautta. Kysyn tutkielmassani, miten Mutun aineistokseni valitsemani veistokset suhteutuvat taiteen dekolonisaatioon eli miten ne omalta osaltaan pyrkivät purkamaan historiallisia, eurosentrisiä ja eriarvoisuutta ylläpitäviä rakenteita. Koska teosten tarkastelu toimii afrofuturistisella ja dekolonisaation kentällä, joissa molemmissa nähdään rakenteiden purkamisen lisäksi oleelliseksi myös uuden tuottaminen, kysyn myös, minkälaista toista maailman näkemisen tapaa Mutun teokset ehdottavat. Tarkastelemani teokset voidaan määritellä edustavan afrofuturismia, joka läpileikkaa koko tutkielmani analyysia. Tarkastelen lisäksi *Mama Rayn* ja *Outstretchin* esillepanoa San Franciscon Taidemuseossa 7.5.–7.12.2021 sekä *The NewOnes Will Free Us* -kokonaisuuden esillepanoa Metropolitan Museum of New Yorkissa 2019–2020. Teosten esillepanon merkitys korostuu länsimaisessa taidemuseossa dekolonisaatiota edistävänä taidetekona. Niinpä näen tämänkin tarkastelukehysten olevan tutkielmani kannalta olennainen. Lopuksi ehdotan, että Wangechi Mutun teokset voidaan nähdä taiteen dekolonisaation toimijoina.

Hyödynnän opinnäytteessäni intersektionaalisuutta ja afrofuturismia käsittelevää tutkimuskirjallisuutta, kuten Leena-Maija Rossin *Muuttuva sukupuoli* (2015) ja DeEwa M. Frazierin *Introduction to Afrofuturism* (2024). Wangechi Mutun osalta hyödynnän mm. Fine Art Museum of San Francisco ja Metropolitan Museum of New York tuottamaa materiaalia, esimerkiksi näyttelykatalogeja ja taiteilijan haastatteluja. Taidehistoriaa dekolonisoivasta näkökulmasta käsittelevästä tutkimuksesta hyödynnän *The Routledge Companion of Decolonizing Art History* (2023) sekä Marsha Meskimmonin *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories: Ecologies and Genealogies* (2023). Teoksia dekolonisaation kontekstualisoivan tutkimusotteeni vuoksi analyysini hyödyntää myös muiden tieteenalojen dekolonisaatiota käsittelevää tutkimuskirjallisuutta. Tärkeimpinä mainittakoon Ania Loomban *Colonialism/Postcolonialism* (2015) sekä Linda Tuhiwai Smith'n *Decolonizing Methodologies* (2022).

Wangechi Mutua tai hänen teoksiaan ei ole suomalaisessa tutkimuksessa tarkasteltu lainkaan. Vaikka post- ja dekolonisaatioon liittyvää tutkimusta on kansainvälisesti tehty runsaasti, on taidehistorian dekolonisaatiotutkimus Suomessa hyvin vähäistä. Dekolonisaatio on kuitenkin sekä tärkeä että ajankohtainen aihe ja ansaitsisi laajempaa käsittelyä ja näkyvyyttä myös tämän hetken Suomessa. Analysoimalla Mutun teoksia ja niiden esillepanoa opinnäytteeni vastaa omalta osaltaan tähän tutkimukselliseen hiljaisuuteen.

Avainsanat: kolonialismi, postkolonialismi, dekolonialismi, afrofuturismi, intersektionaalisuus, performatiivisuus, nykytaide, Wangechi Mutu

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskohteena Wangechi Mutun veistokset	4
1.2	Dekolonisaatio haastaa länsimaisen taiteen kaanonin	5
1.3	Dekolonisaatio taidehistorian tutkimusotteena	7
2	<i>Mama Ray, Outstretched</i> ja <i>She Walks</i> afrofuturistisina dekolonisaation tekijöinä	9
2.1	Mytologiat vastanarratiiveina	9
2.2	Mustan naisen performatiivisuudesta ja vastakatseesta	11
2.3	Enemmän-kuin-inhimillinen kyborgi ja ei-binääriys	15
3	<i>Mama Ray, Outstretched</i> ja <i>The NewOnes Will Free Us</i> länsimaisen taiteen kentällä	19
3.1	Länsimaisen taiteen kaanonin taakka	19
3.2	Hybridisyys	22
3.3	Dekolonisaation käytänteet teosten esillepanossa	24
4	Loppupäätelmät	27
	Kuvaluettelo	29
	Lähteet	30
	Internet-lähteet	30
	Kirjallisuus	30

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohteena Wangechi Mutun veistokset

Tarkastelen kandidaatintutkielmassani kenialaisyhdysvaltalaisen nykykuvataiteilija Wangechi Mutun (1972) vuosien 2019–2020 aikana valmistuneita monimateriaalisia veistoksia suhteessa taiteen dekolonisaatioon. Kenian Nairobissa syntynyt ja kasvanut Mutu opiskeli nuorena Euroopassa ja suoritti kuvanveiston BFA-tutkinnon Yhdysvalloissa 1996¹. Valmistumisensa jälkeen Mutu on tehnyt kansainvälisesti menestyneen ja palkitun uran. Hänen kotinsa ja työhuoneensa on sijainnut sekä New Yorkissa että Kenian Nairobissa. Useiden tekniikoiden parissa työskentelevä Mutu käsittelee teoksissaan etenkin afrikkalaisen naiseuden, ympäristösuhteiden ja taiteen historian teemoja. Tutkielmassani tarkennan katseeni Mutun teosten edellä mainittuihin aiheistoihin osana taiteen dekolonisaatiota, Mutun kenialaisten juurten ja länsimaisen koulutuksen leikkauspisteessä, miltä osin Mutun teoksia ei ole tutkittu.

Tarkastelen Mutun tuotannosta neljää suurikokoista hybridistä, eli nais- ja eläinfiguureja yhdistelevää veistosta ja veistossarjaa, joista voidaan löytää itä- ja pan-afrikkalaiseen historian ja länsimaisen taiteen perinteiden piirteitä. Pronssinen *Mama Ray* (2020) on puoliksi nainen, puoliksi isokeihäsrausku (kuva 1). Kenialaisesta maa-aineksestä toteutettu *Outstretched* (2019) on puolimakaava nainen, jossa yhdistyy ihmisen ja sammakkoeläimen piirteitä (kuva 2). *She Walks* (2019) on niin ikään kenialaisista maa-aineksista muotoiltu jäntevä hahmo, jossa ihmisyyteen yhdistyy kasvillisuus (kuva 3). *The NewOnes Will Free Us* on neljän yksittäisen pronssiveistoksen *The Seated I–IV* (2019) kokonaisuus (kuva 4), jossa tutkielmassani tarkastelemistani veistoksista eniten korostuvat inhimilliset piirteet sekä leimallinen itäafrikkalaisperinne veistosten vaatetuksen ja viitteellisten korujen muodossa.

Tutkielmassani kysyn, miten dekolonisaatio on läsnä veistosten teemoissa ja materiaaleissa. Eli, miten veistokset pyrkivät purkamaan kolonisaatiossa syntyneitä historiallisia, eurosentrisiä ja eriarvoisuutta ylläpitäviä rakenteita. Toiseksi kysyn, miten *Mama Rayn* ja *Outstretchedin* esillepano San Franciscon Taidemuseossa 7.5.–7.12.2021 sekä *The NewOnes Will Free Us* -kokonaisuuden esillepano New Yorkin Metropolitan Museumin julkisivulla 2019–2020 edistivät dekolonisaatiota. Toisin sanoen, millaisia uusia näkemisen ja olemisen tapoja ne ehdottavat.

¹ Walesissä Mutu opiskeli kansainvälisessä United World College of the Atlantic -koulussa, jonka jälkeen 1990-luvun alussa Yhdysvalloissa, New Yorkissa, ensin Parson School of Designissa, ja sitten Yalen Cooper Uni-onissa, josta suoritti kuvanveistoon BFA-tutkinnon 1996.

1.2 Dekolonisaatio haastaa länsimaisen taiteen kaanonin

Tutkimusmetodini on kontekstualisoida aineistoani suhteessa taiteen dekolonisaatioon. Dekolonisaation käsite on tutkielmassani keskeinen. Sillä viitataan kolonisaation purkautumisen jälkeiseen vaiheeseen, jossa entisten siirtomaavaltojen alusmaat itsenäistyivät. Useat jälkikolonialismin tutkijat kuitenkin tähdentävät, ettei dekolonisaatio tarkoita vain hallinnon ja vallan rakenteiden purkamista, vaan myös siirtomaapolitiikan yhteiskunnallisiin rakenteisiin, asenteisiin ja tietojärjestelmiin aiheuttamien valta-asetelmien purkuprosessia. Imperialismi, ja kolonialismi sen muotona, olivat Euroopan taloudellista ja hallinnollista ekspansiota ja keinoalistaa ei-eurooppalaisia. Lisäksi imperialismi on myös henkinen idea, joka muodosti koloniaalisen diskurssiivisen² tietämisen tavan. (Tuhiwai Smith 2022, 24.)

Jälki- ja dekolonialismia on käsitelty yhteiskunta- ja historiatieteiden alalla 1990-luvulta alkaen runsaasti. Sille on olemassa oma Yhdysvalloista alkunsa saanut monitieteinen postcolonial studies -tutkimussuuntauksensa, josta myös taiteen tutkimuksen dekoloniaalinen haara on saanut vaikutteita. Tässä tutkimuksessa taidehistoriallinen otteeni on muodostunut vuoropuhelussa etenkin Ania Loomban *Colialism/Decolonialism* (2015 [1998]) ja Linda Tuhiwai-Smitihin *Decolonizing Methodologies* (2022) teosten sisältöjen kanssa.

Toiseuden käsite on dekolonisaatioissa oleellinen. Sen toi alun perin jälkikoloniaalisen kulttuurintutkimuksen piiriin palestiinalaustainen kulttuurintutkija Edward Said teoksellaan *Orientalism* (1978). Said esitti, kuinka läntinen kolonialismi tarkoituksellisesti loi esimerkiksi kulttuurisessa kuvastossaan vääristynyttä stereotyyppitelevää ja eksotisoivaa kuvaa idästä (engl. *orient*) esittäen sen itselleen alempiarvoisena. Tätä mekanismia Said nimitti toiseuttamiseksi. (Said 1978; 2012, 15–16). Stuart Hall on jatkanut Saidin toiseuden käsitteen pohdintaa esittämällä, kuinka ns. länsi on yhä koloniaalisten hallintojärjestelmien purkautumisen jälkeenkin jatkanut dualistista ja pejoratiivista idän ja lännen diskursiivista jaottelua (Hall 1999, 79–80). Taiteen kentällä toiseuttaminen näkyy ensisijaisesti länsimaisen taiteen kaanonin ylivoimana. Tanssintutkija Hanna Järvinen on esittänyt, että Eurooppa-keskeinen kolonisoiva perinne vaikuttaa niinkin syvällä taiteen ytimissä kuin sen käyttämissä termeissä ja taiteen ymmärtämisen tavoissa. Ongelmallisena voidaan nähdä myös syvään juurtunut käsitys eurooppalaisen ajattelutavan universaaliudesta. (Järvinen 2019, 35.)

² Ymmärrän tässä diskurssin foucoultlaisittain puheessa muotoutuneeksi ja ylläpidetyksi sosiaalisesti todellisuudeksi, kulttuurisesti jaetuksi ymmärryksen tavaksi, joka myös omalta osaltaan muokkaa diskurssin kohdetta (Foucault 1977, 49).

Dekolonisaatiotutkijat Eve Tuck ja Wayne Yang kirjoittivat vuonna 2012 esseen ”Decolonization is not a metaphor”, jossa he tähdensivät, ettei dekolonisaatio saa jäädä puheiden ja myötätuntoisen ymmärtämisen tasolle. Sen tulisi aikaansaada todellisia muutoksia koloniaaliin rakenteisiin ja aidosti irrottautua ajatuksesta valkoisesta eurooppalaisesta miehestä puhtaan, universaalien tiedon ja historian omistajana sekä taiteen arvon ja ymmärryksen määrittäjänä. (Tuck&Yang 2012; ks. myös Järvinen 2019.) Taiteen dekolonisaatiossa ei niin ikään ole kyse läntisen ajattelutavan täydellisestä vastustamisesta, vaan enemminkin sen kaiken muun sivuuttavan universalismin kaatamisesta ja vaihtoehtoisten ajattelutapojen mahdollistamisesta.

