



UNIVERSITETET I BERGEN

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN 350

Masteroppgave i kunsthistorie

Høstsemester 2020

THERE IS NO
SÁMI DÁIDDAMUSEA

En undersøkelse av norske kunstinstitusjoner som arenaer
for dekolonisering, aktivisme og reforhandling.

KATRINE RUGELDAL

THERE IS NO

SÁMI DÁIDDAMUSEA



En undersøkelse av norske kunstinstitusjoner som arenaer
for dekolonisering, aktivisme og reforhandling

Copyright © 2020 Katrine Rugeldal

There Is No Sámi Dáiddamusea. En undersøkelse av norske kunstinstitusjoner som arenaer for dekolonisering, aktivisme og reforhandling.

Forsidebilde: stillbilde fra *Post-Capitalist Architecture-TV*
© Ken Are Bongo, 2020.

<https://bora.uib.no/>

INNHOOLD

INTRODUKSJON	1
INNLEDNING	1
STATE OF THE ART. FORSKNINGSSITUASJONEN PÅ FELTET	5
INSPIRASJON OG POSISJONERING. OG UOVERSTEMTE HISTORIER	7
MATERIALE OG DISPOSISJON	11
METODISKE RAMMER, TEORI OG BEGREP	13
1 / GRUNNLAG FOR FORHANDLING /	
RIDDODUOTTARMUSEAT, DE SAMISKE SAMLINGER OG SAMISK KUNSTMAGASIN	21
MØTET MED DET SAMISKE MUSEET OG (DEN BORTGJEMTE) SAMTIDSKUNSTEN	23
ARBEIDET MOT ET SAMISK KUNSTMUSEUM	28
REFORHANDLING GJENNOM KUNST OG ESTETIKK I RDM-DSS	29
2 / FORHANDLING I / SÁMI DÁIDDAMUSEA, THERE IS NO?	37
DUODJI, DÁIDDA, KUNST, KUNSTHÅNDVERK OG BRUKSKUNST	40
EN FIKSJONELL VIRKELIGHET OG MUSEUMSPERFORMANCE	45
«DESIGN-FICTION» OG ANTI-MUSEUM / EN RADIKAL MUSEUMSPRAKSIS?	47
NÅR MUSEET BLIR PERFORMANCEKUNSTNER, OG KUNSTEN SOM HANDLINGSAGENT	54
DEKOLONIALE MULIGHETER OG «SÁPMI-FABULERING»	61

3 / FORHANDLING II / DRONNING SONJA KUNSTSTALL HISTORJÁT. GOLBMA BUOLVVA SÁMI DÁIDDÁRA / HISTORIER. TRE GENERASJONER SAMISKE KUNSTNERE	69
DEN SAMISKE KUNSTEN SATT I BAS?	76
ET GRUNNLAG FOR FORHANDLING / SAMISK REPRESENTASJON I NASJONALMUSEET	81
4 / FORHANDLING III / JOAR NANGO, FESTSPILLUTSTILLINGEN 2020 OG BERGEN KUNSTHALL	86
DET LOKALE, VERNAKULÆRE OG RESSURSØKONOMI	89
DEKOLONISERING OG URFOLKIFISERING	92
UTSTILLINGEN / «EN MILEPÆL I NORSK KUNSTHISTORIE»	96
AVSLUTTENDE DISKUSJONER OG DRØFTINGER / DEKOLONIALE FALLGRUVER	103
DEKOLONISERING SOM EN MÅTE Å IKKE GJØRE DEKOLONISERING PÅ	106
KUNSTEN Å SKAPE EN ANNERLEDES VIRKELIGHET OG FREMTID	118
REFERANSELISTE	125
ILLUSTRASJONSLISTE	139

ABSTRACT

In 2017 *Sámi Dáiddamusea* suddenly emerged at the premises of Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) in Tromsø— as a fictional Sámi art museum, in response to the absence of such a museum in the Norwegian museum landscape. This event, which was the result of a collaborative effort between NNKM and the Sámi museum, RiddoDuottarMuseat, in Karasjok, has been labelled a museum performance, design fiction, but also a decolonial project. *Sámi Dáiddamusea* was intended not only to draw attention to the absence of a Sami art museum, but also, as stated by NNKM's director: «to clean up in the museum's own institutional backyard».

After only a two months existence, the Sámi art museum disappeared just as quickly as it had emerged, leaving a still existing void. Even so, it generated other events elsewhere in the larger Norwegian community. In 2019 Queen Sonja urged for the establishment of a Sámi national art museum at the opening of an exhibition of Sámi contemporary art in her own private gallery in the former stables of the Royal Castle in Oslo. Furthermore, the Sámi-Norwegian artist and architect Joar Nango, as the first Sámi ever, was called to the prestigious position as Festival artist at *Festspillene* in Bergen 2020.

Discussing all of these occurrences, this paper examines different ways of meeting and negotiating the absence of a Sámi art museum. It also considers their potential impact, while addressing art institutions as spaces for opportunity, political agency and as possible producers of (new) realities, but finally also as potential decolonizing.

TAKK / GIITU

For meg startet denne reisen gjennom et interessant møte med museologifaget i kunsthistorie med Sigrid Lien og Tonje Haugland Sørensen, og ikke minst gjennom det å bli kjent med Louise Fontain, hennes historie og kunstneriske praksis. Jeg er takknemlig for all intellektuell input, både i henhold til mine ideer og arbeid med denne masteravhandlingen, men også tidligere i studieløpet. En spesiell takk til Louise som har tatt meg med på mange spennende reiser de siste årene, og til Sigrid som etter hvert ble min veileder. Takk for at du har engasjert og oppmuntret meg, for konstruktive tilbakemeldinger og veiledning. Takk til Sigrun Åsebø for interessante og viktige perspektiver på kunsthistoriefeltet, og til Kvinne- og Kjønnstudier, og Kulturstudier ved Universitetet i Bergen, som har gitt meg tverrfaglig og verdifullt påfyll i den akademiske ryggsekken og i livet ellers. Takk for reisestipendene fra Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, og til Meltzerfondet for prosjektstipend, som har gjort det mulig for meg å møte ny kunst, nye mennesker, steder og institusjoner.

Takk til de institusjonene, og personene bak, for varme velkomster, interessante og lærerike samtaler og innblikk i verk og virke. Takk for hjelp og svar når og hvor det har trengtes. Takk til RidduDuottarMuseat, Åse Berit Johnsen, Anne May Olli og andre ansatte ved museet, til Nordnorsk Kunstmuseum og Jérémie McGowan, og til Bergen Kunsthall og Steinar Sekkingstad. Takk til Joar Nango for en god samtale, og for at du sammen med så mange andre har skapt det du har skapt. Takk til dere alle for den jobben dere gjør – og for at dere gjør kunst- og museumsfeltet aktuelt, lærerikt og interessant!

Takk til Ken Are Bongo for tillatelse til bruk av forsidebilde.

Jeg trodde aldri en masteravhandling kunne være så omfattende, men når jeg ser tilbake på de siste to årene, og årene før som en oppbygging til dette, har prosessen vært lang, og det er mange som har bidratt til at teksten er blitt som den er blitt. Derfor vil jeg utrette takk til Jakob Myklebust Huus og Maria Råkil for å være alle tiders studievenner, for inspirasjon og faglig påfyll; til Guro Kyte Solvik og familien i Alta for gjestfrihet, omvisning og vennskap; til Hege Dalen for interessante samtaler og faglig input og til Oda Marø som mangeårig korrekturleser. Takk til familien for all støtte og troen på meg og det jeg gjør, og en spesiell takk til Mamma og Erik, for diskusjoner, irettesettelser og korrekturlesing. Takk Tobias, for støtte overalt. Takk for heiingen.

Katrine

INTRODUKSJON

I 2017 var det hundre år siden samenes første landsmøte i Tråante / Trondheim, som den gang ble ledet av «Samefolkets store Minerva» Elsa Laula Renberg (1877–1931).¹ 2017 var også året det ble vedtatt å etablere en sannhets- og forsoningskommisjon for å granske fornorskningen og uretten som er begått mot de samiske, kvenske og norsk-finske befolkningsgruppene i Norge.² Samtidig gjorde den samisk-norske kunstneren Máret Anne Sara offentligheten oppmerksom på den stadige kolonialiseringen av Sápmi, og ga brorens rettsak mot staten et sterkt, kunstnerisk uttrykk gjennom det protestpolitiske prosjektet *Pile o'Sápmi*.³ Office for Contemporary Art Norway (OCA) satte for første gang urfolksspørsmål på dagsorden;⁴ og under en av de viktigste kunstmønstringene for samtidskunst, Documenta 14, deltok det høyeste antallet av samiske kunstnere noensinne.⁵ I 2017 materialiserte også *Sámi Dáiddamusea* seg, som det eneste av sitt slag – et etterlengtet samisk kunstmuseum for samisk kunst.

¹ Elsa Laula Renberg var norsk-samisk aktivist, politiker, og småbruker som holdt til i grensetraktene mellom Hattfjelldal i Nordland og Vilhelmina i Sverige, og var den første samiske kvinnen i historien som krevde sin plass i offentligheten. Hun kjempet for reindriftssamer og samiske kvinner, og grunnla i 1905 Åsele Lappiske kvinneforening, før hun i 1917 inntok en sentral rolle i Samenes første landsmøte i Trondheim. Se Liliequist, «Dekolonisationsstrategier. Porträtt av kvinnliga eldsjålar inom den samiska rättighetsrörelsen», 164.

² Sannhetskommisjonen er et initiativ fra Sametinget, og skal ifølge mandatet gjennomføre tre oppgaver:

1. Det skal gjøres en historisk kartlegging som beskriver norske myndigheters politikk og virksomhet overfor samer og kvener/norskfinner både lokalt, regionalt og nasjonalt.
2. Virkningene av fornorskingspolitikken skal undersøkes. Er det noen ettervirkninger i dag, må disse komme fram i rapporten.
3. Foreslå tiltak som bidrar til videre forsoning.

Innstillingen skal leveres innen september 2022. Se Stortinget, «Sannhets- og forsoningskommisjonen» (nyhetsmelding).

³ I 2016 ble verket for første gang satt opp utenfor Indre Finnmark tingrett «som en protest og som et symbol på statlig tvangsslaktning av rein i Finnmark», samtidig som kunstnerens bror, Jovsset Ante Sara, gikk til rettsak mot staten etter at de hadde begjært tvangsslaktning av reinflokken ned til 75 gjenlevende dyr, noe som tilsier konkurs: «Ved å tvinges til konkurs, tvinges samiske reindriftsutøvere også bort fra sin tradisjonelle kulturnæring og sine kulturelle rettigheter». Se *Pile o'Sápmi*, «Om Pile o'Sapmi». Etter flere runder i retten endte saken med at broren inngikk en intern avtale om å merke om reinen til «en som står han nært» slik at han selv beholdte 75 rein. For mer om saken se Larsen, «Dette er Jovsset Ante Sara-saken».

⁴ OCA sitt program var dedikert til samenes hundreårsjubileum, som «et år i urbefolkningskunstens og –tankenes tegn». Se Office of Contemporary Art Norway, «Høydepunkter i 2017: Et år i urbefolkningskunstens og –tankenes tegn». Dette manifesterte seg blant annet gjennom symposiet 'Museums on Fire', som på ulike måter tok for seg kunstinstitusjoner med utgangspunkt i koloniale og modernistiske ideologier. Det skal nevnes at det også under feiringen av Tråante ble produsert en rekke utstillinger og konferanser som satte samiske forhold og kunst på agendaen.

⁵ Documenta 14 gikk av stabelen både i Athen i Hellas og i Kassel i Tyskland. Av samiske kunstnere som var invitert til kunstmønstringen som foregikk mellom 10.06 og 17.10.2017 var Máret Anne Sara, Joar Nango, Hans Ragnar Mathisen, Iver Jåks, Synnøve Persen og Britta Marakatt-Labba.

I 2017 fant altså en rekke hendelser sted som satte fokus på samisk kunst, kultur og historie, og ble på bakgrunn av dette omtalt som året for en «samisk kunstrevolt».⁶ Både samiske og norske medier hadde overskrifter som: «Den samiske kunsten har fått definisjonsmakt»⁷ og «Samisk kunst er noe av det heteste i den internasjonale kunstverden».⁸ Det ble også arrangert debatter om «det samiske sinnet», om politisering av kunsten, og om dekolonisering innenfor samtlige samfunns- og kulturfelt.⁹ Synnøve Persen som selv var en av de samiske kunstnerne som deltok under Documenta 14 har blant annet uttalt: «Den store samiske deltakelsen på documenta i 2017 tror jeg har betydning ikke bare for det samiske samfunnet, men også samfunnene i Norge, Sverige og Finland. Kunstinstitusjonenes øyne åpnes på en ny måte for det samiske. Og det er på tide».¹⁰ Også Kulturdepartementets *Utredning om samisk kunst og kultur på arenaer i Norge* fra 2018 omtaler året 2017, og NNKM, OCA, og ikke minst Tråantes viktige bidrag til å sette samisk kunst og kultur på dagsorden: «Tilgangen til kulturarenaer økte, og samisk kulturliv oppnådde mer synlighet i det offentlige rom».¹¹ Utredningen på knapt 40 sider tar blant annet utgangspunkt i en kort undersøkelse av mulighetsrommene for samisk kunst og kultur. Den slår fast at det lenge har vært arbeidet med å etablere et samisk kunstmuseum i Karasjok / Kárášjohka og påpeker at: «Realiseringen av et slikt prosjekt vil gjøre det lettere å inngå samarbeid med andre museer og derigjennom få lagt til rette for formidling av visuelle samiske kunstuttrykk i hele landet».¹²

For *Sámi Dáiddamusea*, som vil bli diskutert i andre kapitler av denne avhandlingen, var riktignok bare et fiktivt og midlertidig museum, etablert som et samarbeidsprosjekt mellom RiddoDuottarMuseat i Karasjok og Nordnorsk Kunstmuseum i Tromsø / Romssa.¹³ De to museumsinstitusjonene hadde som mål å synliggjøre det generelle fraværet av samisk kunst i norske kunstinstitusjoner, og mer spesifikt fraværet av et eget rom for den samiske kunsten – og tok derfor et samlet initiativ til det fiktive museet som i løpet av få måneders planlegging, og uten forvarsel, dukket opp i lokalene til NNKM. Prosjektet er blitt omtalt og karakterisert på ulike vis, både som «museumsperformance», «design fiction» og som et dekolonialt prosjekt, blant annet rettet mot å problematisere usynliggjøring og fremmedgjøring av samisk kunst og kultur.¹⁴ I tillegg til ønsket

⁶ Høgestøl, «Samisk kunstrevolt», 24-25.

⁷ Wesland, «Den samiske kunsten har fått definisjonsmakt».

⁸ Grann, «Samisk kunst er noe av det heteste i den internasjonale kunstverden». Se også: Fonneland & Haunan, «Rikt år for samisk kunst»; og Larsen, «Samisk kunst vekker oppsikt og behovet for et samisk kunstmuseum er skrikende».

⁹ Kulturrådets årskonferanse 2017 med *Samisk vrede* er et godt eksempel på dette.

¹⁰ Persen, *LUONDDUADJÁGASAT / Drømmelandskap* (Oslo: Susannefoto, 2018), 188.

¹¹ Kulturdepartementet, *Utredning om samisk kunst og kultur på arenaer i Norge*, 25-26.

¹² *Ibid.*, 29.

¹³ Heretter forkortet til henholdsvis RDM og NNKM.

