

PARIN VIIME VUOSIKYMMENEN aikana nykytaiteessa on tapahtunut tilallinen käänne. Moderni taide piti itseään edistyksellisenä ajallisena ilmiönä, kun taas nykytaide katsoo olevansa laajeneva ja tilallinen. (Willsdon 2005.) Modernistiset taidehistorialliset suuntaukset, kuten loputon seuraavan suuren taiteilijan tai liikkeen etsintä, ovat edelleen voimissaan, mutta hakuparametrit ulottuvat tänä päivänä kauas Pariisiin ja New Yorkin taidepiirin tuolle puolen aina Shanghaiin, Bishkekin ja jopa Helsingin ateljeihin asti. Taidemaailman maantieteellinen laajeneminen synnyttää samanaikaisesti sekä samankaltaisuutta että erilaisuutta. Yhtäältä erilaisia kulttuurisia, historiallisia, uskonnollisia ja etnisiä lähtökohtia edustavien taiteilijoiden sulautuminen samoihin instituutioihin ja taiteen diskursseihin luo moninaisuutta, mutta toisaalta se väistämättä myös homogenisoi. Suomalaisen Esko Männikön uraa voidaan pitää oivana esimerkkinä tavasta, jolla edellä mainittu nykytaiteen alueellinen ekspansio on tehnyt mahdolliseksi taidemaailman historian näkökulmasta tarkasteltuna marginaalisten taiteilijoiden siirtymisen taiteen globaaleihin keskuksiin. Männikön visuaalisesti monikerroksiset valokuvateokset ohjaavat kuitenkin kohti toisenlaista oivallusta siitä, miten globalisaatio kaiken aikaa muuttaa nykytaiteen käytäntöjä. Hänen paikan erityisyydestä ammentavat valokuvateoksensa kuvaavat erityistä paikkaa maailmanlaajuisen taidemaailman sisällä ja ovat todisteena sille, että on "sosiaalisesti välttämätöntä" ilmaista globalisaation sisäisiä eroja.

#### KANSALLISIA AIHEITA

Männikön valokuvien voima, joka vetoaa globaaliin taidemaailmaan, perustuu niiden silmännähtävään kansalliseen ja paikalliseen erityislaatuun. Jotta voisimme ymmärtää kuvien ilmentämää erityisyyttä globaalissa yhteydessä, meidän tulee ensin pukea sanoiksi ne visuaaliset keinot, joilla kuvat luovat paikallisen ja kansallisen erityisyyden tuntua Suomessa. Vaikka Männikköä ei tunnetakaan dokumenttivalokuvaajana, sekä kritiikot että yleisö korostivat hänen *Naarashauki*-sarjansa "aitoutta" 1990-luvulla. Tammikuussa 1995 ilmestyneen Suomen Kuvalehden artikkelin alkulauseissa on kiteytettynä Männikön valokuville tyypillinen näennäisen suoraviivainen dokumentaarinen luonne. Kirjoittajan mukaan Männikkö kuvaa ihmisiä sellaisina kuin heidät kohtaa taloissaan ja mökeissään pitkin pohjoista maaseutua: ei lavastusta, ei teatteria, ei käsittelyä, ei tärhtänyttä taiteellisuutta. (Jäämeri 1995, 39.) Samankaltaiset reaktiot ja jopa sanakäänteet läpäisevät Männikköä koskevat varhaiset kritiikit. Janne Seppänen (2000, 96) on tutkinut tapoja, joilla tämä diskurssi rakentaa Männikön ja hänen kuvattaviensa välistä luottamuksellista suhdetta, jota hän kutsuu "Männikön sopimukseksi". Tämän sanattoman sopimuksen lähtöoletuksena on, että koska valokuvaaja jakaa saman kansallisen, alueellisen ja taloudellisen taustan sekä sukupuolen kuvauskohteidensa kanssa, hän onnistuu välttämään vastakohtaparit "sisäpiiriläinen/ulkopuolinen" ja "subjekti/objekti" sekä torjumaan siten dokumenttivalokuvaukselle ominaiset epätasaiset valtasuhteet valokuvaajan, kohteen ja yleisön kesken (Seppänen 2000, 96-102 ja Schjeldahl 1995, 68). Männikön ja hänen kuvauskohteidensa samankaltainen pohjoispohjanmaalainen elämänpiiri suomalaisen kaupunkikulttuurin marginaalissa pönkittää tätä kulttuurista läheisyyttä. Voimakas sitoutuminen tietyn alueen ihmisten erityisyyden tallentamiseen toimii vuorostaan valokuvien visuaalisen uskottavuuden takuuna.