Näihin teemoihin on tarttunut anglo-amerikkalaisella alueella afro diasporassa elävien taiteilijoiden toteuttama afrofuturismi, jonka piiriin Mutunkin teokset voidaan lukea. Afrofuturismi voidaan määritellä kulttuuriseksi ilmiöksi, jonka puitteissa mustat taitelijat luovat menneisyyden kahleista irrottavia vaihtoehtoisia maailmoja. Monin tavoin kolonialistisista traumoista sekä afrikkalaisista menneisyyksistä nouseva afrofuturistinen estetiikka ja taide nojaa usein scifin, mystiikan ja maagisen realismin kuvastoihin. (Fleming 2024, 136; Wilkinson 2024, 144.) Vaikka afrofuturismin juuret ovat radikaaleissa undergroundliikkeissä ja kirjallisuudessa (Strait 2024, 10), se on viimeisten vuosien aikana noussut monipuoliseksi ilmiöksi. Populaarikulttuurissa sen suosio kertoo mm. *Black Panther*-elokuvan (2018) nousu yleisömenestykseksi ja ns. korkeakulttuurissa afrofuturismista vaikuttuneiden, Wangechi Mutun kaltaisten tekijöiden arvostus ns. läntisen taiteen kentällä. Afrofuturismin osalta tutkielmassani tärkeimpänä lähteenä toimii DuEwa M. Frazierin toimittama *Introduction to Afrofuturism* (2024).

Kontekstualisoidessani Wangechi Mutun teoksia taiteen dekolonisaatioon, tulkitseen niitä läntisen taiteentutkimuksen menetelmin, etenkin intersektionaalisen feministisen performatiivisuuden kautta. Feminismiä ja afrofuturismia yhdistää vahva intersektionaalisuuden ymmärrys, jossa erilaisten ihmisyyttä luokittelevien ja toiseutta rakentavien identiteetikategorioiden, kuten ”rotu”, luokka, sukupuoli tai seksuaalisuus, nähdään vaikuttavan risteävästi ja samanaikaisesti muodostaen hyvin erilaisia kokemuspintoja. (Wade 2024, 233.) Tarkennan tutkielmassani katseeni Mutun teosten intersektionaaliin, identiteettiä muokkaavien piirteiden, kuten sukupuolen tai ”rodun” rakentumiseen. Performatiivisuuden ymmärrän Helena Sederholmin ja Leena-Maija Rossin määrittelemillä tavoilla, joita puolestaan ohjaa Judith Butlerin teoksessaan *Hankala sukupuoli* (1990) ehdottama sukupuolen esittämisen teoria. Performatiivisuudessa sukupuolen esittämisen nähdään rakentuvan kulttuurisissa diskursseissa normatiivisiksi muodostuneiden tapojen toiston ja lainaamisen kautta. Rossi näkeekin performatiivisuudessa diskurssien edeltävän ja tuottavan subjektia. (Sederholm 2002, 76–77; Rossi 2015, 29.)

Sovellan analyysissäni myös bell hooksin vastakatseen näkökulmaa. Bell hooksin mukaan katse on vahva vallan väline. Hooksin vastakatsa määrittyi etenkin sellaisesta kriittisen katso-
misen tavasta, jolla mustat naiskatsojat vastustivat 1900-luvun Hollywood-elokuvien esittä-
mää naiseutta. Kyse onkin hooksin mukaan kaksisuuntaisesta vallasta alistetun ja alistajan vä-
lillä, sillä foucoultaisittain nähtynä alistajan katseeseen ja stereotypisoiviin näkemisen tapoi-
hin liittyy aina myös niitä vastustavan vastakatseen mahdollisuus. (hooks 1995b, 19–22.)

1.3 Dekolonisaatio taidehistorian tutkimusotteena

Wangechi Mutua tai hänen teoksiaan ei ole suomalaisessa tutkimuksessa tarkasteltu lainkaan. Yhdysvalloissa Mutusta ja hänen teoksistaan on kirjoitettu useita artikkeleita isompien näyttelyjen yhteydessä, joista seuraavat ovat tutkielmalleni tärkeimmät. Taidehistorioitsija Claudia Schmucklin essee *Art as a "Weapon of Mass Constuction"* (2021) on kirjoitettu Fine Arts Museum of San Franciscossa toteutetun Wangechi Mutun teoksia esittelevän näyttelyn *I am Speaking, Are You Listening?* yhteydessä. Schmuckli pohtii esseessään lyhyesti näyttelyn teoksista esiin nousevia merkityksiä, jotka liittyvät ne keskusteluun museon vanhemman länsi-
maisien taiteen teosten kanssa. Lisäksi hyödynnän taidehistorioitsija Kellie Jonesin artikkelia ”Sirens: Wangechi Mutu Pounds the Alarm” (2022). Se käsittelee Mutun teoksia esimerkkinä globalisaatiokritiikkiä pohtivan naistaiteilijan tuotannosta. Artikkelin on julkaistu Phaidonin nykytaiteilijoita käsittelevän kirjasarjan osassa *Wangechi Mutu* (2022).

Taidehistorian dekoloniaalisen tutkimuksen osalta tärkeimpänä lähteenäni toimii taidehisto-
rioitsija Marsha Meskimmonin *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories: Ecologies and Genealogies* (2023). Meskimmon näkee taiteen voivan toimia feministi-
sen aktivismin välineinä niin, että sen kautta voidaan purkaa vanhoja länsikeskeisiä narratiiv-
veja ja valtasuhteita sekä avata tilaa toisenlaisille maailmanhahmottamisen tavoille. Tutkiel-
massani keskeinen on Meskimmonin transkaanonin käsite. Transkaanonit haastavat läntisen
taiteen kaanonien kolonialistisia, euro- ja ihmiskeskeisiä lähtökohtia korostamalla moniääni-
syyttä taiteen ja tiedonmuodostuksen tavoissa sekä kulttuurienvälistä dialogia. Transkaanonit
auttavat sijoittamaan taiteen osaksi vuorovaikutuksellisia, monia yhtäaikaista ja monimuotoi-
sia maailmoja. (Meskimmon 2023, 9, 19.)

Käsitellessäni taiteen esillepanon dekoloniaalisia merkityksiä nojaan Tatiana Floreksen, Flo-
rencia San Martinin ja Sanmartin Villasenor Blackin, toimittamaan taidehistorian tieteenalan
dekolonisaatiota käsittelevään antologiaan *The Routledge Companion of Decolonizing Art
History* (2023). Teoksen artikkelit tarkastelevat taidehistorian muotoutumista kolonialististen

normien mukaisesti sekä tämän asetelman purkamista. Viittaan tutkielmassani Sumaya Kassimin artikkeliin ”Museums are Temples of Whiteness”, jossa Kassim pureutuu läntisten museoiden normatiiviseen valkoisuuteen ja eurosentrisyyteen (Kassim 2023, 128). Lisäksi Donna Harawayn essee ”Manifesti kyborgeille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminismi 1980-luvulla” (2003 [1985]) toimii tutkielmassani tärkeänä teoriana binäärejä purkavaan dekolonisaatioon.

Suomessa taiteen, representaation ja politiikan suhdetta on tutkinut Leena-Maija Rossi teoksessaan *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa* (2015). Rossi huomauttaa, että taide ei vain kuvasta yhteiskuntien ajattelutapoja, vaan myös muokkaa niitä. Silti vakiintuneiden asenteiden purkaminen voi olla haastavaa. (Rossi 2015, 80.) Teokseen ja Rossin niin ikään toimittaman *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa* (1995) artikkeleihin sekä Pauline von Bonsdorffin ja Anita Sepän toimittaman *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan* (2002) teoksen artikkeleihin viittaan käsitellessäni intersektionaalista sukupuolen performatiivisuutta. Kuva-analyysini naisen performatiivisuudesta nojautuu etenkin Helena Sederholmin *Kauneuden sukupuoli* -teoksen artikkelissaan ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen” ehdottamiin käsityksiin naiseuden esittämisestä toiston kautta.

Dekolonisaatiosta taiteentutkimuksessa ja taideinstituutioiden dekolonisaatiosta ovat Suomessa Rossin ja Järvisen lisäksi kirjoittaneet Anna Rastas ja Leila Koivunen artikkeliteoksessa *Marginaaleista museoihin* (2021). Lisäksi aihetta on viime vuosien aikana käsitelty muutamassa pro gradu tutkielmassa esimerkiksi taidehistoriassa (Tiilikari 2021), musiikkitee-
teessä (Hirvioja 2021) ja kulttuuriperinnön tutkimuksessa (Talja 2021).

Jälki- ja dekolonisaatioon liittyvä taidehistorian alan tutkimus on siis Suomen kontekstissa hyvin vähäistä. Näen, että dekolonisaatio on sekä tärkeä että ajankohtainen aihe ja se ansait-
sisi laajempaa käsittelyä ja näkyvyyttä myös suomalaisessa taiteentutkimuksessa. Avartaes-
samme katseitamme myös kansainvälisen taiteenkentän suurten kysymysten äärelle voimme
peilata myös omaa asemoitumistamme aiheeseen. Opinnäytteeni osaltaan vastaa tähän tutki-
mukselliseen hiljaisuuteen käsittelemällä Wangechi Mutun veistoksia afrofuturistisen dekolon-
isaation kannalta ja sitten tutkimalla niiden toimintaa erityisesti länsimaisen taiteen kentällä.

2 *Mama Ray, Outstretched* ja *She Walks* afrofuturistisina dekolonisaation tekijöinä

2.1 Mytologiat vastanarratiiveina

Afrofuturistiseen taiteeseen oleellisina kuuluvista elementeistä, kuten scifisävytteisistä spekulatiivisen tulevaisuuden kuvista ja fantasian ja maagisen realismin kytköksistä, merkittävimpänä voitaneen nähdä afrokeskeisyys. Afrokeskeisyys tarkoittaa tässä kehystä, jossa afrofuturistisessa taiteessa aiheiden tarkastelukulma on aina afrikkalaisesta kokemuksesta ja kulttuurista nouseva (Hardaway 2024, 213). Tässä suhteessa afrofuturismi asettuu jo lähtökohdiltaan vahvasti afrikkalaisen dekolonisaation kehukseen. Nigerianlainen kirjailija ja kielitieteilijä Nnedi Okorafor (2019) puhuu afrikanfuturismista tähdentäen ilmiön sijoittumista Afrikan mantereelle. Okoraforin mukaan afrikanfuturismi³ nousee afrikkalaisista kulttuureista, historiasta, mytologioista ja sitä myöten afrikkalaisista tavoista nähdä ja kokea maailma. Käsite korostaa, että narratiivien muodostaminen on afrikkalaisten omissa käsissä ja Afrikka ja afrikkalaisten oma kokemus on keskiössä sen narratiiviin ja kokemuksen sijasta, joka mantereesta ja sen mustalle väestölle eurosentrisessä maailmankuvassa on muiden kuin afrikkalaisten itsensä toimesta tuotettu. (Okorafor 2019; Okoraforista myös kts. Raiji-Oyeladen 2024, 142.) Afrofuturistisen taiteen dekolonisoiva voima piilee teosten tavassa haastaa siirtomaa-ajan historiassa taiteen ja laajempien maailmankatsomusten normeiksi muodostuneita asetelmia tarjoamalla vastanarratiiveja ja toisia katsomisen tapoja. Tällaisia vastanarratiiveja voidaan paikantaa Wangechi Mutun veistosten afrikkalaisiin mytologioihin tarkentavista piirteistä.

Mutun suurikokoisen (165 × 488 × 366 cm) pronssiveistoksen *Mama Ray* (2020) on puoliksi nainen, puoliksi isokeihäsrauskun kaltainen olio. *Mama Rayn* ylväästi ylös kohoavaa ylävartaloa ja kasvoja peittävät osittain liskomaiset, osittain scifimäiset piirteet. Hybridihahmon taakosaa hallitsee valtava rauskun muotoinen, viittamainen elementti, joka muodostaa kauttaaltaan kilpimäisen haarniskan hahmon suojaaksi. Tämä krokotiilin ihoakin muistuttava panssari nousee osittain myös hahmon kasvoille. Kasvoissa huomio kiinnittyy aistillisiin huuliin sekä erityisesti katseettomiin silmiin, joiden tilalla on kauri-merietanan kuoria muistuttavat

³ Okorafor puhuu afrikanfuturismista. Hän haluaa erotella afrofuturismin ja afrikanfuturismin siten, että afrikanfuturismi sijoittuu ensisijaisesti ja lähtökohtaisesti Afrikan mantereelle sieltä välttämättä edes poistumatta, siinä missä afrofuturismi on ennemminkin yhdysvaltalainen, fyysisesti anglo-amerikkalaisessa ympäristössä esiintyvä mustasta afrikkalaistaustaisesta diasporasta kumpuva ilmiö. Muulta osin ilmiössä on kyse lähes samoista maailmankäsittämisen tavoista ja tavoitteista afrikanfuturismin ollessa vain kiinteämmin yhteydessä Afrikan mantereeseen (Okorafor 2019).

simpukat. Sotilaallinen varustus luo *Mama Rayihin* ankaruutta, jossa risteää samaan aikaan sekä virtaviivainen ja notkea kauneus että vahva, kunnioitusta herättävä arvokkuus.