¹⁴ Se blant annet McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea. Design fiction, performance and the indigenization of (Nordic) museum space».

om å skape et savn etter et eget rom for den samiske kunsten, tok prosjektet også mål av seg til å bryte med en hegemonisk forståelse av hva et museum er, kan og burde være.¹⁵

Gjennom sin karakter av å være en museumsperformance, og dermed også et tidsbegrenset prosjekt, forsvant det samiske kunstmuseet etter et par måneders tid, like raskt som det hadde oppstått, og etterlot den norske kunstsferen nok en gang med et påfallende tomrom. Til tross for å være et prosjekt som søkte å fremme etableringen av et faktisk og virkelig samisk kunstmuseum, har dette til dags dato fortsatt ikke blitt en virkelighet. De Samiske Samlinger / Sámiid Vuorká-Dávvirat,¹⁶ som innehar verdens største samling for samisk kunst, og som var samlingen som hadde inntatt det midlertidige samiske museet, har fortsatt hovedresidens i magasiner i Karasjok. Samlingen er med andre ord stadig uten et eget visningssted for kunsten sin, mens NNKM er tilbake i sin vante, om enn noe reviderte form, med nye kunstpolitiske prosjekter på agendaen.¹⁷

Noe har imidlertid skjedd i kjølvannet av 2017. I 2019 stod Dronning Sonja foran sin nyåpnede samiske utstilling *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere / Historiját. Golbma buolvva sámi dáiddára* i Dronning Sonja KunstStall, som er hennes eget 'private' galleri bak slottet, og snakket varmt om engasjementet for å etablere et eget museum for samisk kunst.¹⁸ Videre er Nasjonalmuseet inne i en prosess for å utvide sin samiske samling fram mot nyåpningen i 2021¹⁹, mens den samisk-norske kunstneren og arkitekten Joar Nango (f. 1979, Alta) står for den prestisjetunge Festspillutstillingen 2020 i Bergen. Til tross for at etableringen av et samisk kunstmuseum enda ikke er realisert, impliserer disse hendelsene, som alle vil bli tematisert her, blant annet en endring i storsamfunnets interesse for samisk kunst, samt en endring i kunstinstitusjonenes vilje og ansvarsfølelse med hensyn til å løfte frem en historisk underkommunisert samisk kunst.²⁰ Selv om det samiske kunstmuseet uteble, hadde altså *Sámi Dáiddamusea* slik jeg ser det, en betydelig gjennomslagskraft i den norske kunstverdenen.

¹⁵ McGowan i Kulturrådet, «Årskonferansen 2017 Jérémie McGowan» [video], <https://www.youtube.com/watch?v=NKfEZ08c1kQ&list=PLwlkMGFvQH5JSWVNzEmwZvU1mSMIjUx0u&index=17&t=0s>; se også: McGowan i MuseumNext, «Disruptive Indigeneity» [video], <https://vimeo.com/276583023>.

¹⁶ Heretter forkortet som SVD.

¹⁷ NNKM sin museumspraksis i etterkant av *Sámi Dáiddamusea* har fortsatt å ta i bruk aktivistisk- og geriljalignende strategier i sine senere utstillinger og prosjekter. Først gjennom utstillingen *Like Betzy* (15.06.2019 til 16.02.2020), som satte feministiske spørsmål på agendaen, og som skapte furore både i Tromsø og i Harstad, og deretter gjennom sitt pågående prosjekt, hvor NNKM i denne omgang er omgjort til et «kunsthåndverkemuseum», med fokus på «kreativitet, deltagelse, aktivisme og skaperglede». Se Nordnorsk Kunstmuseum, «Vi åpner igjen».

¹⁸ Se Larsen og Smuk, «Dronning Sonja: -Det er på tide med et eget samisk kunstmuseum».

¹⁹ Se Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Nasjonalmuseet kjøper politisk verk av den samiske kunstneren Máret Anne Sarå», pressemelding, 26.04.2018.

²⁰ Jeg tar høyde for at de mulige endringene selvsagt ikke kan isoleres til å bare skyldes *Sámi Dáiddamusea* – det var som vist innledningsvis en rekke begivenheter som fant sted i 2017. Slike tendenser, som man kan velge å kalle det, er komplekse – og å peke ut hva som kom før eller etter virker uhensiktsmessig. Poenget er anelsen av en bredere endring i konsensus- og *Sámi Dáiddamusea* er i mine øyne en del av disse endringsstrukturene.

I denne masteravhandlingen tar jeg derfor utgangspunkt i det innovative samarbeidsprosjektet til NNKM og RDM med formål om å kaste lys over prosjektet, samt undersøke prosjektets ringvirkninger som del av en mulig bredere dekolonialiseringsprosess av norske kunstinstitusjoner. Til tross for ulikhetene mellom utstillingsprosjektene og samlingsforvaltninger i de nevnte kunstinstitusjonene, både geografisk og institusjonelt, har de minst ett viktig fellestrekk. På ulike vis har de alle, bevisst eller ubevisst, rettet seg mot å forhandle fraværet av samisk kunst i den norske kunstsferen – og kanskje, som jeg også vil diskutere – har de institusjonelle handlingene bidratt til ytterligere å revitalisere kampen for et eget samisk kunstmuseum. En kamp som allerede startet på 1960-tallet.

Utstillingsprosjektene kan tolkes som forsøk på reforhandlinger eller «re-existence»: et forsøk på å bevege seg i en annen retning og fortelle andre historier enn de hegemoniske, nasjonalistiske og monokulturelle narrativene man tidvis finner innenfor kunst- og museumsinstitusjoner. Jeg undersøker her om slike brudd eller 'grenseoverskridelser' kan være en del av det blant andre Walter D. Mignolo har tematisert som dekolonialiserende praksiser,²¹ hvor det kritiske spørsmålet blir om disse kan leses som handlinger som fremmer og feirer den samiske kulturen, eller om de kan leses som en form for kulturell appropriering.

Å dekolonialisere museer innebærer at museet konfronteres med både teoretiske aspekter (epistemologiske og etiske problemstillinger), og praksis, som kan kobles opp mot spenningen mellom intensjon og effekt. Gjennom å trekke veksler på ny museologi, feministisk teori, performativitetsteori, kunsthistorie og følgelig dekolonial tenkning, samt den sosiopolitiske situasjonen, undersøker jeg utstillinger og museologisk/kunstnerisk praksis som arenaer både for å vise kunst og for (refor)handling. Blant annet er jeg interessert i hvilke fortellinger som kan sies å konstrueres gjennom kunstinstitusjonenes institusjonelle handlinger, som for eksempel gjennom utstillingspraksis, utstillingsstrategier og samlingsforvaltning. Dette åpner for å undersøke i hvilken grad det er dekning for å omtale utstilling(sprosjekt)ene som dekoloniale praksiser, og videre for å reflektere rundt museene som arena for nettopp dekolonialisering, aktivisme og reforhandling.

²¹ Se Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (Durham/London: Duke University Press, 2011); og Mignolo & Walsh, *On Decoloniality: concepts, analytics, praxis* (Durham/London: Duke University Press, 2018).

STATE OF THE ART/ forskningssituasjonen på feltet

Avhandlingen tar først og fremst utgangspunkt i *Sámi Dáiddamusea* som en museumsperformance, med fokus på kontekst, lokalisering, agens, samt ettervirkningene av dette prosjektet. I boken *Art Is Not What You Think It Is* (2012) viser kunsthistorikerne Donald Preziosi og Claire Farago hvordan kunstens funksjon i ulike samfunn (og kontekster) varierer, også til den grad hvor den kan sies å dekonstruere de konvensjonelle vestlige ideene om kunst.²² Dette har for eksempel overføringsverdi til måten den samiske kunstneren Geir Tore Holm snakker om den samiske kunsten- som en kunst som kan tenkes mer som en kontekst eller forbindelse hvor det skjer utveksling og møter.²³ Kunsten blir ut fra en slik forståelsesramme et mulighetsrom for reforhandling og kritisk intervensjon ettersom den er satt i en spesifikk kontekst.

En slik forståelse av kunsten synes å være høyst relevant for forståelsen også av *Sámi Dáiddamusea*. Utviklingene både i for- og etterkant av prosjektet har følgelig ikke funnet sted i et vakuum, men har oppstått gjennom dialog med både lokale, nasjonale og internasjonale strømninger og diskurser rundt blant annet urfolks rettigheter og kulturpolitikk. Dette overordnede 'trykket' har gradvis gjort det vanskeligere for kritikere, kuratorer og museumsinstitusjoner å ignorere aktuelle spørsmål om mangfold, likestilling og dekolonisering.²⁴ For selv om det også finnes kunstnere, kuratorer og forskere som i lengre tid har arbeidet med nordisk kolonialisme, strukturell rasisme og koloniale dominanslogikker, er det først i de senere årene at slike tema og problemstillinger har oppnådd slik synlighet i det offentlige ordskiftet gjennom blant annet medier og ulike prosjekter, og ikke bare innenfor 'lukkede' forskningsgrupperinger.²⁵

Samisk kunst og visuell kultur har i løpet av de siste tiårene vært gjort til gjenstand for noen markante forskningsinstanser, men er fremdeles forholdsvis lite tematisert innenfor kunsthistorien som fagfelt.²⁶ Så langt er det i hovedsak Tromsø-miljøet som har markert seg med pionerinnsetser, og innsatsen til noen av forskerne i dette miljøet har også vært viktig som utgangspunkt for mine

²² Preziosi & Farago, *Art is Not What You Think It Is* (Sussex: Wiley-Blackwell, 2012), 79.

²³ Holm er her referert i Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, (Karasjok: Davvi Girjj, 2007), 93; se også Grini, «Så fjernt det nære. Nasjonalmuseet og samisk kunst», 177.

²⁴ Se blant annet Helsvig, «Vendepunktet».

²⁵ Kunsthistorikeren Mathias Danbolt argumenterer blant annet for at 2017 blir framstilt som et nybruddsår fordi mange ikke har fulgt med i timen. Se Danbolt, «Kunst og kolonialitet», 130; se også Grini, «Samisk kunst og nasjonale ekskluderingsmekanismer».

²⁶ I *Čilgebus Sámi dáiddamusea birra / Utredning om Samisk kunstmuseum* fra 1995 beskrives blant annet forskningsfeltet som 'svakt utviklet'. Utvalget argumenterte for at siden det var manglende forskning på feltet, ble ikke bare arbeidet mot et samisk kunstmuseum vanskeliggjort, men også den øvrige virksomheten rundt samisk kunst. Boym, et al. *Čilgebus Sámi dáiddamusea birra / Utredning om Samisk kunstmuseum*, 35.

egne undersøkelser.

I sin ph.d.-avhandling *Samisk kunst og norsk kunsthistorie. Historiografiske riss* fra 2016 diskuterer for eksempel Monica Grini det hun kaller en historisk strukturell ignoranse av den samiske kunsten. I gjennomgangen av oversiktsverk over norsk kunsthistorie finner hun at samisk kunst og historie er blitt gitt liten eller ingen plass, og at det i nyere kunsthistorieskriving heller ikke er «reflektert særlig mye over fraværene og hvorfor de opprettholdes».²⁷ Et av avhandlingens funn er at fornorskingspolitikken fra og med midten av 1800-tallet både reflekteres i, og forsterkes av den samtidige kunsthistorieskrivingen, samt i kunstinstitusjonene som på samme tid ble etablert sørpå, særlig i hovedstaden. Ifølge Grini omtales samisk kunst som regel ut fra en «annenhetsdiskurs» når den først blir gitt plass i oversiktsverker. Det vil si at den kategoriseres som etnografisk materiale, eller som har å gjøre med det 'postkoloniale' eller 'multikulturelle' *andre*.²⁸ Grini peker altså på et kunnskapsfravær som hun selv bidrar til å møte. Det samme gjør Hanna Horsberg Hansen i sitt pionerarbeid, ph.d.-avhandlingen *Fluktlinjer. Forståelser av samisk samtidskunst* fra 2010. Hansen undersøker her ulike måter å skrive frem nye forståelser av samisk samtidskunst med ny empiri, men også gjennom kontekstualisering av denne via dekonstruksjon og nye kunsthistoriske forståelsesmåter. I dette setter hun heterogene, altså flerfoldige og ulike, perspektiver som noe som må være et absolutt vilkår.²⁹

Å møte et kunnskapsfravær synes også å være intensjonen bak antologien *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives* fra 2017. Denne samlingen av tekster er et resultat av Tromsømiljøets forskningsrådsfinansierte *SARP – The Sámi art research project*, som nettopp søkte å demonstrere den vide teoretiske spennvidden og kompleksiteten av det samiske kunstfeltet satt i en rekke ulike kontekster.³⁰ I antologien beskriver Harald Gaski, professor i samisk litteratur og kultur, blant annet viktigheten av kontekstualisering i forskningen: at man som forsker bør søke å «add context to context [...] in order to always understand more».³¹ Jeg tolker denne formuleringen positivt – som et signal om at jeg, selv om jeg ikke besitter en urfolksposisjon, er urfolksforsker, eller har noe videre tilknytning til det samiske, kan bidra på feltet. Jeg leser også uttalelsen som en bekreftelse på at selve poenget med forskning nettopp er å tilegne seg eller frembringe mer kunnskap – og ikke minst, å være åpen for det å tilføre nye perspektiv og synsvinkler på forskningsfeltet.

²⁷ Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie. Historiografiske riss*, 290; se også Høydalsnes, *Møte mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge*.

²⁸ Grini, «Samisk kunst og nasjonale ekskluderingsmekanismer».

²⁹ Hansen, *Fluktlinjer. Forståelser av samisk samtidskunst*, 7.

³⁰ Aamold, et al., *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, (Århus: Aarhus University Press, 2017).

³¹ Gaski, «Indigenous Aesthetics: Add Context to Context», 180.

Alle disse overnevnte bidragene forsøker «å bringe fram ny empiri om samisk kunst og utvikle teoretiske og metodologiske tilnærminger til diskursen omkring denne kunsten». ³² De er ute etter, ikke bare å møte et kunnskapsfravær, men å bidra til nye formasjoner eller utvidelser av etablerte forståelser av hva «samisk kunst» er, gjennom å utforske dens mangfold, ulike sider og kontekster. Denne avhandlingen vil forhåpentligvis være et bidrag til å fortsette dette arbeidet, og søker å nettopp reflektere over fraværene Grini snakker om, og hvorfor de opprettholdes, men også hvordan de kan imøtekommes. Der Grini og Hansen fokuserer på utvalgte kunstnerskap og kunstverk i sine ph.d.-avhandlinger, velger jeg i hovedsak å rette oppmerksomheten også mot institusjonelle handlinger og maktstrukturer, men som vi skal se kan kunsten ha en sentral og innvirkende rolle også her. Avhandlingen er en form for institusjons- og utstillingsanalyse som tar form gjennom ulike teoretiske og metodologiske tilnærminger. Slik kan jeg forhåpentligvis også bidra til å belyse temaet «norske kunstinstitusjoner som arenaer for (de)kolonialisering, aktivisme og reforhandling» fra en bred og interdisiplinær innfallsvinkel. Formålet er ikke nødvendigvis å lokalisere et bestemt hovednarrativ, men heller å undersøke og se på mulighetene i krysningspunktet til parallelle og overlappende narrativer.