Toinen teema, joka toistuu varhaisissa arvioinneissa, on valokuvien oletettu "suomalaisuus". Tämä on loogista seurausta siitä, että valokuvia tulkitaan tietyn paikan dokumentteina. Jos Männikön valokuvat ovat todellisten tilanteiden suoraa tallenteita, niin silloin suomalaisen maaseudun ihmiset, kodit ja maisemat näyttävät hänen valokuvissaan juuri sellaisina kuin ne ovat. Männikön nopea nousu kansainväliseen kuuluisuuteen yhdistyneenä realistiseen ilmaisuun ja kansalliseen aihepiiriin sai Suomessa aikaan ristiriitaisen reaktion. Suomalaisen kulttuuripiirin tietty segmentti koki kahden vastakkaisen tunteen

yhteentörmäyksen: tunnettiin ylpeyttä siitä, että Suomi oli onnistunut pääsemään sisälle kansainväliseen taidemaailmaan ja häpeää siitä, että juuri tämä Suomi — versioista marginaalisin ja eksoottisin — oli onnistunut lyömään itsensä läpi. (Seppänen 1995, 96-102.) Tätä hämmennystä ruokki perusnationalistinen oletus siitä, että Männikön ja hänen valokuviansa katsottiin edustavan Suomea maailmanlaajuisesti aivan samoin kuin Alvar Aalto, Marimekko tai, ottaaksemme ehkä vieläkin osuvamman esimerkin, Lordi. Männikkö ei kieltänyt häneen lyötyä "kalojen, vanhojen miesten ja koirien kuvaajan" leimaa, mikä näytti vain vahvistavan käsitystä siitä, että hänen valokuvansa ilmentävät konservatiivista, maskuliinista ja nationalistista nostalgiaa.

Pyrkimys tarkastella Männikön valokuvia kansallisidentiteettisen linssin läpi ei kuitenkaan ole yksinomaan ulkopuolelta tuputettua tulkintaa. Puheet *Naarashauki*-valokuvien suorasta realismista oikeastaan hämärsivät sen tosiasian, että ne liittyivät pitkään kansallissymbolismin kyllästämään maaseutuaiheiden kuvausperinteeseen "kulta-ajan" talonpoikaisaiheisista maalauksista aina Matti Saanion ja muiden valokuvaajien sodanjälkeisiin yhteiskunnallisiin dokumenttivalokuviiin asti. Kansallissymbolismi ei ole koskaan ilmiselvää Männikön valokuvissa. Se syntyy pikemminkin implisiittisesti toiston kautta: samankaltaiset aiheet (pääasiassa vanhemmat miehet) tekemässä samoja asioita (juominen, syöminen, istuminen ja metsästäminen) samanlaisissa paikoissa (Pohjois-Pohjanmaan vaatimattomissa taloissa tai niiden pihossa). Saksalaisen kriitikon Rudolph Schmitzin (1996, 13) mukaan dokumentaarisen realismin ja kansallisten viittausten yhdistäminen johti valokuvien väliaikaiseen paikattomuuteen. Männikön näyttelyluettelossa vuonna 1996 julkaistussa esseessä hän esittää:

*[U]seimmat suomalaiset eivät kuitenkaan "usko" hänen valokuviinsa, sillä he tunnistavat niissä olosuhteita, jotka ovat heidän kannaltaan lakanneet olemasta kaksikymmentä vuotta sitten. Suuri osa katsojista Helsingissä... piti hänen valokuviaan historiallisina menneen ajan dokumentteina.*

Vaikka hänen väitteensä ei ole saanut kannatusta, se nostaa esille mielenkiintoisen kysymyksen. Miten *Naarashauki*-sarjan valokuvat voivat toimia samanaikaisesti sekä todellisuuspohjaisina dokumentteina että kansakunnan symboleina? Ihmisten ja heitä ympäröivien jokapäiväisten esineiden välinen jännite kietoo valokuvissa toden ja symbolisen hienovaraisesti yhteen. Kuten Schmitz toteaa (1996, 8): Näillä ihmisillä ei ole tarvetta poseerata, sillä heidän kotiympäristönsä määrittää heidät niiden esineiden, astioiden ja välineiden kautta, joilla he ympäröivät itsensä.