Mama Ray on ymmärrettävissä afrofuturismin visuaalisena muotona ja siitä on tulkittavissa merkityksiä, joita useat afrikkalaiset kulttuurit ovat pitkän historiansa aikana liittäneet mereen ja veteen. Veden merkityksistä fyysiselle ja henkiselle elämälle löytyy esimerkkejä jo esikoloniaalisten afrikkalaisten kulttuurien taiteellisesta ilmaisusta. Henry Drewal on tutkinut varhaisia etenkin veteen liittyviä afrikkalaisia kuvastoja ja todennut, että useiden Afrikan alueiden jumalolentoja kuvaavissa teoksissa on ihmisten ja vesieläinten hybridisiä piirteitä. Koloniaalisella ajalla näihin yhdistyi eurooppalaisten ja aasialaisten vaikutuksesta piirteitä hindujumalista, Välimerellisen mytologian seireeneistä ja muista vesiolentoista, joista viimeistään 1500-luvun kuluessa muovautui lähinnä Afrikan rannikkoalueilla palvottu Mami Wata-hahmo. Tämä pan-afrikkalaisessa maailmassa yhä varsin populaari vesien virtojen mukana kulkeutuva Veden Äiti on esiintynyt afrikkalaisessa kuvastossa useissa muodoissa ja rooleissa, välillä viettelijänä, välillä auttajana. Sen runsaasti toistettu pantheon on eittämättä saanut vaikutteita muualta, mutta vaikutteet on usein ”afrikkalaistettu” esimerkiksi liittämällä hahmoon krokoitiilmäisiä lisiä, jotka esikoloniaalisessa Afrikassa usein liittyivät Mami Wataa edeltäneisiin veden henkiin. (Drewal 2018, 63; 65–66.) Kauri-merietanan kuoret viittaavat nekin afrikkalaiseen merihistoriaan, sillä kaurin kuoret olivat esikoloniaalisella ajalla Afrikan rannikkoalueilla vaurauden ja vallan osoitus, ja koloniaalisella ajalla mm. orjakaupassa käytetty vaihdon väline.

Mama Rayn visuaalinen, osin avaruusoliomainen olemus, joka jo sellaisenaan liittyy sen afrofuturismin scifimäiseen kuvamaailmaan, nousee siis historiallisesta afrikkalaisesta vesimytologiasta. Voi myös sanoa, että *Mama Ray* myytteineen nousee toiseudesta. Ajatus toisesta sekä toiseudesta ja toiseuttamisesta on perustavanlaatuinen niin koloniaalisessa diskurssissa kuin sitä purkavissakin mekanismeissa. Edward Saidin mukaan kolonialismissa vallitsevaksi normiksi muodostunut länsimainen identiteetti nojautuu eurooppalaisen ja ei-eurooppalaisen väliseen diskursiiviseen erontekoon, jossa ei-eurooppalainen kulttuuri, maailmankatsomus ja ihminen (”rotu”) on aina alisteinen ”toinen”, ja jossa toiseuttaminen oikeuttaa lännen ylivallan (Said 2012 [1978], 15–16). Taiteen kentällä toiseuttaminen merkitsee läntisen taiteen kaanonin vakiinnuttamista universaaliksi taiteen totuudeksi, muun jäädessä ulkopuolelle, ”toiseksi”. Kulttuurisen toiseuttamisen tavoin taiteen kaanon on kuitenkin sekin diskursiivinen rakenne, jonka läntinen taidemaailma on kolonialistisen maailmankuvan auktorisoimalla ja siten neutraalina esiintyvällä toimintakentällään konstruoinut. Palaan läntisen taiteen kaanoniin

myöhemmässä luvussani 3.1 *Länsimaisen taiteen kaanonin taakka*. Tässä yhteydessä on kuitenkin hyvä huomioida, että länsimainen taiteen kaanon on muovaantunut sisältämään lähinnä sellaiset mytologiat, taiteen muodot ja esittämisen tavat, jotka eurooppalaisen renessanssin ja valistuksen ajalla sinne vakiinnutettiin. Samalla luonnollisesti poissuljettiin ”toiset”, hiljentäen tai käsitteellistäen ne primitivismiksi, artefakteiksi, ”toisiksi”. (Flores, et al. 2024, 9.)

Mama Rayn mytologia on afrikkalaisena oraalihistoriana länsimaisen taiteen kaanonin ulkopuolista. Se on länsimaisen epistemologian mukaan esihistoriaan luettavaa hiljaisuutta, joka sijaitsee sen ajallisen murtumavaiheen takana, jossa ”primitivistiset” yhteisöt joutuivat kosketuksiin länsimaisen modernin kanssa, ja jossa alkuperäiskansojen tieto lakkasi olemasta (Tuhivai Smith 2022, 63). *Mama Rayn* voima ja ylevyys perustuu näin ainakin osittain hahmon uhmakkaasti nousevaan olemukseen. Sen ylöspäin kohoava ylävartalo on metafora toisenlaisen kaanonin noususta, kun taistelunvalmis *Mama Ray* nostaa esiin mustan naisen ja afrikkalaisen myyttien hybridinä toisenlaista ehdotusta maailman hahmottamisen tavoista. Sellaista, joka on pitkään ollut läntisen ontologian painamana merten syvyyksiin. Stuart Hall on kirjoittanut vastakertomuksista (mustien jamaikalaisien) ”Afrikka” diskurssina, jossa ”Afrikka” edustaa kaikkea sitä minkä pakkomuutto ja orjuus tuhosi, ja samalla kaikkea sitä mikä plantaasiorjuudesta huolimatta on jäänyt eloon. Vastanarratiivi on Hallin mukaan sekä tapa kertoa oma historia ja identiteetti uudella tavalla, joka ei kumpua enää vain kolonisoijien näkökulmasta, mutta se on myös aktiivinen taistelun muoto sitä vastaan, ettei valkoinen koloniaalinen kulttuuri saisi sulautettua mustaa afro diasporaista kulttuuria alisteisessa suhteessa itseensä. (Hall 2019 [1995], 141–142.) Kun taidehistorioitsija Claudia Schmuckli (2021, 25) kysyy esseessään, mihin tarkoitukseen ja kuka tarvitsee tällaista *Mama Rayn* kaltaista taistelunvalmiutta, ehdotan, että vastaus on selkeä. Afrikkalaisista perinteistä ponnistavana, mutta kuitenkin kokonaan uudenaikaisena hybridinä Mutun *Mama Ray* hahmottelee uutta kuvastoa, jopa uudenlaista tulevaisuuden kertomusta, jollaista afro futurismi nimenomaan peräänkuuluttaa, ja joka on perustavanlaatuisia dekolonialismin historiallisia ja eurosentrisiä rakenteita ravistelevassa muutoksessa. Kyse on vastanarratiivista.

2.2 Mustan naisen performatiivisuudesta ja vastakatseesta

Mama Rayn ihmishahmoinen puoli ei ole sattumalta nainen. Myös *Outstretched* ja *She Walks* -veistoksissa ei-inhimillisen rinnalla esiintyy naiseus. Naiseus on leimallista Wangechi Mutun taiteelle, jossa niin kollaaseissa, maalauksissa kuin veistoksissa inhimillinen näyttäisi olevan aina johdonmukaisesti nainen. Samalla tavalla kuin Mutun taiteessa kaikkea katsotaan

afrikkalaisesta tai vähintäänkin afro diasporisesta perspektiivistä, on näkökulma aina myös naisen. Mutu on todennut naisvartalon olevan hänestä lumoava ja täynnä voimaa, ja samalla myös alati hämmentävä, sillä naisvartaloa on historian saatossa erilaisiin kulttuurisiin tarkoituksiin sekä ylistetty että alistettu (Mutu 2005).

Outstretchedissä on vahva yhteys länsimaisen kaanonin naiseuden kuvauksen tapaan. Länsimaisen taiteen instituutioissa kouluttautuneelle Mutulle tällainen kuvasto on tuttu. Veistoksen kyborgimainen nainen lepää klassisessa puolimakaavassa, käsiinsä nojaavassa asennossa jou-tilaana ja paljaana. Vaikka naisen vartalo on paljas, ei sen pinta ole tasainen. Se on kauttaaltaan krokotiilin tai sammakkoeläimen suomukasta ihoa muistuttava; kuin kilpimäinen kuori muhkuroineen ja virtaviivaisine kohokuvioineen. Schmuckli esittääkin, että viettelevästä asennostaan huolimatta *Outstretchedin* olemus ei näytä valloitusta odottavalta, ennemminkin päinvastaiselta (Schmuckli 2021, 26). Kilpivarustus on samalla tavalla kuin *Mama Rayssä* defensivinen, puolustava. Ihon kuoressa on silti myös jotain feminiinistä, korumaista. Se muovaantuu naisen vatsan kohdalla vaginamaiseksi uraksi ja laskeutuu myös käsivarsien alle nahkamaisiksi lepakon siipiä muistuttaviksi lisäkkeiksi. *Outstretched* on muotoiltu paperimassasta, kenialaisesta ruostepigmenttisestä maa-aineksesta sekä hiilestä. Väriykseltään se on hyvin tumma ja assosioituukin länsimaisen taiteen naiskuvaan viittaavasta asennostaan huolimatta mustaksi naiseksi. Veistoksen kasvoilla ja sormilla on puuhkamaisena höyhennaamiona mustia ja punaisia höyheniä, jotka peittävät naisen katseen ja korostavat kasvojen mustaa väriä.

Naisvartaloa on Helena Sederholmin mukaan esineellistetty kautta taiteen historian (Sederholm 1999, 77–82). Sen visuaalisella välineellistämällä kolonialismin tarkoituksiin on yhtä lailla pitkä historia. Eräs varhaisimmista esimerkeistä on hollantilaistaiteilija Johannes Stradanuksen vuonna 1580 piirtämä ja 1600-luvulla painokuvina laajalle Euroopassa levinnyt kuvaus *Amerikan löytäminen*, jossa ainoastaan sulkapäähineeseen, kultaiseen nilkkarenkaaseen ja lehdistä punottuun lannenauhaan somistautunut alaston nainen, Amerikan personifikaatio, kohottautuu riippumatosta kohti mereltä saapunutta sivilisaatiota ja kehitystä huokuvaa löytäjäänsä, Americo Vespuccia. Pitkässä traditiossa kuvata maailman mantereita naishahmoisina, ”uudet” löydetty mantereet, Amerikka ja Afrikka, kuvattiin lähinnä edellä mainitun kaltaisesti, alastomina, ryöstöä, valloitusta ja hyväksikäyttöä odottavina. Naisen alaston vartalo sai symboloida valloitetun maan kolonisaation alusta alkaen. (Loomba 2015, 153.) Niin Amerikan personifikaatiossa, kuin lukemattomissa länsimaisen taiteen historian teoksissa alaston

nainen on kuvattu tässä samankaltaisessa divaanimaisessa, raukeasti kohottautuvassa makuuasennossa, odottamassa löytäjänsä.

Mutun *Outstretched* asettuu tähän samaan asentoon toistaen tutuksi tullutta naiseuden esittämisen tapaa, mutta tehden sen toisin ja toiseudesta käsin. Helena Sederholm on kirjoittanut naiseuden performatiivisesta esittämisestä taiteessa. Hän hahmottelee Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teoriaa, soveltaen ajatukseen ranskalaisen kulttuurintutkijan Michel de Certeau'n strategian ja taktiikan käsitteitä. Strategiat voidaan ymmärtää vakiintuneempina ja sovittuina käsityksinä ja näin myös hallinnan muotoina. Taktiikat taas ovat spontaanimpia ilmentymiä tietyssä hetkessä ja kontekstissa. Pragmaattisuudessaan taktiikat eivät ole sidottuja konventioihin ja voivat olla siten vakiintuneita asetelmia ”häiritseviä”, vaikka eivät niitä varsinaisesti vastustaisikaan. Modernistisessa taideteoriassa strategian luomista on Sederholmin mukaan esimerkiksi tiettyjen konventioiden vakiinnuttaminen normeiksi, kun taas taktiikka voidaan nähdä toiseuden tilana. (de Certeau 2011 [1980], 35–37; Sederholm 1999, 79–80.) Näen *Outstretched* teoksen noudattavan juuri naisen lepäävän asennon toistossaan normatiivista strategiaa, jossa naiseus performoidaan tämän tietyn raukeuden ja alisteisuuden maneerin kautta. Tässä strategia toimii länsimaisen sukupuolen ontologian alustalla, jossa naisen alisteisuus miehelle on koodattuna niin sosiaalisten instituutioiden ja järjestelmien, talousjärjestelmien, kuin abrahamilais-kristillisten uskontojärjestelmien rakenteisiin. Sukupuolen kolonialismista kirjoittanut Maria Lugones esittää, että sukupuoli on mitä suurimmassa määrin kolonialistinen vallankäytön muoto, joka liittyy sekä monimuotoisena ilmenevään (nais)sukupuolta koskevaan heteropatriarkaaliseen alistukseen että niihin tapoihin, joilla valtajärjestelmä ymmärtää sukupuolen suhteessa luontoon tai kosmokseen. Sukupuolen kanssa samaan valtajärjestelmään kytkeytyy myös ajatus ”rodusta”, jossa musta nähdään aina alisteisena valkoiselle. (Lugones 2010, 743–744; Keskinen 2021, 64.)