INSPIRASJON og POSISJONERING og uoverensstemte historier

Et spørsmål som har vært viktig for meg har vært: hvorfor og hvordan er dette relevant for meg? Jeg har ingen samisk tilknytning, eller urfolksbakgrunn. Jeg er født og oppvokst i middelklassen i en liten bygd ute ved havet i Trøndelag, og er snart en ferdig- og høyt utdannet kunsthistoriker i Bergen – litt fordi jeg ville «prøve ut noe» som jeg tenkte «kunne interessere meg» for fem år siden. Jeg er bevisst på at jeg bærer med meg et sett av privilegier. I forhold til det å drive urfolksrelatert forskning har jeg altså en såkalt ‘outsider-posisjon’, ³³ og vil aldri være i stand til å fullt ut forstå eller beskrive de opplevelsene, verdiene eller den kunnskapen mennesker med urfolksbakgrunn har. Derimot er vi alle en del av denne verden, og er i en eller annen relasjon til hverandre. Spesielt i konteksten kolonialisering, som er en sentral del av denne avhandlingen, mener jeg at man bør kunne gå inn i studier ut fra de ulike posisjonene som inngår i en kolonial relasjon: både den kolonialiserte og den kolonialiserende. ³⁴ Urfolksforskeren Emma LaRocque, påpeker:

³² For mer om prosjektet se: Universitetet i Tromsø (UiT), «SARP – The Sámi art research project».

³³ Porsanger, «An Essay about Indigenous Methodology».

³⁴ Moa Sandström skriver treffende om dette i sin ph.d.-avhandling. Se Sandström, *Dekoloniseringskonst. Artivism i 2010-talets Sápmi*, 13.

The onus to deconstruct and to rebuild cannot fall solely on the colonized. The responsibility to clean up colonial debris, whether in popular culture, historiography or in matters literary, lies first with the colonizer.³⁵

Selv om posisjonen min er på utsiden, er denne noe som kan være med på å skape ytterligere kunnskap og refleksjon rundt noe som angår oss alle, men i ulik grad og på ulike nivåer: fravær av samisk kunst og et samisk kunstmuseum, og forsøk på forhandling av dette fraværet i norske kunstinstitusjoner.

Det finnes mange måter å fortelle historien om fravær på. Min starter gjennom en opplevelse av et fravær av kunnskap – og mer spesifikt et kunnskapsfravær om den samiske kunsten, historien og kulturen, men også om den nordiske koloniale historien. Etter flere års studier innenfor en veldig vestlig- og modernisme-orientert kunsthistorie, tok jeg noen enkeltemner innen kjønn og mangfold, samt museologi. Dette fikk meg til å reflektere ytterligere over fraværende perspektiver i den kunsthistorien jeg hadde fått presentert. Samtidig følte jeg på en grad av utilstrekkelighet og en viss redsel for å møte og forhandle dette fraværet selv, for «hvem er jeg til å gå der», og hvor begynner man når man føler at en vesentlig del av det som burde være allmenn kunnskap har havnet i skyggen av noe annet?

I løpet av de siste seks årene har jeg blitt kjent med Bodil Mette Louise Amalie Fontain (hennes Grønlandske navn: Najavaraq).³⁶ Hun er en av de tøffeste og mest inspirerende menneskene jeg har møtt, og hun er kunstner, poet, aktivist, bonde, politiker, og min svigermor. Hun bor i dag på en liten fjellgård i Nordland, men historien hennes starter på den andre siden av Norskehavet, og videre over Grønlandshavet. I en alder av ni år var Louise ett av mange grønlandske barn som i perioden mellom 1951 og 1976 ble sendt til Danmark for å 'siviliseres' – et eksperiment initiert av den danske stat og Redd Barna.³⁷ Da hun returnerte hjem for første gang på seks år kunne hun ikke lengre sitt morsmål. Hun snakket dansk, et språk som var blitt påtvunget henne, som også var et språk moren og faren ikke kunne. Louise flyttet aldri tilbake til Grønland, og kan stadig ikke språket. Kunsten hennes har vært både språk og strategi i letingen etter identitet:

Etter mange års distanse, erkjenner jeg i dag en sorg over å ha mistet det vesentlige i livet: hjertespråket, det grønlandske språket som binder meg til familien og mitt eget folk. Tapet av identitet, det å ikke være grønlandsk nok eller dansk nok, ble konsekvensen. Der jeg skulle være hjemme, ble jeg en fremmed.³⁸

³⁵ LaRocque, *When the Other is Me. Native Resistance Discourse 1850-1990*, (Winnipeg, Manitoba: University of Manitoba Press, 2010), 162.

³⁶ For meg er hun Louise, og det er derfor dette navnet jeg velger å bruke heretter.

³⁷ I den første utsendelsen i 1951 var tanken at barna skulle bli danske og få et bedre liv, bort fra fattigdom. Disse, hvorav få av dem fortsatt lever, fikk en unnskyldning av Redd Barna i 2015.

³⁸ Fontain, «Jeg tapte min identitet».

Kunnskapen om disse fordanskningsprosessene var for meg på dette tidspunktet først og fremst veldig liten, og kom overraskende på meg. Det er tross alt ikke mange år siden. Følelsen var en blanding av vantro og sinne, som ikke ble mindre da jeg fikk vite at den danske statsministeren i 2015 nektet barna en unnskyldning, under argumentet om at man ikke kunne endre fortiden: «den er en avsluttet del av vår felles historie», hevdet han.³⁹ Den felles historien han snakker om virker likevel ikke så felles – for persepsjonen av fortid og nåtid var i to ulike ender av den koloniale makten: den som utøvde makt og den som ble utøvet makt på, og hvor den ene parten ble brukt som menneskelige sjakkbrikker i kampen om landområder.

I 2019 var det førti år siden demonstrasjonene mot utbyggingen av Alta-Kautokeino vassdraget utenfor Stortinget. Til tross for innsamling av 15 000 underskrifter mot utbyggingen, vedtok Stortinget likevel utbygging av vassdraget. I etterkant fikk det norske majoritetssamfunnet hard kritikk internasjonalt for sin behandling av samene. Alta-saken førte til en totalreform av norsk samepolitikk, deriblant etablering av et samerettsutvalg og Sametinget i 1988. Man skulle tro at den norske stat hadde lært av de urettferdige overtrampene som er blitt gjort mot den samiske befolkningen. Likevel finner vi i dag pågående konflikter knyttet til blant annet etablering av vindparker, gruvedrift og hyttefelt i samiske områder. Som eksempel kan jeg her trekke frem mine hjemtrakter på Fosen i Trøndelag, hvor utbygging av vindparker i reinens beiteområder har skjedd til tross for store protester.⁴⁰ Samtidig ble samene i området invitert til å servere «samisk mat» og underholde under åpningen av vindmølleparken i 2020.⁴¹

Vindparkutbyggingene har i stor grad blitt rettferdiggjort med fokuset på økonomiske goder – og det at «noen få» må lide til fordel for et større gode. Selv om det har vært statens pålegg

³⁹ Flere har uttalt at de ønsker en unnskyldning av den danske stat, men i 2009 avviste statsminister Lars Løkke Rasmussen dette. Ved spørsmål fra en grønlandsk representant i Folketinget, svarte han at det ikke er mulig å endre historien. «Regjeringen ser på kolonitiden som en avsluttet del av vår felles historie», skal han ha sagt. Se Kolberg, «Skal utrede tvangsflytting av 22 grønlandske barn».

⁴⁰ Samme år som *Truante* ble feiret, tapte samene på Fosen skjønnsrettsaken om utbyggingen av en vindmøllepark på Storheia i Åfjord kommune, og 16. august 2019 ble den siste av 80 vindturbiner satt opp. Vindmølleparken er en del av Fosen-utbyggingen, og er Europas største landbaserte vindkraftprosjekt. Dette er også i området hvor jeg vokste opp, og i begynnelsen gikk mye av diskusjonene på bygda rundt det rent estetiske; hvordan vindmøllene ville tilgrise naturen og utsikten. Hva som opprinnelig befant seg oppe på fjellene, og langsiktige problemer knyttet til denne type virksomhet ble det derimot snakket lite om, i hvert fall i min familiekrets. Etter hvert fikk en vite at deler av vindparken, som i sin helhet i dag inneholder til sammen 277 vindturbiner, og et veinett på 241 km i stort sett urørt natur, også skulle bygges på områder brukt til reindrift. Reindriftssamene fikk tilkjent en erstatning på 89 millioner kroner, fordelt på seks driftsenheter for tap av store landområder og er ment å dekke omlegging av drift. Se Eira og Danielsen, «Får 90 millioner kroner – nå frykter Maja Kristine (26) for framtida». I dag står kulturen og eksistensen til Sørgruppen i fare.

⁴¹ Norvang-Herstrøm & Woll, «Har kjempet mot vindkraft i 20 år – ble invitert til å servere mat under åpningen». Forespørselen skjedde også samtidig som partene var i en pågående rettsprosess, hvor de involverte var fornærmet part.

å bygge vindparkene, har prosjektet gitt penger til kommunen som har blitt brukt til å forbedre veiene og igangsatt byggingen av et nytt sykehjem. Det ensidige fokuset på kontinuerlig økonomisk vekst demonstrerer imidlertid i seg selv et fravær av respekt, forståelse og kunnskap som vil få katastrofale følger for en hel urbefolkningsgruppe og kultur.⁴² Det samme kan vi si om det å ikke søke mot en dypere forsoning for de som står tilbake og fremdeles kjenner på kroppen de skadene som er påført dem og deres forgjengere.

Kunstfeltet som et sted for forhandling av slike vanskelige historier er ikke bare gjort gjennom kunstnerisk praksis, som det Louise, og mange andre kunstnere med urfolksbakgrunn gjør. Det gjøres også i økende grad innenfor museumsinstitusjoner, som er blitt konfrontert med koloniale strukturer og historier, og nå synes å ta disse på alvor. Ett eksempel på dette er utstillingen *Beyond Compare: Art From Africa in the Bode Museum*, som jeg i 2018 besøkte under en studietur til Berlin. Utstillingen var et resultat av omflyttingen av Ethnologische Museum i Dalem i sørvest-Berlin, hvor etnografiske artefakter nå hadde fått sin plass blant europeisk kunst med stor K i skulptursamlingen til det statlige Bode Museum, ytterst på museumsøyen midt i kulturmetropolet Berlin. Ved første øyekast virket utstillingsprosjektet rettsindig og hederlig: etnografiske gjenstander hadde fått sin 'rettmessige' status som kunst, og ble stilt ut for et bredere publikum. Men selv om utstillingen sammenstilte kunst fra to ulike kulturer, fra to kontinenter, avviste samtidig utstillingens tittel en slik sammenstilling ved å hevde seg *forbi* sammenligningers kolonialisierende logikker. Som del av en casestudie med utgangspunkt i Sigrid Liens og Hilde Wallem Nielssens bok om «museumsforteljinger», begynte jeg derfor å analysere forholdet mellom utstillingens *intenderte fortelling*, den museet syntes å ville fortelle; den fortellingen jeg som besøkende *opplevde*, og den *mulige skjulte koloniale fortellingen*. Jeg konkluderte med at utstillingen, som søkte å bygge broer mellom to kontinenter, i realiteten stod i fare for å, gjennom blant annet uheldige sammenstillinger, utstillingstekster og et generelt rammeverk, videreføre de koloniale logikkene den tilsynelatende ville gå forbi, og dermed oppnådde motsatt effekt av sin uttalte intensjon.

Slike uoverensstemmelser, mellom intensjon og effekt, er derimot (og dessverre) ikke enestående for det overnevnte eksempelet. Selv om det er bra at museer endelig tar sitt ansvar i det å vise et mangfold, og å løfte frem det fortiede og underkommuniserte, er det viktig også å undersøke nettopp hvordan dette gjøres. Jeg vil derfor i denne avhandlingen se nærmere på ulike kunstinstitusjoner som har løftet frem det samiske gjennom de siste årene. Det er også slik at selv om sannhetskommisjoner dannes, og myndigheter stadig lanserer økende fokus på mangfold,

⁴² Under arrangementet *Samiske Aften* ved Studentersamfunnet i Bergen 23.10.19 påpekte for eksempel Runar Myrnes Balto, leder for Norske Samers Riksforbund og Sametingspolitiker, at selve grunnlaget for den samiske kulturen er naturen, og for at samisk kultur skal overleve, må også næringene det.

inkludering og 'rettferdighet'- samtidig som debattene om dekolonisering florerer- er det fremdeles slik at norske museer viser forholdsvis lite samisk kunst, samtidig som at innholdet av samisk kunst i museenes samlinger er dårlig kartlagt.⁴³ Videre er debatten som startet allerede på 1970-tallet, om et eget samisk kunstmuseum, fortsatt bare en debatt – og ikke en realitet. Samtidig minker en allerede liten støtte til samiske institusjoner.⁴⁴

MATERIALE og DISPOSISJON

Rent empirisk utgår undersøkelsene mine fra dekolonial tenkning koblet til Sápmi og Norden, og ut fra museumsprosjektet og det faktum at: *There Is No Sámi Dáiddamusea* (det finnes ikke noe samisk kunstmuseum). Avhandlingens første kapittel tar derfor utgangspunkt i selve grunnlaget for fraværsforhandlingene: nemlig RDM i Karasjok og Sámiid Vuorká Dávvirat / De samiske samlinger (SVD / DSS).⁴⁵ Her ser jeg på museets og samlingens historie, arbeidet som hittil er gjort mot realiseringen av et samisk kunstmuseum. Kapittelet fungerer som et slags sosiopolitisk- og historisk bakteppe og som en inngang til museets samarbeidsprosjekt med NNKM, *Sámi Dáiddamusea* som utgjør avhandlingens andre kapittel.

Sámi Dáiddamusea er det som utgjør avhandlingens hovedfokus, og er det første av tre casestudier. I *kapittel 2* undersøker jeg prosjektet i skjæringspunktet mellom å være en museumsperformance, radikal museologi, design-fiction, anti-museum, som Sápmi-fabulering, og som et mulig dekolonialiserende prosjekt. Jeg reflekterer blant annet rundt spørsmålet om hva et museum er og kan være, og ser på verdien av fiksjonelle virkeligheter med utgangspunkt i teoretikere knyttet til dekolonial tenkning, performativitet og den nye museologien. Kapittelet fungerer også som en bredere inngangsport til tema, konsepter og begrep som vil være sentrale i resten av avhandlingen.

Mens de to første kapitlene er situert nordpå, og i en nordlig / nasjonal kontekst, tar det tredje kapittelet utgangspunkt i videre forsøk på forhandling av fravær sørpå, eller sør for Dovre.

⁴³ Se Monica Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie. Historiografiske riss*, 247-248.

⁴⁴ I forslaget til statsbudsjettet for 2020 er Sametinget tiltenkt å få tildelt 518 861 mill. kroner, en økning på 15,8 millioner fra 2019, hvorav blant annet 13 millioner er øremerket oppfølging av NOU 2016: 18 *Hjertespråket. Forslag til lovverk, tiltak og ordninger for samiske språk* som skal gå til tiltak for å styrke de samiske språkene. Det som blir igjen for å fordele på det samiske samfunnet er 1,8 millioner kroner, noe som tilsvarer 0,32 % i lønns- og prisvekst, ment for Sametingets egne ansatte og politikere; ikke til samiske museer, teatre, språksentre, osv. Til sammenligning er prisveksten ellers i statsbudsjettet på 3% økning. Se Olsen, «PRM: - Det dårligste statsbudsjettforslaget hittil»; og Balto, «Regjeringens triste budsjetttilsels til samene: 0% lønns- og prisvekst i 2020».

⁴⁵ De samiske samlinger vil heretter være forkortet som DSS.