Outstretched kuitenkin toiseuttaa stereotypian yllätyksellisellä taktiikallaan. Se rikkoo naisvartalon rituaalisen toiston tavan esittämällä vartalon outona ja ei-lähestyttävänä. *Outstretched* ei odota valloittajaa tai hyväksikäyttöä. Veistoksen materiaalisuus on merkitsevä. Luonnon muotoja mukailevat paperimassa, puu, hiili sekä orgaaniset ja liikkuvat linnun höyhenet loitontavat *Outstretchediä* läntisestä taiteen kaanonista. Samalla ne saattavat kuitenkin johdattaa katsojaa naiseuteen usein esimerkiksi ekofeminismissä kiinnittyvään äitimaa-ajatukseen, jossa feminiinisyyteen liitetään maskuliinisuutta kiinteämpi yhteys luontoon ja maahan. Ajatusmalli toisintuu myös kolonialistisessa sukupuolen ja ”rodun” ymmärryksessä, jossa naiseus ja musta kytkeytyy aina lähemmäs luontoa kuin maskuliinisuus ja valkoisuus.

Sukupuolierojen pysyvää erottelua korostava ajatusmalli onkin nähty ongelmalliseksi ja sitä on pitkään kritisoitu tutkimusotteiden sisällä. (Johansson 2002, 245; Lugones 2010, 744.)

Niin mustan feminismin kuin afrofuturisminkin piirissä korostetaan ylivaltaan pohjautuvien lähestymistapojen haitallisuutta. Sen lisäksi, että afrofuturismi pyrkii luomaan toiveikkaampia tulevaisuudenkuvia mustille, muovailee se myös vaihtoehtoisia lähestymistapoja erilaisuuteen. (Wade 2024, 239.) Mutun *Outstretched* ei luontoyhteydessäänkään mielestäni alistu länsimaiselle katseelle. Se on afrofuturistinen, musta ja hybridinen, jopa parodinen interventio länsimaisen taiteen kaanonin tapaan kuvata naisvartalo mieslähtöisestä, kolonisoivasta katseesta käsin. Sammakkoeläimellisessä kuorestaan *Outstretched* asettaa jopa naiseuden sukupuolen kyseenalaiseksi. *Outstretched* toistaa kuvastoa muuttaen kuvan vastaanottokokemusta. Se ehdottaa sensuellin naisen katsomista ei enää alistavalla, vaan kunnioittavalla tavalla. Siten, että katsoja näkee naisen sijasta juuri *tämän* divaanilla makaavan hahmon, jossa luontoyhteyskin palautuu ennen kaikkea toisentyypiseen, luonnon ja kulttuurin tai miehen ja naisen erottelua kaihtavaan maailman hahmottamisen tapaan. Sellaiseen, jossa luontoyhteys ei välttämättä kiinnity naiseuteen vaan ennemminkin hahmoon sinänsä. Näin teos toteuttaa sekä Afrofuturismin että dekolonisaation tehtäviä.

Entäpä *Outstretchedin* kädet ja katseen peittävä pehmeä mustista ja punaisista linnun höyhenistä rakennettu ylellisyyteenkin viittävä elementti? Katseen väistäminen on itsessään feminiinisyteen liittyvä ele (Rossi 2015, 95). Myös höyhenet muistuttavat stereotyyppisesti feminiiniseen yhdistyvästä kauneuden tavoittelusta. Niihin assosioituvat niin läntisten Hollywoodtähtien puuterihuiskut kuin kolonialismin myötä viktoriaaniseen pukeutumiseen eksotisina muoti-ilmiöinä kaukomaista ilmestyneet höyhenkoristeet. Tulkinnan kannalta lienee merkityksellisintä, että kasvojen eteen valuvat höyhenet muistuttavat perinteisesti afrikkalaisina pidetyistä kasvonaamioista, monimutkaisista taide- ja rituaaliesineistä, joita läntisessä kaanonissa on luetteloituna tuhansittain etnografisten museoiden (ryöstösaalis)kokoelmiin. Höyhenten peittämä kasvonaamio johdattaakin ymmärtämään veistoksen hahmon afrikkalaiseksi. *Outstretched* väistää naisellisesti höyhenten avulla katsojan katsetta, mutta kuten Schmuckli (2021, 26) huomauttaa, höyhenten värimaailma viittaa väkivaltaan. Katseen piilottamisesta tuleekin väkivaltainen ele. Höyhenet piilottavat katseen, kuten orjuuden rodullistetuissa valtasuhteissa, jossa orjilta oli rangaistuksen uhalla viety oikeus siihen (1995b [1992], 19). Katseella on merkitystä. *Outstretchedin* katseen ja käsien tilalla olevat höyhenet ovat naisellisen herkkiä ja pehmeitä, mutta näillä sormilla ei tartuta, eikä väkivalloin peitetyillä silmillä katsota.

Bell hooks on muotoillut mustan naiskatsojan ns. vastakatseen merkitystä nojautuen foucault-laiseen ajatukseen valtasuhteissa aina piilevästä vastarinnan mahdollisuudesta sekä Manthia Diawaran käsitykseen katsojan vallasta. Diawara ajattelee katsojan jo lähtökohtaisesti intersektionaalisista identiteeteistään kumpuavalla yksilöllisellä katsojuudellaan täydentävän katsomisen subjektiuden tilan, erityisesti katsomiskokemuksen ns. ”repeämissä”, jotka sellaisenaan johdattelevat katsojan vastustamaan objektiin⁴ samaistumista. Hooks kuitenkin näkee, että katsojan tulee aktiivisesti ottaa vastakatsojuuden toimijuus, sillä vastarintaan kuuluu myös aktiivinen vaihtoehtojen luominen. (hooks 1995b [1992], 20, 22, 35.) *Outstretchedin* sammakkoeläinhoinen nainen höyheniin piilotettuine katseineen toistaa sekä asennollaan että piilotetulla katseellaan naiseuden performatiivista esittämistä, mutta luo siihen kuitenkin häiritseviä ”repeämiä”. *Outstretched* on samaan aikaan sensuelli ja sotaisa, pehmeä ja kova, länsimäinen ja ”toinen”, valkoinen ja musta, uhmaava ja katseensa piilottava. Tuomalla *Outstretchediin* osoittelevan, koloniaaliseen ajatteluun liittyvän dikotomian Mutu luo veistokseen muutoksen ja toisinnäkemisen mahdollisuuden. Hooks liittää katseen ylivallan monistamalla käyttämiin vallankäytön mekanismeihin (hooks 1995b [1992], 19), mikä tarjoaa mielestäni katseen merkitykseen myös käänteisen tarkastelukulman. *Outstretchedin* peitetyn katseen voi tulkita myös vastakatseen päinvastaisena ilmenemisenä, jossa sen sijaan, että katsojan tulisi kapinoida vastakatseellaan alastoman naisen performatiivista esittämistä vastaan, valtaa vastustavan vastakatseen sapeli onkin ojennettu objektille itselleen. Näin *Outstretched* asettaisi länsimaisen katsomisen tavan vastarinnan kohteeksi.

2.3 Enemmän-kuin-inhimillinen kyborgi ja ei-binääriys

Siinä missä *Outstretched* lepää horisontaalisesti raukeana aloillaan, *She Walks* -veistos on voimakkaan vertikaalinen. Tässä teoksessa naiseus ei ole länsimaalaisesta katseestani käsin visuaalisesti niin ilmeinen kuin edellisessä teoksessa, vaan tulee näkyväksi vasta yksityiskohdista ja teoksen nimestä *She Walks*. Kyborginen nainen on suoraryhtinen ja pitkä. Hahmon kokoa korostavat eteenpäin astuvan jalan korkokenkää muistuttava muoto, käsien jatkeeksi liittyvät puunoksat sekä käsivarsista alas roikkuvat kuidut, jotka leviävät kehystämään hahmon taustaa kuin avoimet hiukset. Jalat ovat vahvat, rintojen kaaret ovat pienet. Vartalo on jäntevä ja jännittynyt hieman kierteiseen, sivulle katsettaan ja ylävartaloa kääntävään asentoon. Hahmon kasvoja peittää vahva kiemurainen oksa, joka ohuempina jatkuvien oksien punoutumana

⁴ bell hooksin artikkeli *Mustat naiskatsojat ja vastakatse* (1995b [1992]) käsitteli mustien naisten yhdysvaltalaisen elokuvan katsomisen ja samaistumisen (tai ei-samaistumisen) kokemusta. Näen kuitenkin, että samaa ajatusta voidaan soveltaa myös muuhun visuaaliseen kulttuuriin.

kiertyy köynnöstämään myös hahmon ylävartaloa ja jalkoja. Ei-inhimillisen ja ihmisyyden hybridiyttä korostaa myös veistoksen olion iholla läiskinä vuorottelevat teoksessa materiaalina käytetyt punainen puu ja hiili.

Mutun teoksia leimaava jonkinlainen naiseuden esittämisen groteskius ilmenee *She Walks* -teoksessa erityisen kirkkaana. Jennifer L. Morgan on tutkinut koloniaalisen ajan eurooppalaisia afrikkalaisten naisten visuaalisia representiaatioita eräänlaisena mittarina eurooppalaisesta käsityksestä afrikkalaisesta naisesta. Morganin mukaan afrikkalainen nainen kuvattiin koneen kaltaiseksi, kipua tuntemattomaksi työhiriöksi, olennoiksi, jota leimasi roikkuvien rintojen symboloima hedelmällisyys, ja joka pystyttiin kesyttämään vain kolonisaatiolla (Morgan 1997, 167–169; 181). Groteskeilla mustien naisten kuvillaan Mutu leikittelee koloniaalisen afrikkalaisnaisen representaation tekemällä toiseuttamisen toistolla. Scifissä, jonka kuvasto on afrofuturismille leimallista, toiseutta ilmennetään usein avaruudellisilla olioilla, joiden poikkeavuuden ja usein myös uhkaavuuden kautta pohditaan ihmisyyden merkitystä. Afrofuturisissa teoksissa tällaista toiseutta sitä vastoin lähestytään läheisenä ja voimaannuttavana kokemuksena, jolloin toiseus näyttäytyy mustaa ihmisyyttä peilaavana pohdintana. Afrofuturismi pyrkii siis muodostamaan uudenlaista kuvaa toiseudesta ja sen esittämisen tavoista. (Wade 2024, 232.)

Kokemus erilaisten toiseuttamisen intersektionaalisista piirteistä vaihtelee yksilöllisten risteymien yhdistyessä, mutta se myös liikkuu ja muuttuu erilaisissa konteksteissa. Wangechi Mutun oma kokemus mustasta afrikkalaisuudesta konkretisoitui vasta hänen saapuessaan opiskelemaan länsimaiseen ympäristöön. Vasta oman kotimaansa Kenian ulkopuolella, toiseutettuna, oma musta ihonväri ja afrikkalaisuus alkoi merkitä jotakin. (Jones 2022, 57.) Erityisen vahvasti intersektionaalisten risteymien läsnäolon koen Mutun monimateriaalisessa veistoksessa *She Walks*, jossa niitä on mahdollista tarkastella teoksen ihmisyyden ja ihmiskeskeisyyden ylittävien, ns. enemmän-kuin-inhimillisten kyborgisten elementtien kautta. Kyborgiset piirteet, siis mitkä tahansa yleensä teknologiseksi mielletyt lisät, joilla jollakin tavalla parannelaan (ihmis)kehoa, ovat seuranneet Mutun tuotannossa pitkään. Ne ovat leimallisia erityisesti hänen kollaaseilleen ja videoilleen, ja näen *She Walks* -veistoksen monin tavoin jatkumoksi Mutun muille kyborgisille teoksille.

She Walks on kuin kolmiulotteinen kollaasi, joka muodostuu erilaisten materiaalien kohtaamisista. She voidaankin nähdä ihmisen, luonnon ja teknologian avaruudellisen aikajanan missä tahansa vaiheessa elävänä risteymänä, kyborgina. Ymmärrän tässä kyborgiuden Donna

Harawayn lailla samaan aikaan materiaalisesti ja vertauskuvallisesti. Haraway määrittelee kyborgiuden olevan ”kyberneettinen organismi, koneen ja elollisen risteymä, yhtä lailla sosiaalisen todellisuuden, kuin fiktion olio” (Haraway 2003 [1985], 209). Nykyisessä posthumanismissa paljon siteeratun Harawayn kyborgisen manifestin perusideana on ajattelun vapauttaminen länsimaiselle ontologialle tyypillisestä binäärisestä kategoroinnista ja näkemisen tavoista, kuten ihmisen ja luonnon sekä ihmisen ja teknologian erottelusta. Haraway korostaa erityisesti sellaisen binääriyden hylkäämistä, jossa ihminen näkee olevansa kaiken luonnollisen (tai teknologian) yläpuolella, ohjaksissa ja vallassa. Haraway näki jo 1980-luvulla ihmisen yhteyden kaikkeen planetaariseen muutokseen. Samalla logiikalla myös Harawayn näkemä kyborgi, joka sijaitsee jossakin ihmisyyden ja teknologian murtumakohdissa, on yhteydessä kaikkeen. Kyborgi ja sen käyttämä teknologia on yhtä aikaa ihmisen muovaama, ja ihmistä ja ihmisyyttä muovaama. Asetelma kyseenalaistaa ihmisen vallan ja sitä myöten binääriasetelmien ja hierarkioiden mielekkyyden. Haraway esittää, kuinka tietyt naiset, värillisiin, luontoon, työläisiin ja eläimiin liittyvät toiseuttamisen dualismit ovat eräänlaisia länsimaisten perinteiden tukirankoja, joita läntinen ”minä” on käyttänyt sumeilematta oman ylivaltansa logiikoissa ja käytännöissä puolustaessaan omaa valtaansa. (Haraway 2003 [1985], 258.)

Mutun *She Walks* on kuin visuaalinen ilmentymä Harawayn kyborgista. Se sekoittaa luonnon, teknologian ja ihmisyyden yhdeksi symbioottiseksi ruumiiksi niin ettei näiden rajoja voi oikein erottaa, ja jollainen maailman hahmottamisen tapa nykyisessä antroposeenin maailmassa näyttäyty koloniaaliseen binääriajatteluun verrattuna huomattavasti uskottavammalta. *She Walks* -teoksessa keho ei ole erillinen kasvillisuudesta, puu ja hiili on osa kehoa, keho on osa maata. Kyborginen tekniikka, jota edustavat niin hahmon korkokenkä, kuin käsien puiset lisäkkeet, ei ole erillistä ihmisyydestä. Hahmon androgyyniys alleviivaa myös sukupuolirajojen häilyvyyttä, mies ei ole erillään naisesta, ei ehkä ole miestä eikä naista vaan liukumaa näiden kahden välillä.

Teoksen hahmon osoittama konkreettinen erilaisten materiaalien yhteen kietoutuminen yhä uudenlaisiksi yhdistelmiksi muistuttaa myös muiden enemmän-kuin inhimillisten ja ei-materiaalisten kytkösten yhteen kietoutumista. ”Rotu” ja sukupuoli, seksuaalisuus ja uskonto, taloudellinen asema ja etninen tausta muodostavat liukuvia ja muuttuvia kombinaatioita, jotka köynnöstävät, versovat ja täplittävät erilaisissa konteksteissa liikkuvia planetaarisia kehojamme, ja joiden liike puolestaan vaikuttaa jälleen muuhun ympärillämme vallitsevaan aineeseen. Liike, joka ei ole hahmosta itsestään riippuvainen, vaan syntyy sitä itseään ympäröivästä

aineesta, näkyy teoksen taakse levittäytyvissä hiuskuiduissa, jotka reagoivat teosta ympäröivään ilmavirtaan.

Kiehtovalla materiaalisella ja immaterialisella tavallaan sekä Harawayn teoretisoimat että Mutun rakentamat kyborgit osoittavat binääriajattelun olevan liian yksioikoista. *She Walks* havainnollistaa oman kollaasimaisen rakenteensa kautta kiinteiden identiteettien ongelmallisuuden. *She Walks* on nimensä perusteella nainen, mutta kaikessa olemuksessaan se vastustaa niitä tapoja, joilla mustaa afrikkalaista naista on koloniaalisessa katseessa kuvattu. Kyborgi edustaa afrofuturismisakin korostettua erilaisuuden voimaannuttavuutta. Feministifilosofi Audre Lorden mukaan identiteettikategoriat, kuten ”rotu” tai sukupuoli eivät sellaisinaan ole ongelmallisia, vaan sen sijaan niitä järjestelemään pyrkivät hierarkiat, jotka asettavat jonkun (läntisen valkoisen heteromiehen ja binäärisen maailmankuvan) myyttiseksi normiksi muiden yläpuolelle. Hierarkioiden tai toisaalta samankaltaisuuksien painotuksen sijasta antoisampaa olisikin korostaa erilaisuuden hedelmällisyyttä. (Lordesta kts. Wade 2024, 233–235.)

Niin afrofuturismissa, kuin taiteen dekolonisaatioissa laajemmin onkin nähdäkseni pitkälti kyse läntisen ajattelutavan täydellisen vastustamisen sijasta sen universalismin kaatamisesta ja muiden ajattelutapojen mahdollistamisesta. Sosiologi Boaventura de Sousa Santos ja filosofi Enrique Dussel ovat puhuneet pluriveraaliudesta, eli tiedon tuottamisen prosessien avoimuudesta episteemiselle moninaisuudelle (de Sousa Santosista ja Dusselist, kts. esim. Keskinen et al. 2021, 67). *She Walks* lähestyy kyborgisella olemuksellaan sellaista kosmologiaa, jossa ihmisen (tai kulttuurin) ja luonnon suhde ei ole erotettavissa, ja jossa lajien välinen muodonmuutos ja identiteettien jakaminen on mahdollinen. Tällainen käsitys löytyy yhä elävänä monista alkuperäiskansojen kulttuureista (Tuhiwai Smith 2021, 180–183).

Ajatus lähestyy posthumanismin ihmiskeskeisen ajattelun kritiikkiä, jossa toimijuutta tarkastellaan kaikelle elolliselle ja elottomalle kuuluvana. Dualismin hylkäämisellä pyritään etsimään tapoja nähdä ihminen yhdessä, ei siis erillisenä tai vallankahvassa, vaan samalla viivalla muiden olioiden ja ei-inhimillisen kanssa. (Lummaa & Rojola 2014, 14, 19.) *She Walks* teoksen kohdalla tämä tarkoittaisi taiteen dekolonialismin toimijuuden jakamista myös sille. Jotakin sellaista, jota olen sen ja aiemmissa luvuissa käsittelemieni muiden Mutun teosten kohdalla jo koettanut tavoitella. Posthumanistisessa ihmiskeskeisyyden kritiikissä tai pluriversaaliudessa kyse on lopulta dekolonisaation ytimeistä: erilaisten maailmanhahmottamisen tapojen asettamisesta länsimaisen ontologian kanssa samalle viivalle.

3 *Mama Ray, Outstretched* ja *The NewOnes Will Free Us* länsimaisen taiteen kentällä

3.1 Länsimaisen taiteen kaanonin taakka

Kansainvälisenä taiteen historiaa esittelevän museona profiloitunut, New Yorkin suurin taidemuseo Metropolitan Museum of Art (myöhemmin tässä Met) tilasi vuonna 2019 Wangechi Mutulta neljän *The Seated I–IV*-pronssiveistoksen sarjan *The NewOnes Will Free Us* (2019). Teokset hankittiin tilapäisinstallaatioksi osana nykyaiteilijoiden teossarjaa, joiden tarkoituksena oli keskustella museon alkuperäisen kokoelman, niille varatun tilan ja aikalaisyleisön kanssa (Met www-sivut). Teokset sijoitettiin syyskuusta 2019 joulukuuhun 2020 väliseksi ajaksi Metin julkisivun veistosalustoille, jotka olivat olleet tyhjillään museon perustamisesta 1872 asti. Näyttelyn jälkeen kaksi niistä otettiin Metin kokoelmiin.

Pronssiset patsaat esittävät istuvia, luonnollista kokoa suurempia naisia. Jokainen patsas on hieman erilainen aavistuksen vaihtuvine asentoineen ja asujen yksityiskohtineen. Naisten kasvot ja niiden piirteet tulevat esiin jokaisessa hahmossa yksilöllisellä tavalla. Näilläkin naisilla on afrofuturistiseen tapaan liioitellun kokoiset, mantelinmuotoiset ja ilmeettömät silmät sekä aistilliset huulet, joita stereotyyppisesti on pidetty afrikkalaisena piirteenä. Jokaisella naishahmolla on hieman eri kasvojen tai pään alueelle sijoittuva suurehko peiliksi kiillotettu sileä pronssilevy. Veistosten naisilla on päällään kaulasta varpaiden kärkeen vartaloa peittävät käärmemäiset, kuin limittäisellä makkaratekniikalla, sekä scifikuvastoon että perinteiseen afrikkalaiseen saventyöstötaitoon viittaavalla visuaalisuudella toteutetut kaavut. Vakavien kasvojen lisäksi vain hahmojen vapaasti jaloilla lepäävät käsivarret paljastuvat kaavun alta.

Veistosten sijoittaminen Metropolitanin julkisivulle oli merkittävä dekolonisoiva taideteko. Se haastoi pohtimaan Metin kaltaisten elitistisiksi profiloituneiden ”valkoisuuden temppelien”⁵ avoimuutta myös marginaaleille, mutta myös niiden asemaa läntisen taiteen kaanonin ylläpitäjänä. Taiteen kaanon on eräs taiteen katsomista ja tulkintaa merkittävimmin ohjaavista käsitteistä. Se on läntisiin perinteisiin tukeutuva oppi- ja ohjausjärjestelmä siitä mikä on ns. oikeaa taidetta ja mikä sen ulkopuolista⁶. Griselda Pollock on teoksessaan *Differencing the*

⁵ Lainaan valkoisuuden temppelin käsitettä länsimaisten museoiden dekolonisaatiota käsitelleeltä Sumaya Kassimilta (Kassim 2024, 128–138).

⁶ Kanaan(e)issa on puutteensa. E. H. Gombrichin *The Story of Art* on taidehistorian legendaarinen järkäle, jonka ensimmäiseen painokseen vuodelta 1950 ei mahtunut yhtään naistataiteilijaa. Teoksesta vuonna 2007 otetussa 16. painoksessa naistataiteilijoita oli yksi. (Hessel [2022] 2024, 10.) Alkuvuodesta 2019 julkaistun Cornell Universityn tiedonlounhinnalla yhdysvaltaistaidemuseoiden kokoelmien taiteilijoiden demografisesta diversiteetistä tehdyn tutkimuksen raportti kertoi, että kahdeksantoista museon kokoelmien taideteoksista 87 % oli miesten tekemiä ja 85 % valkoisten taiteilijoiden tekemiä. Eurooppalaisissa museoissa tilanne on samankaltainen.

canon: feminist desire and the writing of art's histories (1999) määritellyt kaanonin jonkinlaiseksi valkoisen maskuliinisuuden taideihanteista kumpuavaksi diskurssiksi, joka tästä ihanteesta käsin määrittelee ne teokset, jotka kanonisoidaan taiteellisiksi mestariteoksiksi tai monumenteiksi. Määritellessään jotakin sisäpuolelleen, se sulkee samalla jotakin myös ulos, tehden kaanonista poliittisen. Pollock esitti jo 2000-luvun taitteessa, että kaanonia täytyisi muokata, niin että siinä huomioitaisiin marginaaliin jääneet ryhmät, kuten naiset tai ei-eurooppalaiset tai vastaavasti sen universaalina nähty käsite tulisi kokonaan purkaa. (Pollock 1999, 3–4, 9.) Myös Meskimmon on puhunut kaanonin poliittisuudesta. Hänen mukaansa se ovat eurosentrisyydessään ja kytköksillään vallitsevaan koloniaalisuuteen kaukana neutraalista. Meskimmon esittääkin kaanonin muuttamista transkaanoneiksi, monimuotoisiksi ja spekulatiivisiksi käytänteiksi, joissa keskustellaan moninaisista tietämisen tavoista koostuvien maailmojen kanssa. Meskimmonin mukaan tällaisissa transkaanoneissa yhdistyisivät ylirajaisten feminististen liikkeiden dekolonisoiva voima taiteen kykyyn toteuttaa uusia ja moninaisia maailmoja. (Meskimmon 2023, 19–20.)

Wangechi Mutun pronssiveistokset *The New Ones Will Free Us* ammentavat sekä länsimaisen taiteen kaanonin sisäpuolisesta muotokielestä että afrikkalaisesta, kaanonin ulkopuolisesta muotokielestä, jotka molemmat Mutu tuntee oman taustansa vuoksi omikseen. Omien sanojensa mukaan hän on halunnut ilmentää veistoksilla molemmille kulttuureille tyypillisiä karyatideja, mutta sellaisia, jotka istuvat eivätkä joudu kannattelemaan ulkopuolisia taakkoja (Mutu 2019, Met Youtube). Länsimaisen taiteen historiassa karyatideilla, etenkin antiikin ja renessanssin arkkitehtuurissa esiintyneillä pitkiin vaatteisiin pukeutuneilla, rakennusten palkistoja pylvään tavoin kannattelevilla naishahmoisilla patsailla on vankka asema. Vahvalla yhteydellään antiikkiin ja renessanssiin ne voidaan nähdä jopa länsimaista kaanonia kannattelevina hahmoja. Karyatidimainen lapsia, erilaisia taakkoja, usein hallitsijan tuoleja kantava naishahmoinen patsas on paljon käytetty myös afrikkalaisten kulttuurien taiteessa. Naishahmo istumassa, polvillaan tai seisoen, usein symbolisesti tärkeän taakan alla esiintyy lukemattomissa eri kokoisissa afrikkalaisen veistotaiteen esineissä pitkän historian ajalta (Stanley 1985, 106; Mutu 2019, Met Youtube).

Esimerkiksi vuonna 2022 Lontoon National Galleryn kokoelmassa naistataiteilijoiden osuus oli yksi prosentti. (Topaz et al. 2019; Hessel [2022] 2024, 10.) Eri taiteen alojen kaanonit ovatkin monimutkainen diskurssiivinen rakennelma, jotka ovat syvällä instituutioissa - museoissa, taidemarkkinoissa, yliopistoissa ja taidekouluissa, siis moninaisissa tiedon järjestelmissä, ja jotka ilmenevät niiden kautta.