Først ut er den samiske utstillingen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* fra 2019 ved Dronning Sonja KunstStall i Oslo. I møte med utstillingen reflekterer jeg rundt møtet mellom en tilsynelatende nøytral institusjon, den politiske kunsten og prosjektets mulige politiske effekt. Utstillingen fikk høye besøkstall og viste at det så absolutt var en interesse for den samiske kunsten i hovedstaden. Utstillingen leses her blant annet som et svar på Nasjonalmuseets samlingsforvaltning og (manglende) representasjon av det samiske, og posisjoneres altså som en videre forhandling av den samiske situasjonen i norske kunstinstitusjoner. Som vi skal se er Nasjonalmuseet nå inne i en prosess med å utvide sin samiske samling, men har tidligere blitt kritisert for å forspille sin rolle som et nasjonalt museum med en lite representativ representasjon av det samiske. Den samiske utstillingen i den tidligere stallbygningen bak det kongelige slott, kan leses som et forsøk på å møte manglende representasjon i hovedstaden, men som vi også skal se er heller ikke denne uproblematisk.

Også presentert som forhandlinger 'sørpå' er Festspillutstillingen 2020 med Joar Nango ved Bergen Kunsthall. Utstillingen skulle etter planen gå av stabelen i mai 2020, men på grunn av dagens koronasituasjon ble utstillingsåpningen utsatt til september samme år. Utstillingen er blant annet et viktig supplement gjennom å tilby et nærmere blikk på samisk kunstnerisk/arkitektonisk praksis – og hvordan denne kan opptre som en mulig modell til hva et samisk kunstmuseum kan være. Den utvalgte empirien vil være et forsøk på å tegne et bilde av manifestasjoner av (de)koloniale prosesser kontekstualisert som ettervirkninger av *Sámi Dáiddamusea* og 2017 som nybruddsår for en revitalisering av den samiske kunsten og kampen for et samisk kunstmuseum.

Avhandlingens femte og siste kapittel er ikke en avslutning eller konklusjon i absolutt forstand, i stedet ser jeg nærmere på konsekvensene som oppstår når dekolonisering blir institusjonalisert og kommersialisert. Den setter casestudiene i en mer internasjonal kontekst, hvor en sentral inngang vil være Sara Ahmeds kritiske perspektiver på institusjonspraksis, samt et knippe kritiske stemmer til dekoloniseringsbegrepet.⁴⁶ Hensikten er å kaste lys over fallgruvene som følger med bruken av dekoloniseringsbegrepet og spenningen som ligger mellom intensjon og effekt.

⁴⁶ Se blant annet: Kassim, «The museum will not be decolonized»; og Tuck & Yang, «Decolonialization is not a metaphor».

METODISKE RAMMER, TEORI og BEGREP

Gjennom perioden jeg har arbeidet med dette materialet har jeg vært så heldig og hatt muligheten til å reise rundt om i Norge for å få et bedre innblikk i den samiske kunsten og de institusjonene som viser den.⁴⁷ Utstillingsanalysene er basert på vandringer gjennom utstillingene, samtaler og intervjuer jeg har hatt med museumsansatte ved de aktuelle institusjonene, og med kunstneren for Festspillutstillingen. Analysene er også basert på dokumentasjonsmateriale fra relevante offentlige arrangementer, sosiale og mer 'tradisjonelle' medier. Det er verdt å påpeke at jeg aldri fikk muligheten til å besøke *Sámi Dáiddamusea* under museets levetid, og at analysen av *Sámi Dáiddamusea* derfor er basert på intervjuer, andre personers møter med prosjektet, og på litteratur som omhandler prosjektet.

Ikke alle reisene jeg har foretatt har vært direkte knyttet til spesifikke utstillinger nevnt i denne avhandlingen – de har også vært gjort for å få et innblikk i den generelle situasjonen og i de aktuelle institusjonenes praksis både i henhold til det samiske, men også i perioder hvor det samiske ikke vises. Jeg har blant annet vært i Tromsø hos NNKM, hvor jeg fikk intervjuer museets direktør Jerémié McGowan; jeg har vært i Oslo på Dronning Sonja KunstStall og pratet med kurator for *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere*, Nina Høye; jeg også har hatt kontakt med Steinar Sekkingstad, kurator for Festspillutstillingen, og med Nango som er kunstneren.

Mens de overnevnte institusjonene ikke er samiske per se, og det er disse avhandlingen i hovedsak tar for seg: samisk kunst i norske kunstinstitusjoner, har det vært vel så viktig å besøke samiske institusjoner. Her vil jeg spesielt trekke frem RDM, som jeg har hatt kontinuerlig kontakt med underveis. Under besøket i november 2019 ble jeg tatt vel imot av Åse Berit Johnsen som har arbeidet ved museet i mange år, og som også har vært aktiv i arbeidet for et samisk kunstmuseum. Under mitt altfor korte besøk i Karasjok fikk jeg også muligheten til å se *Sámi Dáiddamagasiidna /Samisk Kunstmagasin* som ligger i et avsidesliggende, tidligere forsvarsbygg. Her fikk jeg omvisning av avdelingslederen Pål Omholt-Jensen, samt innsyn i den kritiske situasjonen for

⁴⁷ Under masterperioden fikk jeg etter hvert innblikk i at det faktisk er mye samisk kunst i Norge. Dette ser jeg kanskje mer nå i ettertid, når jeg har satt meg mer inn i den samiske kunstsferen. Det er så mye mer jeg skulle sett og fått med meg, men på grunn av mangel på tilstrekkelig informasjon, store avstander, studentøkonomi, samt det at prisene for å reise nord for Trondheim er betraktelig høyere enn å reise sørover, var det ikke mulig for meg å få med meg så mye som jeg skulle ønske. Jeg kan blant annet nevne 40-årsfeiringen av Samisk Kunstnerforbund (Alta), som jeg på grunn av dårlig planlegging misset med en knapp uke; festivaler som Riddu Riddu Festivála som jeg misset med én dag da jeg var på feltarbeid i Tromsø (festivalen avholdes i Olmmáivággi/Mannaldalen i Gáivuona suohkan/Kåfjord kommune i Nord-Troms), Festspillene i Nord-Norge (Harstad) – og mye, mye mer.

samlingen. Museumsdirektøren for RDM, Anne May Olli, var dessverre ikke til stede, men har vært veldig behjelpelig med informasjon via e-post.

Under turen til Karasjok fikk jeg også reist litt rundt i Finnmark for å se på blant annet Guovdageainnu gilišillju / Kautokeino Bygdetun, som også er en del av RDM; og Alta Museum: Verdensarvsenter for bergkunst (dette er riktignok ikke en samisk institusjon som sådan, men en vesentlig del av både basisutstillingen og midlertidige utstillinger tok for seg samisk kunst, kultur og politikk). Jeg har også ved flere anledninger vært Hattfjelldal i Nordland, blant annet ved Sijti Jarnge: Samisk kultur- og utviklingsenter hvor blant andre Tomas Colbengtson hadde utstillingen *Vááđnesasse buektedb / Á synliggjøre det usynlige* sommeren og høsten 2020.

Jeg har altså i varierende grad hatt kontakt med alle institusjonene som er hovedmateriale i denne avhandlingen. Variasjonen har vært delvis på grunn av avhandlingens utvikling: utvidelser og innskrenkninger; varierende svar, hvor noen institusjoner har vært mer tilgjengelige og villige i kommunikasjonen enn andre; men også selvsagt på grunn av egeninteresser. Reisene, opplevelsene og møtene jeg har vært så heldig å erfare gjennom denne perioden har utgjort kanskje det viktigste arbeidet i avhandlingen, spesielt med tanke på eget erfarings- og kunnskapsfravær i forhold til det samiske.

Kunnskapsfraværet har også hatt innvirkning på mitt teoretiske ståsted i avhandlingen, som i utgangspunktet er influert av feministisk teori og forskning. Historisk har denne forskningen gjennom ulike former for feminisme, enten bevisst definert og anvendt – eller ikke – bidratt til å analysere, utfordre, og gå imot dominante former for kunnskapsproduksjon, diskurser og institusjonelle praksiser.⁴⁸ Feministiske teoretikere har også bidratt med perspektiv på kjønn som en sosial prosess og relasjon, som igjen har åpnet for kritiske innganger til de maktmekanismene som står på spill i ulike relasjoner – og mer spesifikt *hvordan makt kan oppløses i det øyeblikket det forstilles som ugjort*.⁴⁹ Dette har spesielt relevans for mine empiriske analyseobjekter, og som jeg vil argumentere for, kanskje aller mest for *Sámi Dáiddamusea*.

Videre er «interseksjonalitet» et begrep verdt å merke seg, uten at jeg vil anvende dette eksplisitt i avhandlingen.⁵⁰ Interseksjonalitet refererer til ideen om at subjektivitet er konstituert av

⁴⁸ Olesen, «Early millennial feminist qualitative research».

⁴⁹ Ahmed, *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life*, (Durham/London: Duke University Press, 2012), 13; se også Butler, *Undoing Gender* (New York: Routledge, 2004).

⁵⁰ «Interseksjonalitet» ble bragt på banen av svarte feminister på 1980-tallet, først introdusert i 1989 av Kimberlé Crenshaw, en amerikansk rettsprofessor, i artikkelen «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». I senere tid har begrepet vandret over til andre deler av feministisk teori, kritiske rasestudier, sosialteori og kulturstudier.

flere, interrelaterte og kryssende dimensjoner av opplevelser. Det er ment som et verktøy for å analysere interaksjonene mellom kjønn, rase og andre kategoriske ulikheter for å se hvordan disse opererer innenfor ulike kontekster, og for å undersøke de ulike maktrelaterte utfallene som oppstår i krysningspunktet mellom disse.⁵¹ Altså innebærer en interseksjonell inngang å tenke om og gjennom de punktene hvor ulike maktrelasjoner møtes. Selv om denne masteravhandlingen altså ikke eksplisitt omhandler spørsmål om kjønn, eller interseksjonalitet som sådan, anser jeg den likevel som del av et feministisk prosjekt, da den inneholder refleksjoner rundt subtile og ikke-subtile former for institusjonell makt. Den feministiske forskningen legger dermed, slik jeg ser det, selve det teoretiske grunnlaget for denne masteravhandlingen – både gjennom å være en egen akademisk disiplin, men kanskje mest som et tverrfaglig utgangspunkt som kan, og i dette tilfellet vil, anvendes innenfor ulike disipliner.

Begrepet «performativitet» er et eksempel på dette – begrep som vandrer. Det ble allerede på 1950-tallet tematisert gjennom J. L. Austins talehandlingsteori, og senere etablert i boken hans *How To Do Things With Words* fra 1962. Austin var primært opptatt av å undersøke hvordan «ord gjør ting»; hvordan ord eller utsagn skaper reelle effekter som i henhold til kjønnsforsker Kari Jegerstedts ord «bringer inn i verden det de benevner».⁵² Gjennom siste halvdel av forrige århundre vandret Austins konsept om det performative mellom fagdisipliner, blant annet inn i arbeidene til Michel Foucault og Jacques Derrida. Fra 1990-tallet ble det også et sentralt begrep i feministisk teori med Judith Butlers innflytelsesrike kjønnsperformativitetsteori, og senere i teatervitenskapen med Erika Fischer-Lichte og i kunsthistorien med blant andre Dorothea von Hantelmann. Performativitet kan med andre ord betraktes på ulike måter. Det kan være selvkonstituerende, illusjonært eller knyttet til talehandlinger. Det kan brukes til å tenke nytt om konstituering og rekonstituering, og det er sterkt knyttet til undersøkelsen av virkelighetsproduserende prosesser og konsekvenser: «performativity starts to describe a set of processes that produce ontological effects, that is, that work to bring into being certain kinds of realities or, [...] that lead to certain kinds of socially binding consequences»,⁵³ fremlegger Butler. Mens Butler i hovedsak fokuserer disse spørsmålene knyttet til konstitueringen av kjønn, retter Hantelmann oppmerksomheten mot det performative i kunsten, eller «How to do things with art».⁵⁴ I tråd med den «performative vendingen» er det altså ikke betydningen av hva noen eller noe *er* som er det vesentlige, men heller hva noen eller noe *gjør*. Dette er også hva vi finner i den dekoloniale tenkningen, og dens forhold

⁵¹ Se Crenshaw, «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex».

⁵² Jegerstedt, «Judith Butler», 76.

⁵³ Butler, «Performative Agency», 147.

⁵⁴ Dette er også tittelen på Dorothea von Hantelmanns bok *How To Do Things With Art: The Meaning of Art's Performativity* fra 2010 (Zurich/Dijon: JRP/Ringer & Les du réel).

mellom teori, praksis og levd liv.

Gjennom å undersøke forbindelsene mellom de ulike estetiske, metodologiske og diskursive trådene jeg har lokalisert gjennom innsamlingsprosessen til denne avhandlingen, forsøker jeg altså å kaste lys over en liten håndfull kunstinstitusjoner i Norge som mulige arenaer for dekolonialisering, aktivisme og reforhandling. Denne tematikken åpner for en rekke kompliserte problemstillinger, og det vil for eksempel være relevant å stille spørsmål om norske museer i det hele tatt kan forhandle på den samiske kunstens vegne. Det er videre nødvendig å ikke bare diskutere dekoloniseringens potensiale, men også dens fallgruver og paradokser. For hvordan kan institusjoner som tilhører et i utgangspunktet imperialistisk og kolonialt paradigme være med på å dekolonisere seg selv? Og vil deres forsøk på dette være til reell hjelp for den samiske kunsten?

Walter D. Mignolo er en av pionerene for den dekoloniale tenkningen, også kalt «the modernity/de(coloniality) project».⁵⁵ Den dekoloniale tenkningen baserer seg på en forståelse av kolonialisme og kolonialitet med utgangspunkt i Vestens historie fra 1400-tallet og renessansen koblet til politisk-, økonomisk- og kulturell erobring, besittelse og kontroll over landområder og befolkningsgrupper. Mens «kolonialisme» er ekvivalent med kolonitiden, altså den historiske perioden fra omtrent 1500-tallet og frem til 1920, hvor hovedsakelig europeiske stater etablerte kolonier verden over, betegner «kolonialitet» de underliggende filosofiske, politiske og rasebaserte logikkene som ikke bare muliggjorde den koloniale ekspansjonspolitikken, men som også preger vår egen samtid.⁵⁶ Kolonialitet beskriver med andre ord hvordan maktrelasjonene og kunnskapssynet som ble konstruert under kolonitiden fortsetter å forme dagens samfunn og kunnskapssyn.⁵⁷ Kolonialiteten er modernitetens retorikk – en retorikk basert på fremgang, velvære, frelse, demokrati, det vakre og det sublime, på ‘erobrere’ og ‘erobret’, og et generelt binærhierarkisk system som er med på å kategorisere ‘oss’ og ‘de andre’, ‘oss som frelser’ og ‘de som trenger frelse’, og så videre. Dette er altså en retorikk basert på tatt-for-gitte-sannheter. Bak disse tatt-for-gitte-hetene ligger en rekke koloniale logikker, som Mignolo beskriver som avvísning, fortielse, avslag, rasialisering som en struktur for subaltern overlegenhet, utnyttelse og undertrykkelse, på alle nivåer. Derfor er også det første steget i dekolonialiseringen å avdekke og gjøre om på modernitetens retorikk, hevder han.⁵⁸

Alle deler av det vestlige ‘moderne’ samfunnet er således en del av disse koloniale

⁵⁵ Mignolo & Walsh, *On Decoloniality* (Durham/London: Duke University Press, 2018).