Meskimmonin transkaanonien käsitteeseen liittyy ajatus hierarkiattomasta vuorovaikutteisuu-
desta, jossa aiemmin marginalisoituja taidemuotoja tarkastellaan samanarvoisina länsimaisen
taiteen taidemuotojen rinnalla. Meskimmon tähdentää, etteivät transkaanonit väitä olevansa
universaaleja. Hierarkioiden kyseenalaistamisen tavoin, ne kyseenalaistavat myös essentialis-
tisia tulkintoja ja korostavat sen sijaan paikallisia ja affektiivisiä tietämisen ja kuvittelun ta-
poja. (Meskimmon 2023, 23.) Huolimatta siitä, että karyatidit viittaavat vahvasti länsimaiseen
kaanoniin, veistokset ovat muilta osin leimallisen afrikkalaisia. Veistosten haarniskamaisilla
asuilla on selkeät vastineensa useassa afrikkalaisessa kulttuurissa. Metallirenkaat, jotka kiertä-
vät horisontaalisesti asunsa kantajaa viittaavat Sierra Leonessa naisten Mami Wataa edeltänei-
den vesihenkien kunniaksi käyttämiin kasvonaamioihin. Vertikaaliset metallinauhat puoles-
taan viittaavat raffiapalmuun, jota niin ikään on käytetty naamiaiskoristeena kautta koko Afri-
kan mantereen. Kasvojen kiillotetut metallilevyt viittaavat itäafrikkalaiseen, etenkin Tansa-
nian, Sudanin ja Etiopian alueiden tyypillisesti valtaan yhdistettyyn huulilevyperinteeseen, ja
levy *Seated III*:n päässä puolestaan Kongon Demokraattisen tasavallan ja eteläafrikkalaisen
Zulu-kansan parissa käytettyyn tyypilliseen hiuskoristeeseen. (Jones 2021, 100.)

Tuomalla niin itäafrikkalaisuuden, kuin laajemmankin afrikkalaisuuden perinteen korostetusti
hahmoissaan osaksi Metin julkisivua karyatidit rikkovat kaanonin perinteisiä sisäpiiriläisyy-
den ehtoja: ne keskustevat niin läntisen kuin moninaisena ilmenevän afrikkalaisen perinteen
kanssa. Mutun *The NewOnes Will Free Us* osuu luontevalla tavalla kategorisen erottelun lo-
giikkaa vastaan luomalla karyatidit uudelleen, uusiksi, kanonisten ja ei-kanonisten tapojen
kanssa ja rinnalla. Teosten afrikkalaiset huulilevyt ja naamioviitteet kyseenalaistavat koloni-
aalisisistä ymmärtämisen tavoista nousevia hierarkisoivia käsityksiä taiteen ja artefaktin sekä
niitä luoneiden ihmisten erottelusta. Teokset asettuvat Meskimmonin hahmottelemiin trans-
kaanoneihin ponnistamalla afrikkalaisista perinteistä ja visuaalisuudesta, ja keskustellen tasa-
arvoisina perinteisen länsimaisen kuvaston kanssa. Tällaisena ne luovat uudenlaista hierar-
kijatonta ja moninaista taidekuvastoa sekä uutta näkemisen tapaa.

Kirjoittaessaan heteronormatiivisuudesta Judith Butler hahmottelee vallanpitäjän ylivaltaista
kaanonia aiheena, jota ei ehkä olekaan syytä kokonaan vastustaa. Butlerin mukaan kannattaisi
ehkä ennemminkin pohtia, miten dominoivaa kulttuuria, johon itse on monin risteävin kyt-
köksin osallisena, voi työstää, vallata ja riisua aseista, ja hyödyntää näin muodostuvia väliin-
tulon paikkoja. (Butler 1995, 280–281.) Tällaisena väliintulona näen Mutun *The NewOnes
Will Free Us*-kokonaisuuden, joka visualisoi eurosentriselle kaanonille tuttua aihetta uudella,
kaanonin ulkopuolisella tavalla. *The NewOnes Will Free Us* viittaa jo nimellään eräänlaiseen

interventioon, joka saattaa vapauttaa kaanonin sen itse sitomista tiukoista nyöreistä, jotka rajoittavat katsomisen, ymmärtämisen ja olemisen tapaa. Butler huomauttaa, että kriittinen näkökulma saattaa kummuta juuri sen saman valtakoneiston olemassaolosta, jota on yrittänyt kritisoida, mutta silti ei tarvitse tulla koneiston alistamaksi (Butler 1995, 281). Niin läntisen kaanonin karyatidit, kuin afrikkalaisten kulttuurien naisveistokset kantavat raskaita taakkoja. Läntisessä ajattelussa ele voidaan liittää heteronormatiiviseen sukupuolinäkemykseen, joka teki naisesta passiivisen objektin aktiiviseen maskuliiniseen subjektiin nähden. Mutun karyatidit kuitenkin nimensä (*The Seated I–IV*) mukaisesti istuvat, eivätkä kannattele mitään. Mutu arvioi halunneensa vapauttaa karyatidit kaiken sen taakan kantamisesta, joka liittyy naiseuteen (Mutu 2019, Met Youtube). Mielestäni Mutun veistokset, noustessaan eräänlaisesta vuorovai- kutteisesta moninaisuudesta, toimivat tämän lisäksi aktiivisina transkaanonien ja siten myös dekolonisaation esitaistelijoina. Siksi ehdotankin, että nämä afrofuturistiset hallitsijattaret, *The New Ones Will Free Us* -teoksen afrikkalaiset karyatidinlaiset ovat myös osittain länsimaisen taiteen kaanonin hallitsevuudesta vapaat ja rakentavat sen ohelle moninaisia, omista lähtökohdistaan kumpuavia transkaanoneita.

3.2 Hybridisyys

Siinä missä transkaanonit pyrkivät vastustamaan universaaleja, hierarkisoivia ja essentialistisia tulkintoja, länsimainen ajattelu ja sen taiteen kaanon perustuu monella tavalla binäärien kautta hallittavaan erontekoon. Stuart Hall hahmottelee kolonialistista erontekoa merkitysten rakentumisella suhteessa vastakohtiin, siihen mitä ne eivät ole. Hallin mukaan erot rakentavat laajemmassa perspektiivissä identiteetin ja maailman käsittämisen tapoja. Samalla ne myös yksinkertaistavat dualismillaan. (Hall 1999, 153.) Samankaltaisesta merkitysten rakentamisesta on kyse myös Edward Saidin esittelemässä toiseuttamisessa, jossa läntinen (oksidenti) itseymmärrys rakennetaan suhteessa itäiseen (orientti) toiseen, ja jossa toiseus nähdään alisteisena itselle. Kyse on siis aina myös valtasuhteista ja hierarkioista. Taidehistorioitsija Linda Nochlin esitteli esseessään “The Imagined Orient” (1983), kuinka 1800-luvun kolonialistinen ideologia, länsimainen käsitys itämaisestä näkyi aikakauden maalauksissa. Narratiivia länsimaisesta paremmuudesta tuotettiin niissä esittelemällä itä ihmisineen omituisena ja vieraana, väkivaltaisena ja viettelevänä naamioiden tämä fantasia harhaanjohtavasti naturalismin verhoon (Nochlin 1983, 119). Hall jakaa Nochlinin ajatuksen kolonialistisen eronteon luonnollistamisesta. Esimerkiksi asemoimalla mustien afrikkalaisten kulttuuri villiksi, lähelle luontoa, pyrittiin eronteko valkoisiin näyttämään luonnolliselta ja sitä myöten myös pysyvältä.

Identiteetti rakentuu sen mukaan mitä se sisältää, mutta myös sen mukaan mikä jätetään ulkopuolelle, toiseudeksi. (Hall 1999, 169; Hallista kts. myös Racz 2021, 100.)

Edellisissä luvuissa olen pyrkinyt hahmottelemaan Mutun teosten asettumista binääriasetelmia jollakin tavalla häiritseviksi teoksiksi, jotka toimivat kyllä jossakin länsimaisen nykytaiteen kaanonin sisäpiirissä, mutta silti tätä kaanonia hankaavassa tilassa. Kulttuuriteoreetikko Homi Bhabha on kehittänyt ns. kolmannen tilan teoriaa. Bhabhan mukaan luovuttaessa homogenisoivasta binääriasetelmasta ja siirryttäessä ambivalenttiseen kolmanteen tilaan, olisi mahdollista hahmotella uudenlaisia näkemisen ja kokemisen tapoja. Kolmannessa tilassa kulttuuriset merkitykset ja identiteetit eivät ole pysyviä, vaan jatkuvassa muutoksessa rikkoen pysyviksi asemoituja ja eroa tekeviä kategorioita. Kolmas tila siis kyseenalaistaa sekä dualismin tarvetta merkitysten muodostumisessa että myös kulttuurien pysyvyyttä. Se voidaan nähdä jonkinlaisena liminaalitulana, joka kulttuuristen merkitysten avonaisuuden vuoksi tuottaa kokonaan uutta kulttuurista hybridiyttä. Sellaista, joka ei perustu esimerkiksi toiseuttamiseen tai eksotismiin. (Bhabha 1994, 1–5, 33–36, 55.)

Wangechi Mutun teoksia voidaan mielestäni tarkastella Bhabhan kolmannen tilan käsitteen avulla. *Mama Ray*, *She Walks, Outstretched* ja *The Seated* -veistosten sarja *The NewOnes Will free Us* sekoittavat sekä Mutun afrikkalaisesta että länsimaisesta identiteetistä kumpuavia kokemuksia niin affektiivisesti kuin materiaalisestikin. Teokset luovat monitasoista hybridiyttä, ne esittävät hybridisiä olioita, tuottavat hybridisiä mytologioita ja yhdistelevät hybridisesti läntisestä dualismista löytyviä vastakohtapareja. Monimuotoisuudessaan veistokset luovat hybridisyydestä kumpuavan esteettisen ja affektiivisen kokemuksen, joka vastustaa yksiselitteisiä ja binäärisyyteen taipuvia tulkintoja.

Bhabhan kolmas tila ei lähtökohtaisesti pyri korvaamaan kulttuuria toisella. Sitä eivät tee myöskään Mutun veistokset. *Mama Rayn* voi monin tavoin nähdä toimivan läntisen taiteen kaanonin puitteissa. Se on esillä läntisen taiteen kaanonin arvostamisissa museoinstituuteissa, se on meritoituneen, lännessä kouluttautuneen taiteilijan teos, joka voidaan asettaa länsimaisen taiteen jatkumoon, jossa löytöretkeilijöitä ja tiedemiehiä on vuosisatoja ikuistettu *Mama Rayn* kaltaisiksi pronssisiksi rintakuviksi. *Mama Ray* muuttuu hybridiksi vasta siinä vaiheessa, kun pronssiin valetun Zeuksen sijasta patsas esittääkin afrikkalaisen naisen ja iso-keihäsrauskun risteymää, panafrikkalaista myyttiä.

The NewOnes Will Free Us -teoskokonaisuuden istuvat karyatidit ovat samoin läntisen ja afrikkalaisen taideperinteen hybridejä. Materiaalisuudellaan, suurikokoisina, julkiseen tilaan

arvostetun museoinstituutin tilaamina pronssiveistoksina ne istuvat hyvin läntisen taiteen kaanoniin. Vaikka etenkin messingin työstötaito on jo varhain omaksuttu länsiafrikkalaiseen taiteeseen ja pronssi on myös nykytaiteessa elävä materiaali, luo se läntisen taiteen perspektiivistä myös mielikuvaa jostakin vanhasta, arvokkaasta ja perinteisestä. *The New Ones Will Free Us* asettaa kuitenkin antiikin karyatideille toisenlaisen tehtävän ja luo niille toisenlaisen ulkoisen olemuksen. *The Seated I–IV* veistoksissa risteilee tuttuus ja tunnistamattomuus. Ne ovat samaan aikaan ajattomia ja menneisyyden hahmoja, sekä toisaalta uusia, johon niiden nimikin viittaa. Länsimaisen taiteen tuttuun ja perinteiseen, arvokkaaseen pronssiin on valettu afrikkalaisen naisen perinteitä, henkilökohtaista ja kollektiivihistoriaa. Huulilevyt ja käärme­mäisesti kietoutuneet, naisten vartaloja peittävät asut kantavat mukanaan niin itäafrikkalaista historiaa, afrikkalaisiin kulttuureihin sitoutunutta estetiikkaa kuin spirituaalista mytologiaa­kin. Afrofuturismiin kiinnittyvässä visuaalisessa ilmeessään teokset katselevat liskomaisilla silmillään länsimaisilta jalustoiltaan muukalaisina, mutta tavallaan myös läntisestä scifikuvas­toista tuttuina. Niissä ei ole läntistä binäärisyyttä, ei liioin yksioikoista universaaliutta, vaan ennen kaikkea sellaista monimuotoista hybridiyttä, joka antaa tilaa monensuuntaisille luenta­taivoille ja merkitysten muodostuksille.