⁵⁶ Danbolt, «Kunst og kolonialitet», 131.

⁵⁷ Mignolo & Walsh, *On Decoloniality* (Durham/London: Duke University Press, 2018), 16-17.

⁵⁸ Mignolo, «Museums in the Colonial Horizon of Modernity».

strukturene – også museet. Mignolo peker blant annet på hvordan museet tidligere fungerte, og fortsatt fungerer, som en viktig kunnskapsakkumulerende og -bevarende institusjon, sentral for reproduksjon og videreføring av kolonialisering og koloniale logikker.⁵⁹ Kunstinstitusjonene har med andre ord en sentral rolle i det moderne regimet, både gjennom sine koloniale samlingshistorier og som aktør for en kolonial betinget kunnskapsproduksjon.

Gjennom denne argumentasjonen har Mignolo levert et kritisk-analytisk rammeverk som mange maktkritiske forskere og teoretikere benytter seg av i arbeidet med å se museer som arenaer for å presentere og konstruere bilder av «oss selv» og «andre», og som steder hvor kulturell identitet og forskjeller konstitueres, kommuniseres, og forhandles.⁶⁰ Dekoloniseringens bidrag arter seg nettopp som reforhandlingsprosesser, og som forsøk på å søke alternativer til modernitetens retorikk, dens koloniale logikker – og til de kunnskaps- og værensstrukturer den produserer.⁶¹

Overført til nordlige koloniale kontekster kan en si at fraværet av det samiske i kunst- og kulturfeltet er et eksempel på den koloniale logikkens historiske ignoranse og ekskludering av en allerede kolonisert befolkningsgruppes kunst og visuelle kultur, til fordel for en monokulturell nasjonshistorie. Men denne logikken og dette fraværet har også vært forsøkt reforhandlet i museer både inn- og utenlands. Formålet med denne avhandlingen er altså å undersøke karakteren av noen av disse forsøkene på reforhandling; de ulike måtene å møte og forhandle dette fraværet på; og videre stille spørsmålet om hva disse prosessene potensielt har ført med seg. Dette gjør jeg ved å støtte meg til en forståelse av kunst som betoner dens potensiale til å mediere, kommunisere og kanskje også prosessere det som det ikke snakkes om, eller det som av ulike grunner ikke er blitt spilt ut i virkeligheten. «Fabulasjon» vil blant annet være et sentralt begrep – og som jeg vil forsøke å vise med den dekoloniale tenkningen som bakteppe, handler det ikke bare om å synliggjøre og kritisere politiske og epistemologiske systemer og hierarkier, men også å 'avkoble' seg fra disse på en måte som åpner opp for nye rom, og andre tankemåter, relasjoner og sanseformer.⁶²

Kunsten har lenge vært brukt som ledd i politiske strategier, som våpen og aktivisme, men som følger av den nye museologien⁶³ som gjorde sitt inntog på 1980- og 1990-tallet, globalisering, postkolonial kritikk og kravet om «dekolonial aktivisme», har også museer begynt å agere gjennom

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Se blant annet Lien & Nielssen, *Museumsforteljingar. Vi og dei andre i kulturbistoriske museum* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2016); Karp & Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991); Sandell, *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference* (London: Routledge, 2006); og Sandell, *Museums, society, inequality* (London: Routledge, 2002).

⁶¹ Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity* (Durham/London: Duke University Press, 2011), xxvii.

⁶² Se Danbolt, «Kunst og kolonialitet»; og Mignolo & Walsh, *On Decoloniality* (Durham & London: Duke University Press, 2018), 17.

⁶³ Den «nye museologien» ble annonsert av Peter Vergo i 1989 i boken *The New Museology*.

aktivisme. Jeg vil hevde at NNKM sin museumspraksis de siste årene har vært et unikt og ikke minst innovativt eksempel på dette. Mens mange museer synes å operere under antagelsen om at de er nøytrale og objektive, og derfor ikke i stand til, eller ikke ønsker å risikere sin «profesjonelle integritet» ved å engasjere seg sosiopolitisk,⁶⁴ tar andre til orde for at museer er det perfekte sted for slike forhandlinger.⁶⁵

Sámi Dáiddamuseas hybriditet – på en og samme tid en aktivistisk museumsperformance og en mulig (performativ) dekolonialiserende handling – gjør at enhver ensrettet tilnærming til forståelsen av dette prosjektet vil møte både metodologiske og teoretiske utfordringer. I stedet for å se hybriditeten som problematisk og begrensende, velger jeg å se hvordan den kan åpne opp for å undersøke de ulike og mulige virkeligheter og effekter som oppstår i de nye rommene hvor den samiske kunsten på ulike måter er tilstedeværende. Prosjektene, eller utstillingene i de ulike kunstinstitusjonene jeg tar for meg gjennom avhandlingen befatter seg med ulike tema, har ulike estetiske utforminger, institusjonelle forankringer og muligens også ulik publikumsorientering. Det er derfor noe ulike fremgangsmåter i undersøkelsen av de ulike utstillingene.⁶⁶ Likevel vil tilnæringsmetoden være noenlunde lik i å inneholde en beskrivelse av analyseobjektet, plassering i en større sammenheng og kritisk refleksjon. Det vil også være et fokus på hvordan utstillingene eller prosjektene kan sies å gjøre noe med verden vi lever i: nærmere bestemt hvordan de kan leses som arenaer for forhandling av og (de)kolonialisering for den samiske kunstens situasjon og manglende rom.

Begreper om performativitet (og dekolonialisering som en performativ strategi) har relevans i spørsmål om hvordan man rent praktisk kan gjøre noe, og mer spesifikt for min undersøkelse: til spørsmål om fraværforhandlinger i relasjon til den samiske kunstens plass i den norske kunstsferen og innenfor aktuelle institusjoner. Hvilke strategier anvendes innenfor de ulike institusjonene, og hva er mulige effekter og virkeligheter som kommer ut av disse handlingene? Gjennom avhandlingen argumenterer jeg blant annet for at intensjon og effekt ikke nødvendigvis henger sammen. Kan bruken av det samiske, som jeg tidligere var inne på, være et uttrykk for en form for kulturell appropriering, eller er det en legitim feiring og verdsetting av samisk kunst og

⁶⁴ Brekke, «Quiet is the new loud? On Activism, museums and changing the world», 269; se også Brekke, *Changing Practices: A Qualitative Study of Drivers for Change in Norwegian Museums and Archives*; og Janes, *Museums and the Paradox of Change: A Case Study in Urgent Adaptation* (Abingdon: Routledge, 1995).

⁶⁵ Se blant annet Bishop, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013); Janes & Sandell, *Museum Activism* (London/New York: Routledge, 2019). Både Bishop og Janes og Sandell tar til orde for en museumspraksis som er politisk orientert.

⁶⁶ Som Sigrid Lien og Hilde Wallem Nielssen påpeker, er utstillinger komplekse, mangfoldige og varierende i form og innhold. De trenger derfor også ulike tilnærminger. Lien og Nielssen, *Museumsfortellinger*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2016), 177.

kultur?

I den mer kritiske tilnærmingen til institusjonelle handlinger, støtter jeg meg i stor grad på den feministiske forskeren Sara Ahmed og hennes konsept om det «non-performative» – det som *ikke* bringer inn i verden hva det benevner. I boken *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life* (2012) viser blant annet Ahmed til hvordan mangfoldsdiskursen, fornektelsen av kategorier, og et økende fokus på flytende grenser kan forstås som en måte å reproducere og usynliggjøre diskriminering og undertrykkelse. Mangfold forstås i den sammenhengen som en politisk løsning, et verdibegrep, eller en «appearance of valuing». ⁶⁷ Mangfold og inkludering kan slik forstås som en markedsføringsstrategi, som del av en «feel good-politikk» som hovedsakelig er ute etter å sette institusjonen i et godt lys, eller lette på institusjonens skyldfølelse uten å nødvendigvis gjøre noe. Et slikt kritisk perspektiv fremkommer også i artikkelen «Decolonization is not a metaphor» (2012) av Eve Tuck og K. Wayne Yang som ser på måten dekolonialisering kan brukes til å usynliggjøre og glatte over problemer som har oppstått i kjølvannet av kolonialismen, noe artikkelforfatterne omtaler som «the settler move to innocence». ⁶⁸ Disse kritiske innfallsvinklene setter på spissen det sentrale i min undersøkelse av kunstinstitusjoner som mulige arenaer for dekolonialisering.

Et hovedanseende her er altså forståelsen av utstillinger som handlingsagent, noe som kanskje kommer tydeligst frem i *Sámi Dáiddamusea* – men som også vil undersøkes i *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* og i Nangos Festspillutstilling. I dette ligger også forståelsen av utstillinger som kunstverk, eller «Gesamtkunstwerk». Analysemetodene vil derfor også være noe annet enn en analyse som bare tar utgangspunkt i kunstverkene som finnes i utstillingen, og heller anvende en «bricolage» av ulike metodiske grep. ⁶⁹ Dette kan også omtales som en såkalt «multi-sided» tilnæringsmåte, som tillater en å plassere og analysere materialet innenfor ulike kontekster, noe som åpner for å se empirien fra flere vinkler. ⁷⁰ Det er en slik fremgangsmåte jeg har valgt å støtte meg på, hvor jeg gjennom avhandlingen blant annet trekker veksler på blant annet ny museologi, dekolonial tenkning, og feministisk- og performativitetsteori. De er alle innfallsvinkler

⁶⁷ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 59.

⁶⁸ Tuck & Yang, «Decolonization is not a metaphor».

⁶⁹ Anders Troelsen viste i 2005 til at det ikke finnes noen definert analyseform spesifikt for utstillinger som kunstverk – det vil si at det ikke finnes bestemte fremgangsmåter eller terminologier spesifikt for dette. Troelsen fremlegger derfor et forslag om å derfor anvende en såkalt «bricolage» av forskjellige metodiske grep i møte med slike utstillingsanalyser. Troelsen, «Udenværker – strategier for udstillingsanalyse» (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2005), 143.

⁷⁰ Ifølge Mark-Anthony Falzon er essensen av en slik flersidig tilnæringsmåte i forskningen å følge mennesker, forbindelser eller samhandlinger, assosiasjoner og relasjoner på tvers av steder. Å krysse rom og grenser vil slik være et gjennomgående tema i denne avhandlingen. Se Falzon, *Multi-Sited Ethnography: Theory, Practice and Locality in Contemporary Research* (Surrey: Ashgate Publishing, 2009), 1-2; se også: Ahmed, *On being Included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 11.

som inngår i et kritisk paradigme, med en søken etter å konstituere endring – å gjøre noe i og med verden, og i dette tilfellet å forhandle fraværet av den samiske kunsten og et samisk kunstmuseum.

RIDDODUOTTARMUSEAT

De Samiske Samlinger og
Samisk Kunstmagasin

1



Ill. 1 / RiddoDuottarMuseat – Sámiid Vuorká Dávvirat / De samiske samlinger i Karasjok. Foto: Karasjok kommune, 2015.

Ideen om et samisk museum dedikert til samisk kunst, og for Sápmi, så dagens lys på 1970-tallet. Ideen oppstod i kjølvannet til samiske rettighetskamper og et internasjonalt krav om makten til selvdefinering og selvbestemmelse for urbefolkninger. Som vi skal se gjennom denne avhandlingen har ikke veien mot et samisk kunstmuseum vært enkel– og selv femti år senere er fremtiden til det samiske kunstmuseet fortsatt usikker. Jeg vil i det følgende derfor redegjøre for avhandlingens hovedgrunnlag: historien og den nåværende situasjonen til RDM og den samiske samtidskunsten; mitt eget møte med disse; og den mangeårige og stadige kampen for realisering av et samisk kunstmuseum.

Museumsforeningen for DSS ble dannet allerede i 1939, hvorpå innsamlingsarbeid av kunst og midler for et museumsbygg ble påbegynt. Etter krigen og brenningen av Finnmark i 1944 var derimot alle de til da 430 innsamlede gjenstandene gått tapt. Samtidig erkjente man at «etterkrigstiden [hadde] medført en stadig økende fornorskning av samenes livsveier og kulturliv, og at den typiske samekulturen [forsvant] mer og mer».⁷¹ Etter krigen eskalerte derfor arbeidet: gjenreisningsmyndighetene ble kontaktet, Norges Museumsforbund erklærte sin støtte til videre arbeid, og Norsk Kulturråd bevilget etter hvert mesteparten av midlene som trengtes til det nye museumsbygget. 16 april 1972, samme dato som *Sámi Dáiddamusea* lukket sine dører, riktignok 45 år senere, åpnet DSS – et eget samisk museum, eid og drevet av samene selv. Museet skulle bidra til å styrke den samiske kulturens status, og til å styrke den samiske befolkningens status som folkegruppe.⁷²

Frem til 1996 hadde museet status som et halvoffentlig, samisk særmuseum, mens museumsforeningen stod som eiere og driftsansvarlige. I 1996 gikk museet over til å være en privat stiftelse med museumsforeningen som støtteforening. Det fikk også en forholdsvis kort status som et samisk *nasjonalmuseum*.⁷³ Som følge av den nasjonale museumsreformen 1999-2000 ble derimot museets status omgjort til et ordinært samisk museum, og i 2002 ble driftsfinansieringen overført til Sametinget.⁷⁴ Noen år senere, i 2006, ble DSS konsolidert med Porsanger museum / Porsáŋggu musea; Kautokeino bygdetun / Guovdageainnu gilišillju; og Kokelv sjøsamiske museum / Jáhkovuona mearrasámi musea. Sammen utgjør i dag disse fire museene og Samisk Kustmagasin / Sámi Dáiddamágasiidna museumsstiftelsen RDM. Museumsforeningen DSS står i dag som eiere av bygningene og samlingene i Karasjøk, men befatter seg ikke med driften av museet. Hos RDM forvaltes i dag verdens største samling av samisk samtidskunst og kunstduodji (kunsthåndverk) gjennom Samisk Kunstmagasin, som også har ansvaret for forvaltning av sametingets kunstsamling. Samlingen består av over 1300 verk, og inneholder gjenstander fra hele Sápmi. RDM har altså et stort samfunnsmessig og nasjonalt ansvar i å fremvise denne kunsten.

Formidling av samlingen foregår til dags dato ved utstillinger på Sametinget i *Iver Jåks salen*; ved DSS; ved Porsanger museums *Kunstarena* i Lakselv sentrum; og ved Kautokeino bygdetun. Samlingen har med andre ord ikke et permanent visningssted, og utenfor de nevnte arenaene

⁷¹ Johnsen, «De Samiske Samlinger (DSS) – museets virksomhet fra 1971 til 2012», 6.

⁷² Ibid., 5.

⁷³ Mellom 1975 og 2002 var DSS/SVD også finansiert som en egen post under Kulturdepartementets budsjett, samtidig som museet tidvis hadde mottatt driftstilskudd fra Finnmark fylkeskommune og Karasjøk kommune.