3.3 Dekolonisaation käytänteet teosten esillepanossa

Toukokuusta marraskuuhun 2021 Fine Arts Museum of San Francisco (myöhemmin tässä FAMSF) järjesti Legion of Honour-rakennuksessaan näyttelyn *Wangechi Mutu: I am Speaking, Are You Listening?*, jossa Wangechi Mutun teoksia oli esillä yhdessä museon vanhan eurooppalaisen taiteen perusnäyttelyn kokoelmien kanssa. Näyttely oli kuudes osa näyttely­sarjassa, jossa FAMSF reflektoi omaa historiaansa kokoelmineen, sekä paikkaansa taidemu­seona ja yhteiskunnallisena keskustelijana. (Campbell 2021, 17.) Esillä olivat myös *Mama Ray*, joka hankittiin näyttelyn yhteydessä FAMSF kokoelmiin, sekä *Outstretched*.

Taidemuseon johtaja Thomas P. Campbell tuo näyttelykatalogin ensilehdillä esiin näyttelyn harkitun merkityksen osana museon itsekriittistä aikalaiskeskustelua (Campbell 2021, 17). Museokentällä viimeisten vuosikymmenten aikana laajentuneet ”decolonize the museum” -vaatimukset ovat toki laajempien kolonialistisia maailmankuvia purkavien dekolonisaatiokes­kustelujen jatketta, mutta viime vuosina tapahtuneiden kolonialistisia patsaita kaataneiden ja Black Lives Matter -liikehdintöjen myötä ne ovat saaneet yhä enemmän painoarvoa etenkin angloamerikkalaisessa maailmassa. (Ks. esim. Tuhiwai Smith 2021, 177; Rastas et.al. 2021, 40; Rastas 2021, 175; Kassim 2024; 132.) Museoiden dekolonisaatiovaatimukset kohdentuvat

niin niiden esittelemien esineiden repatriaatioon, eli palautukseen alkuperäisille omistajilleen, kuin museoiden paikantumiseen osana koloniaalista tietojärjestelmää. Sumaya Kassim kuvaillee museoiden yhä olevan ”valkoisuuden temppeleitä”, jotka ylläpitävät kolonialistisia tietojärjestelmiä ja valkoisuuden ylivaltaa (Kassim 2024, 129–130). Tässä diskurssissa taidemu-
seot ovat pyrkinet toimimaan sensitiivisemmin ja inklusiivisemmin, sekä purkamaan norma-
tiivista valkoisuutta ja eurosentrisiä kolonialismista kumpuavia maailmankuvia (Rastas et. al. 2021, 40).

FAMSF:n Legion of Honour on perustettu San Franciscoon 1920-luvun alussa. Se rakennetiin lähes kopioksi Pariisin Palais de la Légion d’Honneur -rakennuksesta ja on sellaisena ilmentymä aikansa länsimaisen taiteen kaanonin ylivallassa ja ylistyksestä. *Mama Ray*, yhdessä kolmen muun⁷ Mutun pronssiveistoksen kanssa muodostivat Legion of Honorin pylväiden ympäröimälle atriumille installiotyyppisen kokonaisuuden FAMSF:n kokoelmiin kuuluvan August Rodinin *Ajattelij*a-patsaan (1904) ympärille.⁸ Rodin työsti *Ajattelijan* alkujaan Dante Alighierin muotokuvaksi, osaksi suurta Jumalaisen näytelmän veistoskokonaisuutta, jossa Dante pohdiskelee ihmiskunnan kohtaloa. Tästä pelkkää runoilijaa kuvaavasta *Ajattelijasta* muodostui länsimaisen taiteen historian yksi symbolivoimaisimmista teoksista. Se on ilmentänyt läntisen mielikuvituksen ylivoimaa sekä ihmisen kykyä ajatteluun ja luovuuteen. *Ajattelijan* ja *Mama Rayn* esittelemisen rinnakkain asettaa ne kiinnostavaan, joskin vahvasti länsimaisesta dualismista jännitteensä saavaan suhteeseen. Rodinin *Ajattelij*a, joka lähtökohtaisesti tulkitaan (normatiivisen) länsimaisen ajattelun ylistyksenä on kääntänyt atriumilla selkensä Mutun *Mama Raylle*, joka puolestaan, kuten aiemmassa luvussani 2.1 *Mytologiat vastaanarratiiveina* kuvailin, visualisoi läntisen kaanonin ulkopuolista, toiseutettua ajattelua. Atriumin avoimen taivaan alla kohtaavat näin maskuliinisen ajattelun ylivoiman, rationaalisuuden ja inhimillisen kulttuurin ylistys sekä feminiinisyyttä ja ihmisyyden ja luonnon yhteyttä julistavat personifikaatiot. Jännitteisyydessä on voimaa, joka nostaa molempia teoksia.

Outstretched oli esillä museon sisätiloissa. Se oli sijoitettuna kuin tunkeilijana saliin, jossa sitä joka suunnalta ympäröi läntisen taiteen 1500–1600-lukujen arvomaalaukset. Schmuckli kiinnittää teoksen sijoituksessa huomionsa jännitteeseen, jonka se luo taustalleen ripustetun Eustache Le Seurin heikummallisen *Nukkuvan Venuksen* (1638–1639) kanssa (Schmuckli 2021,

⁷ Muut atriumilla esillä olleet Mutun teokset olivat Shavasana I ja II (molemmat 2019), sekä *Crocodylys* (2020) (Schmuckli 2021, 18; 25).

⁸ Rodinin *Ajattelij*a-patsaan toisintoja on maailmalla esillä useissa julkisissa paikoissa ja merkittävässä museossa. Suurin osa näistä on Rodinin valvonnassa tuotettuja. Rodinin *Ajattelij*a on FAMSF:n varhaisimpia kokoelmiinsa hankkimia teoksia. (FAMSF www-sivut.)

26). Oma tulkintani osuu laajemmin *Outstretchedin* vierauteen teosta ympäröivien maalausten idealisoituja ihmiskuvauksia ja kulttuurisia teemoja vasten. Veistosta ympäröivät sekä länsimaista mytologiaa että kristillistä kuvastoa käsittelevät maalaukset. Vaihtoehdoisella estetiikallaan, omalaatuisella matkimisellaan (Sederholmin 2002, 78), tämä hybridinen olento kyseenalaistaa, haastaa tai monipuolistaa sukupuolen esittämisen tapoja, joista jo *Outstretchediä* analysoivassa luvussa 2.2 *Mustan naisen performatiivisuudesta ja vastakatseesta* kirjoitin. Asemoituna tällaiseen tilaan näkisin teoksen haastavan myös koko sitä kulttuurista narratiivia, jota länsimainen kaanon esittää. Länsimaisen taiteen kaanon kertoo länsimaisuudesta, näkökulma on eurooppalainen ja narratiivin eurosentrisyyttä painotetaan toiseuttamisella (ks. esim. Nochlin 1983). Taiteen dekolonisaation näkökulmasta tähdellistä onkin nähdä, että *Outstretched* ei anna sitä ympäröivien läntisen taiteen teosten kertoa omaa tarinaa puolestaan, vaan epätavanomaisessa kehossaan se kertoo tarinansa itse.

Läntisen taiteen kaanonia haastavien teosten esillepano voidaan nähdä oleellisena taiteen dekolonisaation muotona. Läntisten narratiivien joukkoon tarvitaan kuvastoa, joka kolonialistisessa katseessa on arvioitu esimerkiksi artefakteiksi. Tämä johtaa siihen, että myös taiteen käsitteistöä tulee uudelleenarvioida (Järvinen 2019). Mutun teosten esillepano FAMSF:n vanhan taiteen kokoelmien yhteydessä tuo teokset arvokkaaseen neuvotteluun keskenään, vaikkakin asettaa ne yhä jonkinlaiseen ”tunkeilijan” asemaan museon perinteisen kuvaston joukossa. Länsimaisesta dualismista kumpuava vastakkainasettelun asetelma säilyy, kun se otetaan näin tarkoituksellisesti näyttelyn teemaksi. Tuckin ja Yangin esseessään ”Decolonization is not a metaphor” (2012) peräänkuuluttama konkretia toteutuikin kenties nimenomaan tässä vastakkaisuuden asetelmassa ja siinä vuoropuhelussa, jossa Mutun teokset tietysti erillisyydessään luovat pohjaa Meskimmonin hahmottelemien transkaanonien mahdollisuudelle.

New Yorkin Metropolitan Museum of Artin julkisivulla oli esillä syyskuusta 2019 joulukuuhun 2020 Wangechi Mutun siihen varta vasten toteuttama neljän pronssiveistoksen sarja *The New Ones Will Free Us*. Itsenäisiksi teoksiksi Metin julkisivulle asetettuina *The Seated I–IV* toimivat vielä enemmän kuin vastakkainasettelun tehtävässä. Näille veistoksille oli annettu vieläkin painavampi tehtävä, ne eivät hae paikkaansa, ne voivat vain olla. Ne ikään kuin kuuluvat juuri tälle estradille. Teokset istuivat alustoillaan itsenäisinä, ilman kilpailijoita, ikivanhoina ja uusina, veistoksellisina kuvina kaiken yhteen kietoutumisesta ja transkaanoneiden mahdollisuudesta.

4 Loppupäätelmät

Tutkielmani muodostaa dekoloniasaation teemojen ympärille rakentuvan kudelman, jossa neljän Wangechi Mutun teoksen tai teoskokonaisuuden tarkastelu osana taiteen dekolonisaation käytänteitä tapahtuu pitkälti teosten omilla ehdoilla. Mutun teokset käsittelevät erityisesti mustaa afrikkalaista naiseutta sekä ei-binääriyttä afrofuturististen ilmaisukeinojen kautta. Tutkielmassani näitä ovat yhtäältä teosten materiaalisuus, taiteilijan kotimaan, Kenian maa-aineksen ja pigmenttien käyttö viitaten esikoloniaaliseen afrikkalaiseen taiteen traditioon, sekä toisaalta teosten muotokieli, joka viittaa niin ikään afrikkalaisiin traditioihin sekä koloniaaliseen afrikkalaisuuden ja mustan naiseuden toiseuttamisen hierarkkiseen erontekoon.

Mutun veistokset esittävät kritiikkiä koloniaalisia tiedontuotannon ja asenteiden valta-asetelmiä sekä niiden normatiivisuutta ja universaaliutta kohtaan. Esitän tutkielmassani, että pronssisen *Mama Rayn* nouseva ylävartalo ja liskomaisena haarniskana ilmentyvä olemus nostavat veistoksen haastamaan läntisen kaanonin sisäistämää mytologia- ja estetiikkakäsitystä. Esitän myös, että *Outstretched* on yhdistelmä klassista naiseuden performointia ja tämän rikkomista. Läntisen kaanonin raukea ja valloittamista odottava nainen on muokkaantunut *Outstretched-issä* vahvaksi olennoiksi, joka ei alistu sille annettuun rooliin eikä liioin länsimaiselle patriarkariselle katseelle. Sekä *Mama Ray* että *Outstretched* esiintyvät tavalla, jonka kolonialismi on perinteisesti afrikkalaisuudelta, sen mytologioilta tai naiseuden kuvauksilta kieltänyt.

Näen tärkeäksi korostaa, että Mutun teokset tarjoavat kolonisaatiokritiikin ohella myös dekolonisaation käytänteitä, vaihtoehtoisia maailman näkemisen tapoja. Esitän, että *Mama Ray* nostaa uudenlaisen afrikkalaisen mytologian länsimaisen rinnalle ja *Outstretched* ehdottaa naisen performatiivisuuden parodioivalla interventiolla sensuellin naisen katsomista ei enää alistavalla, vaan kunnioittavalla tavalla. Näen tutkielmassani, että bell hooksin hahmotteleman katseeseen sisältyvän vastarinnan kautta *Outstretched* ottaa haltuun perinteisen objektin aseman sijasta subjektiuden. Näen myös, että *She Walks* teoksen materiaallinen inhimillistä ja enemmän-kuin-inhimillistä yhdistelevä olemus viestii länsimaista ajattelua leimaavista eronteoista ja hierarkioista, dualismeista ja kiinteistä identiteeteistä vapauttavasta olemisen tavasta.

New Yorkin Metropolitan Museumin julkisivulla 2020 esillä ollut Wangechi Mutun *The New Ones Will Free Us* haastoi länsimaisen taiteen kaanonin universaaliutta yhdistämällä futuristiseen ilmaisuun vanhaa useiden afrikkalaisten kulttuurien perinnettä ja nostaten marginaalisena nähdyn afrikkalaisen ja afrofuturistisen estetiikan hetkeksi ainutlaatuiselle areenalle. Teosten esilläolo Metin julkisivulla onkin nähtävissä vahvana taiteen dekolonisaatiota

edistävänä tekona. Mutun teosten esillepano FAMSF:ssa yhdessä museon läntisen taiteen koelman kanssa asetti Mutun teokset kolonialistisesta maailmankuvasta kumpuavaan vastakkaiseen asetelmaan museota ”oikeasti” asuttavan taiteen kanssa. Tutkielmassani esitän, että tässä vastakkaisuudessa on kuitenkin jännitteistä voimaa, joka avaa museoita toisenlaisista epistemologioista nouseville ajatuksille ja toimii näin taiteen dekolonisaation konkreettisena käytänteenä.

Olen tuonut tutkielmassani esiin, kuinka tarkastelemani veistokset rakentavat uusia maailman näkemisen tapoja. Olen kirjoittanut kuinka ne kurottavat esiin, hahmottavat uutta kuvastoa, riisuvat eksotisoivia ja alistavia representaation tapoja ehdottaen tilalle uusia, ei-binäärisiä näkemisen ja kokemisen malleja. Alleviivatakseni näitä aktiivisia käytänteitä, ehdotan, että Mutun teoksista voisi puhua dekolonisaation aktiivisina toimijoina. Ehdotan myös, että eronteko, kolonialistisessa katseessa pejoratiivinen toiseuden korostaminen, kääntyy Mutun teoksissa voimaannuttavaksi kannanotoksi, jolla teokset aktiivisesti haastavat sekä materiaalisesti että affektiivisesti koloniaalisia asenteita. Haluan korostaa, että tuodessaan läntisen taiteen kaanonin rinnalle, mutta samalla keskusteluyhteyteen sen kanssa uudenlaisia tai ehkä vain hetkeksi unohtuneita tulkintoja maailmasta ja sen hahmottamisesta, Mutun teokset avaavat tilaa transkaanonin kaltaisille moninaisille, binääriydestä ja hierarkioista vapaille kokemisen alustoille.

Tutkielman kirjoitusprosessin aikana havaitsin taiteen dekolonialismin olevan monin tavoin sidoksissa binääriyden haastamisen sekä sellaisiin posthumanistisiin teemoihin, joissa länsimainen toiseuttava Ihmisyys ei ole keskiössä vaan ennemminkin vuorovaikutuksessa, suhteellistettuna muuhun ei-inhimilliseen verkostoon. Sellaiseen, jossa toimijuuttakaan ei voi enää palauttaa vain ihmiseen, kuten ehdotan Mutun teosten osalta. Tutkielmani osoittaa Mutun teosten materiaalisina objekteina vaikuttavan ihmiseen, esimerkiksi haastamalla länsimaista binääriajattelua. Näkisinkin kiinnostavaksi ja ajankohtaiseksi antroposeenin maailmassa jatkaa tutkimuksen tarkentamista myös posthumanistisiin teosten toimijuuteen liittyviin kysymyksiin. Taiteen dekolonialismi tarvitsee käytänteitä ja rohkeaa, vanhoja raja-aitoja rikkovaa ajattelua. Sekä lisäksi tutkielmani kaltaista keskustelua. Bell hooksin sanoin:

The uses of time, the choices we make with respect to what to think and write about, are part of visual politics. - - As we critically imagine new ways of think and write about visual art, as we make spaces for dialogue across boundaries, we engage a process of cultural transformation that will ultimately create a revolution in vision. (bell hooks 1995a, xvi.)

Kuvaluettelo

Kuva 1. Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä. Mutu, Wangechi, *Mama Ray*, 2020. Pronssi, 165 × 488 × 366 cm. Kuva näyttelystä *Wangechi Mutu: I am Speaking, Are You Listening?*, Fine Arts Museum of San Francisco 7.5.–7.12.2021: https://www.famsf.org/storage/images/a1f4584e-b892-4148-724f-0bd42cc65aad/2021_cplh_mutu_installation_court-yard_v41_5.jpg?crop=3000,2250,x0,y0&format=jpg&quality=80&width=1000

Kuva 2. Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä. Mutu, Wangechi, *Outstretched*, 2019. Maa, paperimassa, höyhenet, 91 x 162 x 75 cm Kuva näyttelystä *Wangechi Mutu: I am Speaking, Are You Listening?*, Fine Arts Museum of San Francisco 7.5.–7.12.2021.: https://www.famsf.org/storage/images/a1f4584e-b892-4148-724f-0bd42cc65aad/2021_cplh_mutu_installation_g6_v12_5_1.jpg?crop=3000,2250,x0,y0&format=jpg&quality=80&width=1000

Kuva 3. Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä. Mutu, Wangechi, *She Walks*, 2019. Punainen maa, hiili, paperimassa, puu, puuliima, teräsnaulat ja synteettinen hius, 210 x 101 x 51 cm. Kuva näyttelystä *Rock My Soul*, Victoria Miro Gallery, London, 2.10.–2.12.2019.: <https://www.victoria-miro.com/artworks/28132/>

Kuva 4. Kuva poistettu tekijänoikeudellisista syistä. Mutu, Wangechi, *Seated I*, Sarjasta *The New Ones Will Free Us*, 2019. Pronssi, 201 × 85 × 113 cm. Kuva näyttelystä *Wangechi Mutu The New Ones Will Free Us*, Metropolitan Museum of Art Facade, 9.9.2019–1.11.2020: <https://cdn.sanity.io/images/cctd4ker/production/c57407d4c649935d6c7ee011106580e6e8f665fb-1080x720.jpg?w=3840&q=75&auto=format>

Lähteet

Internet-lähteet

- Brooklyn museum www-sivusto. https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/wangechi-mutu (käytetty 30.10.2024)
- Fine Arts Museum of San Francisco www-sivusto. Exhibitions <https://www.famsf.org/exhibitions/wangechi-mutu#gallery>
- Fine Arts Museum of San Francisco www-sivusto. Stories <https://www.famsf.org/stories/the-thinker> (käytetty 5.11.2024)
- Metropolitan museum: The Facade commission www-sivusto. <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/facade-commission-wangechi-mutu> (käytetty 3.11.2024)
- Metropolitan museum www-sivusto. Artist Interview-Wangechi Mutu: The New Ones, Will Free Us Met exhibitions. You tube. <https://www.youtube.com/watch?v=MQgCX7HZoW0&t=6s> (käytetty 3.11.2024)
- Metropolitan museum www-sivusto. The Seated I. <https://www.metmuseum.org/art/collectio/search/830453> (käytetty 30.10.2024)
- Okorafor, Nnedi 2019 www-sivusto. <http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html> (käytetty 27.10.2024)
- Victoria Miro www-sivusto. <https://www.victoria-miro.com/artworks/28132/> (käytetty 30.10.2024)

Kirjallisuus

- Bhabha, Homi K. 2004 [1994]. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Campbell Thomas P. 2021. "Foreword". Teoksessa *Exhibition catalogue Wangechi Mutu: I Am Speaking, Are You Listening?* Toim. Claudia Schmuckli; Isaac Julien; Wangchi Mutu San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco in association with DelMonico Books, 16–17.
- Conwill, Kinshasha Holman; Strait, Kevin M. 2024. *Afrofuturism. A history of Black Futures*. Washington: Smithsonian Books
- de, Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kutu/detail.action?docID=922939>.
- Drewal, Henry John 2008. Mami Wata. Arts for Water Spirits for Africa and its Diasporas. Julkaisussa: African Arts, Summer 2008, Vol 41, No. 2. <https://www.jstor.org/stable/pdf/20447886.pdf>
- Fleming, Tuliza 2024. "Afrofuturistic Art". Teoksessa *Afrofuturism – A History of Black Futures*. Toim. Kevin M. Strait & Kinshasha Holman Conwill. Washington: Smithsonian Books, 134–141.
- Hardaway, Ayana T. 2024. "Afrofuturism and Afrocentric futurism". Teoksessa *Introduction to Afrofuturism. A mixtape in Black Literature and Arts*. Toim. Frazier, Duewa M. London: Taylor Francis, 210–222.
- Haraway, Donna 2003 [1985]. "Manifesti kyborgeille". Teoksessa *Luonnon politiikka*. Suom. & toim. Yrjö Haila & Ville Lähde. Tampere: Vastapaino, 205–265.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. & toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 2019. *Mitä on tekeillä? Esseitä vallasta, uusliberalismista ja monikulttuurisuudesta*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino
- Hessel, Katy 2024 [2022]. *Taiteen historia ilman miehiä*. Helsinki: Otava.

- Hooks, bell 1995a. *Art on My Mind. Visual Politics*. London: The New Press
- Hooks, bell 1995b. "Mustat katsojat ja vastakatse". Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus, 19–40.
- Johansson, Hanna 2002. "Metsä kutsuu laulun. Ekofeminismi, maataide ja tilan esittäminen Anne Siirtolan Pienimuotoisissa sävellyksissä". Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 242–270.
- Jones, Kellie 2022. "Sirens: Wangechi Mutu Pounds the Alarm". Teoksessa *Wangechi Mutu*. Toim. Adrienne Edwards, Courtney J. Martin, Kellie Jones, Chika Okeke-Agulu. New York: Phaidon, 51–101.
- Järvinen, Hanna 2019. Taiteellisen tutkimuksen dekolonialisoinnista eli miksi miettiä taidetta muutenkin kuin Eurooppa-keskeisesti? <https://disco.teak.fi/taiteellinen-tutkimus/tai-teellisen-tutkimuksen-dekolonialisoinnista/>
- Kassim, Sumaya 2024. "Museums Are Temples of Whiteness". Teoksessa *The Routledge Companion of Decolonizing Art History*. Toim. Flores, Tatiana; San Martin, Florencia; Black, Sanmartin Villasenor New York: Routledge, 128–138. e-kirja. DOI:10.4324/9871003152262
- Keskinen Suvi; Mkwesha, Faith; Seikkula, Minna 2021. "Teoreettisen keskustelun avaimet – rasismi, valkoisuus ja koloniaalisuuden purkaminen". Teoksessa *Rasisimi, valta ja vastarinta*. Toim. Suvi Keskinen, Minna Seikkula & Faith Mkwesha. Helsinki: Gaudeamus, 45–68.
- Kotz, Liz & Butler, Judith 1995. "Haluttu ruumis". Teoksessa *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki. Gaudeamus, 262–281.
- Lugones, Maria 2010. Toward a Decolonial Feminism. *Hypatia*, 25(4), 742–759. <http://www.jstor.org/stable/40928654>
- Meskimmon, Marsha. 2023. *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories: Ecologies and Genealogies*. 1st ed. vol. 1. London: Routledge.
- Morgan, J. L. (1997). "Some Could Suckle over Their Shoulder": Male Travelers, Female Bodies, and the Gendering of Racial Ideology, 1500-1770. *The William and Mary Quarterly*, 54(1), 167–192. <https://doi.org/10.2307/2953316>
- Nochlin, Linda 1989. "The Imaginary Orient". Teoksessa *The politics of vision : essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row, 33–59.
- Loomba, Ania 2015. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014. "Johdanto. Mitä posthumanismi on?". Teoksessa *Posthumanismi* Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos, 13–32.
- Pollock, Griselda 1999. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London: Routledge.
- Rastas, Anna 2021. "Museot, rasismi ja antirasismi". Teoksessa *Marginaaleista museoihin* Toim. Anna Rastas & Leila Koivunen. Tampere: Vastapaino, 163–192.
- Rastas, Anna; Koivunen, Leila; Kallio, Kalle 2021. "Vastuullinen museotyö – Marginaalien tunnistamisesta vähemmistöjen mukaan ottamiseen ja dekolonisaatioprojekteihin". Teoksessa *Marginaaleista museoihin* Toim. Anna Rastas & Leila Koivunen. Tampere: Vastapaino, 21–58.
- Rossi, Leena-Maija 2015. *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus
- Schmuckli, Claudia 2021. "Art as a "Weapon of Mass Construction"". Teoksessa *Exhibition catalogue Wangechi Mutu: I Am Speaking, Are You Listening?* Toim. Claudia

- Schmuckli, Isaac Julien, Wangechi Mutu. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco in association with DelMonico Books, 18–35.
- Sederholm Helena 2002. ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen”. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 76–106.
- Stanley, J. L. 1985. African Art and aat. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 4(3), 103–105. <http://www.jstor.org/stable/27947450>
- Strait, Kevin M. 2024. ”Introduction”. Teoksessa *Afrofuturism – A History of Black Futures*. Toim. Kevin M. Strait & Kinshasha Holman Conwill. Washington: Smithsonian Books, 10–15.
- Tuck, Eve & Yang, K. Wayne. 2012. ”Decolonization is not a metaphor.” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1(1): 1–40.
- Tuhiwai Smith, Linda 2022. *Decolonizing Methodologies*. London: Bloomsbury Publishing
- Chad M. Topaz, Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, Brianna Heggeseth, Pamela E. Harris, Julie C. Blackwood, C. Ondine Chavoya, Steven Nelson, Kevin M. Murphy 2019. *Diversity of Artists in Major U.S. Museums*. New York: Cornell University.
<https://doi.org/10.48550/arXiv.1812.03899>
- Wade, Jasmine 2024. “”Live and Let Live” Black Feminism and Difference”. Teoksessa *Introduction to Afrofuturism. A mixtape in Black Literature and Arts*. Toim. Frazier, Duewa M. London: Taylor Francis , 232–240.
- Wilkinson, Michelle Joan 2024. ”Rendering Black Futures”. Teoksessa *Afrofuturism – A History of Black Futures*. Toim. Kevin M. Strait & Kinshasha Holman Conwill. Washington: Smithsonian Books, 142–147.