⁷⁴ Museumsreformen bygget på tre hovedprinsipper: lokal forankring, regional konsolidering og nasjonal nettverksbygging. Målet var å skape museer som i større grad fremstod som aktive og aktuelle samfunnsinstitusjoner, samt å avdekke problematiske faglige og organisatoriske utfordringer i den øvrige museumspolitikken. Se Johnsen, «De Samiske Samlinger (DSS)», 8.

formidles samlingen i stor grad gjennom utlån og vandretstillinger i inn- og utland. Dette spiller ikke bare problemet med en faktisk mangel på egne visningsarealer for kunsten, og det faktum at RDM som besitter en utrolig unik og innholdsrik samling av samisk samtidskunst – den største til dags dato – ikke har mulighet til å vise den helt og holdent på egne premisser. Det sier også noe om de manglende økonomiske rammene, som blant annet kan sees i sammenheng med en sentraliseringspolitikk som i stor grad bestemmer hvor pengene går og hvor museumsbygg bygges. Til sammenligning bygges det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo med en kostnadsramme på 6 milliarder kroner,⁷⁵ mens RDM med sine fire museumsbygg samlet i 2018 mottok i overkant av 11 millioner, dette var inkludert øremerkede tilskudd.⁷⁶ Midlene er som jeg vil vise, ikke nok til å forvalte verdens største samiske kunstsamling, ei heller til å få tilbakeført gjenstander som gjennom tidene er blitt tatt fra samiske områder og som har havnet rundt om i norske museumsinstitusjoner.

Møtet med det samiske museet og (den bortgjemte) samtidskunsten

RDM ligger lavt i terrenget, omgitt av furutrær med en noe skjult utsikt utover sentrum av Karasjok. Bygget er i svartbeiset furupanel, betong og glass, med et noe formalistisk uttrykk typisk for 1970-tallsarkitekturen. Inngangsdøren er tung og solid, også i mørk furu, med et skulpturelt utformet håndtak i messing designet av Iver Jåks. Utformingen gir assosiasjoner til den seksuelle foreningen mellom kvinne og mann, samt baksiden av en nord-samisk tromme.⁷⁷ Formspråket og tematikken er noe man finner igjen i samtlige av Jåks arbeider og fungerer som en introduksjon til det som befinner seg rett innenfor døren. Da museumsbygget på Ståluguolbba i Karasjok åpnet i 1972 som det første samiske museumsbygget i Norge, ble Jåks, som selv var fra Karasjok, satt til å utsmykke bygningen. I dag er arbeidene hans fortsatt å finne gjennom hele bygget.⁷⁸

⁷⁵ Per 01.09.2018 var beregnet kostnadsramme for prosjektet 6 milliarder kroner. Allerede i april 2019, før utsettelsen av åpningen av det nye Nasjonalmuseet ble annonsert, ble det forventet økte budsjettkostnader på 142 millioner kroner over den justerte styringsrammen til Statsbygg, som er prosjektsbyggherre, på 5,6 milliarder kroner. Da det senere samme år ble kjent at åpningen ble forsinket ble det estimert at bare forsinkelsen ville koste 150 millioner kroner ekstra. Hittil har museumsbygget kostet 5,75 milliarder kroner, noe som fortsatt er innenfor kostnadsrammen. Se: Strøm Johannessen, «Nytt Nasjonalmuseum: Statsbygg måtte be om 142 millioner ekstra»; og Bærland «Nasjonalmuseet blir 150 millioner dyrere».

⁷⁶ Se årsmelding for RDM, «Årsmelding 2018».

⁷⁷ Snarby, «Duodji as Indigenous Contemporary Art Practice».

⁷⁸ Blant annet står Jåks ansvarlig for utformingen av trappen ned til underetasjen og messingbeslag for søyler og inngangsdører rundt om i bygget.

Da museumsbygget på Stáluoluolbba i Karasjok åpnet i 1972 som det første samiske museumsbygget i Norge, ble Jáks, som selv var fra Karasjok, satt til å utsmykke bygningen. I dag er arbeidene hans fortsatt å finne gjennom hele bygget.⁷⁹ I en glassmonter ved inngangspartiet finner vi hans stiliserte, dansende menneskelignende figurer, utført i tre, og inne i inngangsvestibylen videreføres dette motivet i et veggrelieff i betong og tre over en hel vegg (se ill. 2). Relieffet fremstår som en kjede av kvinne- og mannskropper i bevegelse, omgitt av solformasjoner. Tittelen på verket er *Gudenes dans / Ibmiid dánsa* (1972) og fungerer som en døråpner til samisk kosmologi og mystikk, og er gjennom sin plassering med på å etablere en sammenheng mellom den samiske åndelige verdenen og det samiske museet.⁸⁰



Ill. 2 / Utsnitt fra Iver Jáks, *Gudenes Dans*, i inngangspartiet til RDM-DSS.
Foto: Katrine Rugeldal

RDM-DSS i Karasjok består av to deler. Én for kulturhistorie, som også inneholder vernede bygninger og arkeologiske kulturminner som ligger omkring hovedbygget; og en for samtidskunst. Den kulturhistoriske delen tar opp betydelig større plass enn den for samtidskunst. Da jeg selv besøkte museet i november 2019 ble det vist to midlertidige utstillinger for samtidskunst. Den første, *Je t'aime, Sápmi! / Mun ráhkistan du Sápmi! / I love you Sápmi!* av den franske kunstneren Mireille Cambau-Espagne, befant seg i enden av gangen mellom den kulturhistoriske delen og et noe større utstillingsrom. Verket kan beskrives som en liten bås-konstruksjon, som

⁷⁹ Blant annet står Jáks ansvarlig for utformingen av trappen ned til underetasjen og messingbeslag for søyler og inngangsdører rundt om i bygget.

⁸⁰ Lien og Nielsén, «Å ta tilbake historia i det samiske museet», 154-155.

utgjør et kanskje fire kvadratmeter lite rom som belyses ovenfra med naturlig lys. Inne i rommet hang en blanding av små tegninger, kollasjer og objekter inspirert av samisk kultur og landskap, og tekst med tittelen «I AM FREE!» med en slags hyllest til kvinnen. Over utgangen stadfestes, med fargerike blokkbokstaver, «JE T´AIME, SÁPMI!» (se ill. 3).

Den andre utstillingen var av den anerkjente samisk-norske kunstneren Hans Ragnar Mathisen (også kjent som Keviselie) med tittelen *ACTIVE – INDIGENOUS – URBAN*, og tematiserte, for å sitere utstillingsplakaten, «Samisk revitalisering i Tromsø-området i vår tid sett fra en deltagende kunstners standpunkt».⁸¹ Utstillingen som først ble vist ved Universitet i Tromsø og Tromsø Rådhus i 2015, består av en samling «informasjonsplakater» som Mathisen laget i 2015 (se ill. 4 og 5). Med utgangspunkt i den samepolitiske situasjonen i perioden rundt 1970-tallet, stiller han spørsmålet «Går det an å være same i en by?». Plakatene er kollasjer sammensatt av avisutklipp, bilder, tegninger og kart med spesiell henvisning til Sápmi, og Nord-Norge. Bakgrunnen for arbeidet er Mathisens mangeårige utforskning av kartografi og stedsnavn i Sápmi, med vekt på hvordan referanser til samiske navn helt siden det 17. århundre gradvis har forsvunnet som følger av koloniseringsprosesser og fornorskning.⁸² Plakatenes tekstkollasjer består blant annet av avisoverskrifter med referanse til tema som neddemmingen av Alta-Kautokeinovassdraget, samepolitikk, kolonialisme på nordisk grunn, i tillegg til at de fremstår som en hyllest og samtidig kritikk av Tromsø, kunstnerens hjemby. En kan også lese overskrifter som «Samisk framtid på samenes premisser?» og «De samiske samlinger på plass i eget bygg». Over den sistnevnte er det skriblet med blå penn «Tromsø' tirsdag 25. Januar 1972». I brødteksten står det: «Med plass til feltstasjon for Tromsø Museum og hjelpestudie for NRK», mens det den gang nye bygget til RDM-DSS omtales som «velproporsjonert», med kontorfløy, kantine, lesesal, kiosk, hybler og utleiekontorer.⁸³

Kunstutstillingene er i seg selv interessante og har (kanskje spesielt den sistnevnte) et spennende politisk innhold. Samtidig lider presentasjonen av dem under at museumsbygget, som Snarby påpeker, synes å være tilpasset kulturhistoriske utstillinger med en standard fra 1980-tallet.⁸⁴ Begrensningene dette har medført ble også tydelig for meg under min egen vandring gjennom

⁸¹ Sitat hentet fra utstillingsplakat til «Active – Indigenous – Urban» av Hans Ragnar Mathisen.

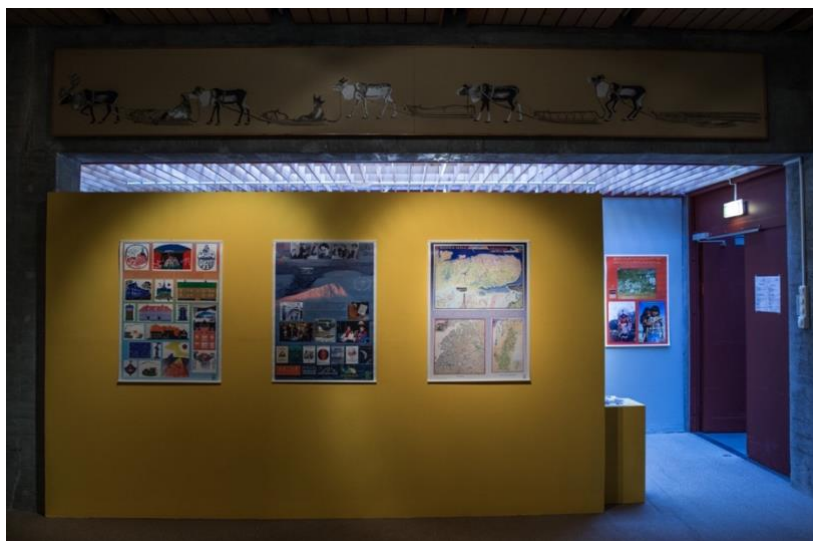
⁸² OCA, *Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness* [utstillingskatalog], 23.

⁸³ Sitater hentet fra ulike kollasjeverk av Hans Ragnar Mathisen under utstillingen «Active – Indigenous – Urban»

⁸⁴ Snarby, «På vei mot et samisk kunstmuseum», 55.



Ill. 3 / Utsnitt fra utstillingen *Je t'aime, Sápmi!* RDM-DSS november 2019. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 4 / Utsnitt utstillingen *ACTIVE – INDIGENOUS – URBAN*. Tekstkollasjer av Hans Ragnar Mathisen. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 5 / Utsnitt fra utstillingen *ACTIVE – INDIGENOUS – URBAN*. Flere av kollasjene består av avisutklipp som tar for seg den samepolitiske situasjonen fra 1970-tallet og fremover. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal

museet. For idet jeg forlot den kulturhistoriske delen, det lune lyset, omgitt av vegger med furupanel, og med vakre montre møysommelig designet av Jáks, i samarbeid med den samiske kunsthåndverkeren Jon Ole Andresen, ble jeg møtt av forholdsvis dårlige lysforhold og en kryptende følelse av at kunsten var blitt stuet inn hvor det var plass til overs. Som en konsekvens av forholdene og plassmangel, som må sees i sammenheng med den økonomiske situasjonen, befinner mesteparten av kunstsamlingen seg i dag i magasiner utilgjengelig for museumsbesøkende ved RDM-DSS.

Det skal nevnes at større deler av kunsten fra Samisk Kunstmagasin de siste årene riktignok har kommet ut i dagens lys – bare ikke på de premissene som kanskje var tenkt eller ønsket i utgangspunktet. Vi kan med andre ord ta opp igjen spørsmålet som finnes formulert i en av Mathisens plakat-kollasjer: er dette virkelig en «Samisk framtid på samenes premisser?». På spørsmål om RDM sin opplevelse av økt interesse og etterspørsel av samisk kunst i etterkant av samarbeidsprosjektet med NNKM, *Sámi Dáiddamusea*, svarer Olli at de i dag får ekstremt mange forespørsler, men at de sliter med å håndtere disse på grunn av manglende ressurser.⁸⁵ Samme inntrykk fikk jeg i møte med andre ansatte ved museet. I en mulighetsstudie for RDM fremkommer det også at på grunn av mangel på egnede fasiliteter for å pakke ned kunsten for frakt når den først skal lånes ut, har det forekommet flere skader på kunsten. Manglende fasiliteter for konservering vanskeliggjør også reparasjoner.⁸⁶ Man kan derfor stille seg spørsmålet om det til tross for høy etterspørsel, er forsvarlig å låne ut kunsten. Men konsekvensene av mangelen på et samisk kunstmuseum stopper ikke her. Snarby påpeker blant annet at dagens situasjon gir et mangelfullt bilde av den samiske kulturen,⁸⁷ mens Svein Aamold peker på at utviklingen av moderne samiske organisasjoner og institusjoner er en essensiell del av samisk selvdefinering og revitalisering.⁸⁸ Selv om vi skal se at samtlige norske kunstinstitusjoner forsøker å ha en mer representativ og bred presentasjon av samisk kunst, er det et poeng at viktige organisatoriske og kontinuerlige elementer er på plass, argumenterer Snarby. Dette faller bort når kunsten mangler et permanent tilholdssted hvor kunsten kan stilles ut ene og alene på det samiskes premisser,⁸⁹ men også når samiske museer mangler økonomiske ressurser til å videreutvikle seg.

⁸⁵ Personlig kommunikasjon i e-post fra Anne May Olli (direktør ved RDM), 25.11.2019.

⁸⁶ Statsbygg, *Mulighetsstudie for RidduDuottarMuseat (RDM). Samlokalisering, Samisk museum i Karasjok. De samiske samlinger (SVD), Samisk kunstmuseum og Senter for samisk samtidskunst (SDG) i Karasjok*. 13.

⁸⁷ Snarby, «På vei mot et samisk kunstmuseum», 55.

⁸⁸ Aamold, «Unstable Categories of Art and People», 23.

⁸⁹ Se blant annet: Snarby, «På vei mot et samisk kunstmuseum».

Arbeidet mot et samisk kunstmuseum

Allerede i 1995 utførte det som blir kalt Boym-utvalget, ledet av Per Bj. Boym, en utredning med sikte på å opprette et fremtidig Samisk kunstmuseum.⁹⁰ På den tiden var det 600 kunstgjenstander i samlingen til DSS. Som resultat av utredning ble det opprettet et strakstiltak i 1998– et prøveprosjekt som gikk over en periode på tre år: en «fagstilling med ansvarsområde for samisk kunst» som skulle ha ansvaret for kunstsamlingen. Prosjektet var finansiert av Norsk kulturråd og Samisk kulturråd. Også samlokaliseringen av DSS og RDM skjedde som følger av Boym-utredelsen, og det ble oppfordret til en oppfølgingsutredning, kalt «Guttorm-utredningen», som skulle utarbeide en mulig planløsning og arealbehov for en ny kunstavdeling ved RDM. Etter å ha vært innom Sametinget i 1997, ble utredningen sendt videre til Kulturdepartementet i 1998, noe som dannet grunnlaget for arbeidet mot å få forprosjektmidler til Samisk kunstmuseum inn i Statsbudsjettet. Mellom 2003 og 2006 utgjorde dette en sum på 1 millioner statlige kroner, samtidig som realiseringen av museet uteble.

I 2003 tiltrådte den første faste ansatte konservatoren for Fagenhet for kunst ved RDM, noe som førte til et mer «systematisk arbeid omkring utadrettet virksomhet og kunstformidling».⁹¹ Likeså ble det opprettet en ny arbeidsgruppe for det fremtidige samiske museet ved DSS i 2004, mens en ny utredelse for rom- og arealplan kom i 2007. I de to kommende årene vedtok Sametinget å bevilge ytterligere 1,5 millioner til forprosjektering av museet. «Visjonen er å få oppført et nytt bygg hvor det er rom for tilvekst» skrev Snarby i 2010, før hun fortsatte: «Her skal den samiske kunsthistorien formidles av samene selv, og utstillingene skal vise mangfold, kvalitet og kontinuitet i samisk kunstverden».⁹²

Siden 2009 har Statsbygg blitt involvert i prosessen mot å etablere et potensielt nybygg. Og så sent som i oktober 2019 publiserte de en utredning på bestilling fra Sametinget: *Mulighetsstudie for RidduDouttarMuseat (RDM). Samlokalisering, Samisk museum i Karasjok. De samiske samlinger (SVD), Samisk kunstmuseum og Senter for samisk samtidskunst (SDG) i Karasjok*. Mulighetsstudien er ment å «belyse mulig realisering av hensiktsmessige lokaler for det samiske museet RDM, [...] og også se på samlokaliseringmuligheter».⁹³ Utredningen innebærer altså ikke bare en mulig realisering av et helt nytt museumsbygg, men også andre alternativer: nybygg versus rehabilitering av eksisterende bygg, samt ulike varianter av samlokalisering og samhandling, eller samarbeid mellom DSS og

⁹⁰ Se Boym, et al. *Čilgebus Sámi dáiddamusea birra / Utredning om Samisk kunstmuseum*. Navnet Samisk kunstmuseum er riktignok bare arbeidstittel – det er til dags dato ikke bestemt hva et mulig fremtidig samisk kunstmuseum skal hete.

⁹¹ Snarby, «På vei mot et samisk kunstmuseum», 57.

⁹² Ibid.

⁹³ Statsbygg, *Mulighetsstudie for RidduDouttarMuseat*, 5.

Samisk Kunstmagasin og Samisk Senter for Samtidskunst (SDG)⁹⁴ – alle for tiden lokalisert i Karasjok.⁹⁵ Det kan altså være nødvendig å presisere at samisk samtidskunst har én selvstendig visningsarena, som også er det *eneste* samiske senteret for samtidskunst, uten at dette burde utelukke en etablering av Samisk kunstmuseum. Samlingen til Samisk Kunstmagasin trenger fortsatt en permanent visningsarena for kunsten som befinner seg i lukkede magasiner eller på omreiser.

Det som senest kom opp i saken om Samisk Kunstmuseum er at Sametingsrådet har behandlet Statsbygg sin *Mulighetsstudie*. Av et møte i Sametingsrådet 25.02.2020 fremkommer det at det ikke anbefales å gå videre med kun kunstmagasin og konservering, ettersom dette ikke løser utfordringene som er per dags dato. Det anbefales heller ikke å gå videre med samlokalisering med SDG da dette ikke er en statlig institusjon, og samlokalisering av RDM og SDG vil kunne føre med seg formelle og/eller økonomiske sider som ikke er tilstrekkelig utredet. Samlokalisering som omfatter salg kan også innebære «utfordringer knyttet til identitet og andre hensyn»⁹⁶ heter det i møteprotokollen. Videre vises det også til at SDG har ytret et behov for å «beholde en fri og uavhengig posisjon for sin gallerivirksomhet innenfor det samiske kunstmiljøet».⁹⁷ Forslagene som står igjen er dermed å beholde dagens bygg (RDM) med nytt tilbygg; beholde deler av dagens bygg og tilføre et større tilbygg; eller å rive dagens bygg og bygge et nytt. Saksfremlegget er datert 20.02.2020, men har midlertidig stoppet opp grunnet koronasituasjonen. Samtidig avventes økonomisk bidrag til videre forprosjektering.⁹⁸

Reforhandlinger gjennom kunst og estetikk i RDM-DSS

RDMs kulturhistoriske del har også vært gjenstand for kritikk. Denne kritikken kom i en forlengelse av den postkoloniale museumskritikken av etnografiske museer, hvor de er blitt kritisert for å representere andre folk som gjerne uutviklede, essensialiserte og tidløse – i kontrast til et sivilisert europeisk selvbylde. Tilsvarende kritikk har også rammet museer utenfor Vesten – noe som innebærer en kritikk tuftet på reproduksjon av vestlige ideer og praksiser.⁹⁹ Som en videreføring av dette har også samiske museer blitt kritisert for å ta i bruk museumsstrukturer og

⁹⁴ Samisk Senter for Samtidskunst forkortes heretter med SDG. SDG er en stiftelse eid av Samiske Kunstneres Forbund / Sámi Dáiddacehpiid Searvi (SDS) som ble stiftet i 1986. Senteret mottar statlig og kommunal støtte, og ble en egen stiftelse i 2014 med Sametinget, Troms fylkeskommune og Karasjok kommune og SDS som stiftere.

⁹⁵ Statsbygg, *Mulighetsstudie for RidduDuottarMuseat*, 5.

⁹⁶ Sametingsrådet. *Møteprotokoll 08/20. Sak «Samisk Kunstmuseum»*. Publisert 25.02.2020.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Lien og Nielssen, «Å ta tilbake historia i det samiske museet», 152.

utstillingskonvensjoner ervervet fra vestlige og imperialistiske ideer, til tross for at de, slik som RDM, er grunnlagt og drevet av samefolket selv.¹⁰⁰

I kapitlet «Å ta tilbake historia i det samiske museet» i boken *Museumsforteljingar* utfordrer Sigrid Lien og Hilde Wallem Nielssen en slik tolkning gjennom en «alternativ lesning» av utstillinger som fokuserer på den totale utstillingsopplevelsen, med utgangspunkt i en samisk forståelse av virkelighet, tid og rom.¹⁰¹ De viser blant annet til at selv om museet som en vestlig kulturform påvirker museale praksiser, utvikler museene også ulike strategier for å møte dette problemet. Disse 'mot-strategiene' tenderer imidlertid til å bli oversett.¹⁰² Løsningen, hevder de, er å være oppmerksom på, og anerkjenne, lokale praksiser, som eksempelvis kan fordre dekolonialiserende prosesser og demokratisering av museet.¹⁰³ Dette er et argument jeg vil bygge videre på utover i avhandlingen.

I sin tolkning av RDMs kulturhistoriske del beskriver Lien og Nielssen utstillingene som formidlere av en «transhistorie», eller en slags antihistorie, i forståelsen av noe som bryter med etablerte museale konvensjoner,¹⁰⁴ og i det gitte tilfellet ligger bruddet i fraværet av fotografi i de kulturhistoriske utstillingene. Slike anti-strategier og motstrategier er også noe jeg vil utforske ytterligere i neste kapittel om *Sámi Dáiddamusea*. Mangelen av fotografiets tidsspesifisitet tilfører utstillingene en karakter av tidløshet. Fraværet av fotografiet er også, ifølge RDM sine ansatte, et bevisst valg knyttet til det de omtaler som en «samisk aversjon mot fotografi».¹⁰⁵ Denne aversjonen knyttes igjen dels opp mot religiøs tro, og dels mot erfaringene av hvordan fotografiet historisk er blitt brukt i forbindelse med skallemaalinger og dokumentering av samiske folk – praksiser som i høyeste grad kan sees i sammenheng med kolonial undertrykking, 'sivilisering' og eksotifisering av samene. Fordi fotografiet, slik de ansatte ser det, kommer til kort i å fange den samiske levemåten og kulturen, er det også lite egnet til å kontekstualisere eller gi tilleggsinformasjon til de ulike kulturhistoriske gjenstandene. Disse blir derfor, som Lien og Nielssen presiserer gjennom en av museets kuratorer, «ingen kulturkontekst».¹⁰⁶ Ved å fokusere på fraværet av fotografiet åpner de altså for en mer åpen lesning og opplevelse av utstillingen, som blant annet kan knyttes opp mot den samiske kulturens muntlige formidlingstradisjoner. Som en av de ansatte uttaler: «Det som er fint med utstillinga, er at du kan tilpasse, lage di eiga forteljing om det samiske ut frå det du har

¹⁰⁰ Ibid., 153.

¹⁰¹ Ibid., 151.

¹⁰² Ibid., 153; se også Kreps, *Liberating culture – Cross-cultural perspectives on museums, curation and heritage preservation* (London/New York: Routledge, 2003).

¹⁰³ Lien og Nielssen, «Å ta tilbake historia i det samiske museet», 153.

¹⁰⁴ Ibid., 159.

¹⁰⁵ Ibid., 156.

¹⁰⁶ Ibid., 156–157.

best føresetnader til å fortelje om. Du kan svitsje mellom det historiske og det du sjølv har opplevd [...] Montrane våre har mange gjenstandar. Dei er akkurat som stikkord». ¹⁰⁷

Videre i analysen peker Lien og Nielszen på fraværet av historisk kronologi, tidstabeller og epokeinndelinger – RDM-DSS sin museologiske praksis viser en «alternativ måte å strukturere fortida på [...] som distanserer seg frå dominerande historiografi og museologisk praksis». ¹⁰⁸ Med andre ord, en praksis som bryter med strukturer og konvensjoner forankret i vestlig epistemologi og i det moderne regimet: konvensjoner som gjerne essensialiserer og definerer urfolks kultur til noe tidløst og førmoderne. ¹⁰⁹ I den forstand kan den kulturhistoriske utstillingen sies å bryte med det vestlige kunnskapsparadigmet og historieforståelse – den viser at det finnes andre måter å tenke om fortiden på. ¹¹⁰ Den viser med andre ord et dekoloniale mulighetsrom, som igjen, gjennom bruk av både lokale og koloniale rammeverk, og ikke minst, gjennom bevisstheten til disse, skaper noe eget. Maskineriet, forstått som den vestlige kunsthistorien og museologisk praksis som i utgangspunktet er moderne/koloniale oppfinnelser i henhold til den dekoloniale tenkningen, blir, som jeg i neste kapittel vil komme nærmere inn på, et instrument. ¹¹¹ Dette er et viktig poeng i Liens og Nielszens undersøkelser av museumsfortellinger – hvordan bruken av estetikk og kunst kan være med på å bryte med etablerte konvensjoner, og slik få frem vanskelige og fortiede historier fra et nytt perspektiv. Det er også noe jeg støtter meg på i mine egne undersøkelser, og da spesielt i det kommende kapitlet som tar for seg *Sámi Dáiddamusea*.

Selv om kulturhistoriske utstillinger ikke er mitt fokusområde i denne avhandlingen, fungerer det her som en inngang til diskusjonen av fraværsforhandlinger i henhold til den samiske kunsten og dens mangel på visningssted – mer spesifikt et etablert et. For RDM-DSS er unikt av sitt slag, på både godt og vondt. Vandrigen gjennom museet gav meg mange nye inntrykk av ulike aspekter ved samisk kultur og levemåter. De kulturhistoriske gjenstandene var tematisk organisert gjennom tema som fangst, fiske og jordbruk, båtbygging, reindrift, skogsdrift, håndverksproduksjon (duodji) og husvære (se ill. 6). Utstillingen ga innsikt i ulike håndverksteknikker, materialbruk, geografi, historie og kosmologi. Jeg ble også fanget av

¹⁰⁷ Ibid., 158.

¹⁰⁸ Ibid., 159.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., 174.

¹¹¹ Wevers, «Decolonial Aesthetics and the Museum. An Interview with Rolando Vázquez Melken».

opplevelsen av hvordan naturen og museet ble brakt sammen gjennom vinduene i utstillingsrommet (se ill. 7).



Ill. 6 / Utsnitt fra den kulturhistoriske utstillingen med fokus på samiske folkedrakter. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 7 / Utsnitt fra den kulturhistoriske utstillingen. Gjenskinn fra utstillingsvindu, og ut mot friluftsmuseet. RDM-DSS november 2019. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 8 / Utsnitt fra kulturhistoriske delen. Montre designet av Iver Jåks, som inneholder både duodji både fra RDM og DSS. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal

Gjennom utstillingsvandringen hadde jeg derimot ikke lagt merke til kunsten som hadde sneket seg inn i montrene blant de kulturhistoriske gjenstandene, med blanketter merket «SVD» (DSS), i stedet for «RDM» (se ill. 8). Dette kan selvsagt spores tilbake til min egen uvitenhet om samisk kunst og kultur, men poenget, om det var et, kunne med fordel vært tydeligere bemerket. Strategien å snike kunstduodji inn i den kulturhistoriske delen kan også sees i henhold til de overordnede og flytende skillene mellom kunst og (kunst)håndverk, som jeg vil komme nærmere inn på i neste kapittel. Samisk kunst er ikke bare maleri, skulptur og grafikk, og det er heller ikke bare kunst i tre, bein og tekstil med tydelige referanser til duodji. Som Hanna Horsberg Hansen påpeker: «Samisk kunst kan være hva som helst». Samtidig legger hun til at: «alt ikke kan være samisk kunst».¹¹²

¹¹² Hansen, «Fra stereotypi til parabol – en fortelling om samisk samtidskunst», 61.

En annen, noe uventet utstilling med spennende utstillingsstrategi, var en utstilling plassert i en gangpassasje som førte til møte- og kontorrom. Gangen fungerte likevel som naturlig å vandre gjennom, da det i enden av gangen var store åpne vinduer med utsyn til den snødekte naturen. I stedet for et fravær av fotografi var det her dokumentasjonsfotografi som dominerte. Samtidig var det et overraskende fravær av gjenstander, med unntak av en liten innebygd glassmonter med et fåtall gjenstander på den ene veggen. *Bååstede*, som på sørsamisk betyr «tilbake» er et prosjekt som ble påbegynt i 2012, hvor det ble inngått en avtale mellom Norsk Folkemuseum, Kulturhistorisk museum og Sametinget om en tilbakeføring av ca. 2000 samiske gjenstander, rettere sagt samisk kulturarv, til Sápmi. RDM skal etter planen få tilbakeført 740 av disse gjenstandene, men på grunn av et stående vilkår for tilbakeføring om en oppgradering av museets magasiner og krav om godkjente bevaringsforhold, har dette fortsatt ikke skjedd. Som et resultat bestod 'gangutstillingen', med norsk tittel: *Hjemkomst. Tilbakeføring av samisk kulturarv*, av fotografier av 130 av de gjenstandene som etter planen skal innlemmes i DSS sine samlinger (se ill. 9).¹¹³

Den lille utstillingen stod der på mange måter som et politisk 'statement' og vitnesbyrd til den vedvarende situasjonen museet befinner seg i. Den viser også til viktigheten av å ha et visningssted for kunsten, og at dekolonialiserende prosesser er viktige:

Tilbakeføringen av gjenstandene gir ny inspirasjon ved gjenskaping av og til refleksjon om samisk historie, til utvikling av duodji og kunst og bidrar til styrking av samisk identitet og språk. Eldre gjenstander vekker minner og følelser og bygger bro til historiene og tradisjonene, til de eldre for oss og bidrar til nye tanker om vår fremtid. Dessuten gir gjenstandene muligheter til å bringe frem i lyset kunnskap som er i ferd med å bli glemt eller som har vært underkommunisert.¹¹⁴

Innledningsteksten til *Hjemkomst*-utstillingen understreker det akutte behovet for midler. For når tilbakeføring endelig anerkjennes, noe som impliserer en anerkjennelse av det tap av samisk kultur og språk som fulgte med fornorskingsprosessene, burde det ikke hindres av nye koloniale logikker. Situasjonen kan også stå som et første eksempel på hvordan teori og praksis ikke nødvendigvis henger sammen – og at intensjon og utsagn ikke nødvendigvis fører med seg de effektene de i utgangspunktet fordrer. Dette vil senere i avhandlingen komme opp for nærmere redegjørelse og drøfting. Fokuset i dette kapitlet har først og fremst tatt sikte på å gi en liten innføring i RDM-DSS sin historie; den samiske kunstens situasjon; behovet for et samisk kunstmuseum; og det årelange arbeidet som har foregått i kampen for et. I likhet med at nasjonsbygging var en forutsetning for utviklingen av norsk kulturpolitikk på 1800- og 1900-tallet, var også etableringen

¹¹³ Av de 130 gjenstandene har 78 av disse opprinnelse fra Karasjok-området, mens 36 gjenstander har ukjent stedstilhørighet fra rundt omkring Finnmark og 16 øvrige områder omkring i Norge.

¹¹⁴ Sitat fra innledende utstillingsblankett for utstillingen *Bååstede*.

av institusjoner som nettopp samiske museer, men også Sametinget, Sámi Radio og andre organisasjoner tilsvarende viktig for samisk nasjonsbygging. Men, som kunsthistorikeren Irene Snarby påpeker, er det noen sentrale institusjoner som har uteblitt – og en av disse er et samisk kunstmuseum.¹¹⁵



Ill. 9 / Utsnitt fra utstillingen *Hjemkomst. Tilbakeføring av samisk kulturarv*. Utstillingen viser bilder av samiske gjenstander som etter planen skal tilbakeføres til museet. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.

Gjennom å se på kunsten som stilles ut ved RDM og hvordan, både i den kulturhistoriske delen og den for samtidskunst, har jeg forsøkt å vise hvordan utstillinger også kan sies å «gjøre noe». Dette har, som jeg vil komme nærmere inn på i neste kapittel, mye til felles med hvordan både språk, og kunst «gjør ting». For å forstå utstillinger som noe aktivt handlende må man, som Lien og Nielssen påpeker, se på de sosiale prosessene de springer ut av, samt deres tilbakevirkende kraft.¹¹⁶ Som eksempel viser de i sin analyse av RDM-DSS sin kulturhistoriske utstilling til hvordan

¹¹⁵ Snarby, «På vei mot et samisk kunstmuseum», 54.

¹¹⁶ Lien og Nielssen, *Museumsfortellinger* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2016), 182.

en museumspraksis med en lokalt forankret historie og kunnskapsforståelse har gjort det mulig for det samiske folket å ta tilbake sin egen historie, og fortelle den på egne premisser.¹¹⁷ Avhandlingens første kapittel har i første omgang funksjon som et historisk bakteppe og i å skissere selve grunnlaget for det som nå kommer: nemlig reforhandlinger av den samiske kunstens situasjon i den norske kunstsferen og fraværet av et samisk kunstmuseum. Av institusjonene jeg har valgt å ta for meg er det bare ett som har funnet sted i subarktiske områder – men sett bort fra geografi og lokasjon er det som nevnt store forskjeller mellom institusjonene og prosjektene/utstillingene. Forskjellene gir meg muligheten til å undersøke og problematisere ulike aspekter ved utstillings- og kunstneriske praksiser og strategier, samt ulike tema knyttet opp mot det samiske og dekolonialisering. I neste kapittel vil jeg derfor presentere *Sámi Dáiddamusea* med fokus på fiksjon og fabulering, samt en slags innføring til dekolonial tenkning og praksis.

¹¹⁷ Ibid., 183.

SÁMI DÁIDDAMUSEA

There Is No?

2



Ill. 10 / Inngangspartiet til Sámi Dáiddamusea, Tromsø 2017. Foto: Tomasz A. Wacko

Den 15. februar 2017 åpnet et nytt museum uanmeldt sine dører i Sjøgata 1 i Tromsø. På fasaden til den tidligere miniversjonen av nasjonalmuseet som ble etablert i 1988, NNKM, var det nå annonsert at her befant det samiske kunstmuseet Sámi Dáiddamusea seg. Hvis du var en av de som forsøkte å komme deg inn på NNKM sine nettsider for å se hva i all verden som hadde skjedd, og hvor det nordnorske kunstmuseet var blitt av, ville du blitt omdirigert til en nettside i grønt og gult, med overskriften «Sámi Dáiddamusea^x». I forbindelse med utstillingsåpningen til *There Is No* annonserte nettsiden følgende: «Endelig har Sápmi, Norge og verden et museum dedikert til samisk kunst. Etter nesten 40 år med aktivistarbeid, innkjøp, forhandlinger, lobbyisme og stahet går

kunstverdenen nå inn i en ny æra. En stor dag for Sápmi. En stor dag for Norge. En stor dag for verden». ¹¹⁸

Utenfor museet i Sjøgata 1, hadde en gul x over inngangspartiet til det nye museet erstattet logoen til det tidligere NNNKM. Inne i foajeen ble man møtt av store blanketter i det samiske flaggets farger i rødt, gult, grønt og blått på ellers hvite vegger. Fargene speilet utstillingens første synlige kunstverk *Anne Marja, Vad ser du? / Ánna Márjaá, maid donoainnát?* av Lena Stenberg (1961-) fra Kiruna i Sverige (se ill. 11). Maleriet, som tar sitt utgangspunkt i et gammelt familiefotografi, er et portrett av Stenbergs mor i fire versjoner med ulike fargesammensetninger, alle i det samiske flaggets farger. Portrettet er blitt forstått som en motstand mot generaliserte etnografiske representasjoner av samene – og kan nærmere bestemt forstås som en reforhandling av tropen «Samisk kvinne i folkedrakt». ¹¹⁹ Verket står slik som en passende inngang til utstillingen, som utfordrer av det generaliserte, og som vi skal se står det også i klar sammenheng med utstillingens tittel *There Is No*.



Ill. 11 / Oversiktsbilde av foajeen til Sámi Dáiddamusea under utstillingen *There Is No*. Maleri av Lena Stenberg i bakgrunnen: *Anne Marja, Vad ser du? / Ánna Márjaá maid donoainnát?* (1991). Foto: Morten Fiskum

¹¹⁸ Sámi Dáiddamusea, «Sámi Dáiddamusea er åpent!».

¹¹⁹ Grini, «Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg», 318. Maleriet kan også skrives inn i en kunsthistorisk tradisjon som fokuserer på det familiære, hvor maleriet representerer et individ. Det kan også som Grini påpeker leses som en stilistisk universal representasjon – en form for representasjon vi finner i John Savios portrett av en mann: *Sámi in Finest Clothing / Cinadan sápmelas* (udatert), også beskrevet som «the new type of Sámi». Ibid., 316–17.

Utstillingen bestod av en samling kunstverk fra hele 63 kunstnere fra Sápmi, og var ifølge introduksjonsteksten et utsnitt av samlingen til Sámi Dáiddamusea på over 1300 verker – den største samlingen til dags dato av samiske kunst på verdensbasis. Spennvidden av samiske kunstnere som var representert i utstillingen, strakte seg fra den eldre generasjon til den yngre, og forsøkte i så måte å vise frem bredden av samisk kunst fra de siste 60 årene. Man kunne se verker av blant andre John Savio (1902-1938), Iver Jåks (1937-2007), Hans Ragnar Mathisen (1945-), Synnøve Persen (1950-), Britta Marakatt-Labba (1951-), Marja Helander (1965-), Geir Tore Holm (1966-), Outi Pieski (1973-), Joar Nango (1979-) og Anders Sunna (1985).¹²⁰ Innimellom fotografier, malerier, skulpturer, installasjoner, tekstilverk, video og trykk var også mer tradisjonelt samisk håndverk som: storkniver med detaljert dekorerte knivskaft i ben og horn, nápphier (kopper laget av tre, gjerne rirkuler, tradisjonelt brukt for å melke rein) og lassoringer utformet av horn, for å nevne noe.

Utstillingen presenterte også fire tematiske ‘dypdykk’ ledsaget av større proporsjonerte veggtekster som «Duodji og Dáidda»; «Portrett og Identitet»; «Sámi Artist Group (Máze Group)»; og «Iver Jåks». Sistnevnte presentert gjennom verket *Ibmiliid dáandun / Gudenes dans* (udatert), to frittstående treskulpturer som til vanlig står plassert hos RDM i Karasjok. Videre var tekst en sentral del av utstillingen, ikke bare som additiv informasjon, men også som ‘statement’. Både blanketter og veggtekster rundt om i utstillingslokalet var gjengitt på samisk (en språklig selvfølgelighet for ethvert samisk kunstmuseum), og engelsk. Og på den ene veggen kunne man lese:

There is no set of rules for Sámi art.

There is no fixed definition of Sámi art.

There is no fixed definition on Sámi artists.

There is no.¹²¹

¹²⁰ Av totalt 63 kunstnere var 24 av disse kvinner, mens de to yngste (begge menn) er født i 1985.

¹²¹ Hentet fra veggtekst fra utstillingen *There Is No*.

Duodji, dáidda, kunst, kunsthåndverk og brukskunst

Denne veggteksten hadde en sentral plass i det samiske museets utstilling, og signaliserte en holdning til den pågående diskusjonen om hva samisk kunst er og hva det kan være. På grunn av fornuksprosessene, er dette for mange et betent tema som gjerne munner ut i en diskusjon om bevaringen av den samiske kunstens autonomi, egenart og tradisjonell kunnskap knyttet til for eksempel duodji (den mer tradisjonelle formen for samisk kunst(håndverk)), og en videreutvikling av disse.¹²² Den kan også sees i sammenheng med generaliserte oppfatninger som er påført av storsamfunnet gjennom å definere og kategorisere samisk kunst, og generelt urfolks kunst, som historiske og etnografiske artefakter. Budskapet i teksten var likevel enkelt: det finnes ingen fastlåste definisjoner på samisk kunst, eller på hva en samisk kunstner er.

I *There Is No* manifesterte en slik definisjonsproblematikk seg gjennom at den viste nettopp mange og ulike former for samisk kunst og kunsthåndverk fra ulike perioder, både fra eldre og nyere tid. Dessuten ble det vist ulike kunstmedium, konsepter og materialer side om side, og på en slik måte, at utstillingen kunne sies å ta et tydelig oppgjør med mer tradisjonelle kategoriseringer og visningsmåter. Blant annet var det som gjerne ansees som historiske gjenstander og etnografiske artefakter tatt ut av glassmontre og hengt opp i tråder eller plassert på enkle og åpne pidestaller, en visningsmåte som peker mer i retning av et kunstmuseum enn et tradisjonelt kulturmuseum (se ill. 12). En samling kniver hadde også fått en spenstig og alternativ innramming, integrert i et langbord med neongule detaljer og med glassoverflate. Rundt bordet var det plassert benker, slik at man kunne sette seg ned og studere de detaljrike og forseggjorte knivene, og kanskje slå av en prat med sidekvinnen (se ill. 13).

Mens jeg i denne avhandlingen i stor grad baserer meg på en forståelse eller definisjon av samisk kunst ut fra en kunst som vises på såkalte 'samiske utstillinger' i ulike kunstinstitusjoner, kommer man likevel ikke unna en viss refleksjon rundt hva samisk kunst er, eller hva den kan være. Dette synes også å være noe av intensjonen til *There Is No* – som ikke er ute etter å definere eller stadfeste, men heller å åpne for refleksjon hos de besøkende. I forståelsen av samisk kunst ligger imidlertid to sentrale begrep: duodji og dáidda, som begge tematiseres i utstillingen. Mens den norske diskursen om samisk kunst gjerne har etablert den som nettopp «håndverk» eller «folkekunst», er den samiske kunsten mer mangfoldig og dynamisk enn som så, noe utstillingen

¹²² Snarby, «Duodji as Indigenous Contemporary Art Practice»; se også Guttorm, *Duodji Bálgát / En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*.



Til høyre: Ill. 12 / Utsnitt fra utstillingen *There Is No*. Duodji på pedestaller. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Morten Fiskum

Til venstre: Ill. 13 / Utsnitt fra utstillingen *There Is No*. Samiske kniver (duodji) i alternativ utstillingsmonter. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Morten Fiskum

også fint viste gjennom mangfold og sammensetning av ulike kunstuttrykk. Med andre ord gikk utstillingen mot hva Irene Snarby omtaler som en klassisk imperialistisk forestilling og et ønske om å begrense eller fryse urfolks kulturuttrykk for å bevare den 'så original som mulig'.¹²³

I likhet med vestlig kultur, er også den samiske kulturen i stadig utvikling, både gjennom estetiske og etiske forhandlinger. Samtidig skiller den seg også fra den vestlige kulturen gjennom hva Snarby omtaler som den 'samiske estetikken'. Denne kommer av at den samiske befolkningen tradisjonelt sett har fokusert på estetikk som en vesentlig del av alle livets aktiviteter – i alt fra kopper og kniver til sleder, tradisjonell bekledning, religiøse objekter, joik og oppførsel.¹²⁴ Man kan derfor hevde at den er en del av en altomfattende verdensforståelse, livsfilosofi, materialtilnærming, praksis og et kunnskapsfelt som den ikke kan skilles fra. Den beskriver en samisk måte å forholde seg til verden på. Snarby konstaterer også at fordi estetikken omfattet absolutt alt, var det tidligere ikke noe behov for et konsept for kunst.¹²⁵ Dette endret seg imidlertid på 1970- og 80-tallet, med innføringen av *dáidda*-begrepet, da nye former for visuell kunst som maleri, skulptur, installasjon og performance inntok den samiske estetikken gjennom blant annet Masi-gruppen (Samisk

¹²³ Snarby, «Duodji as Indigenous Contemporary Art Practice»; se også Mosquera, «The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism».

¹²⁴ Snarby, «Duodji as Indigenous Contemporary Art Practice».

¹²⁵ Ibid.

Kunstnergruppe, på samisk Sámi Dáidojoavku eller Másejoavku). Gruppen som var aktive mellom 1978 og 1983 bestod av Hans Ragnar Mathisen, Trygve Lund Guttormsen, Josef Halse, Ranveig Persen, Aage Gaup, Berit Marit Hætta, Synnøve Persen og etter hvert også Britta Marakatt-Labba, og var under *There Is No* representert med halvparten av gruppens medlemmer.¹²⁶

Disse kunstnerne hadde alle kunstutdannelse fra utdanningsinstitusjoner i Oslo, Trondheim eller Göteborg, og orienterte seg mer mot modernismen og avant-garden enn mot samiske tradisjoner.¹²⁷ Billedkunst, og gjerne med landskapsmotiver var noe som dominerte samtlige kunstnerskap i Masi-gruppen gjennom dens aktive levetid, og i utstillingen var blant annet Persens verk *Skábma / Mørketid* (1978) et eksempel på dette (se ill. 14). Uttrykket var dermed ikke noe man ville definert som duodji på den tiden, noe kunstnergruppen også møtte motstand for. Poenget her, som også Hanna Horsberg Hansen skriver om i sin ph.d-avhandling *Fluktlinjer*, er at gjennom å blande erfaringer og kunnskaper som samer, og som skolerte kunstnere i sør, skapte de noe banebrytende og nytt. I det Hansen omtaler som deres eget 'moderniseringsprosjekt', tok de i bruk modernitetens verktøy og brukte dem på seg selv og sin virkelighet. Denne formen for deterritorialisering, som Hansen beskriver det som, innebar også at de ble «forskjellige fra stereotypien samisk kunstner. De beveger seg nemlig forbi det som definerte dem som forskjellig, deres annethet og mangler, og blir både samer og kunstnere uten å være lik verken forestillingen om hva det innebar å være same eller hva det innebar å være samisk kunstner».¹²⁸ Denne prosessen er hva Hansen omtaler som fluktlinjen.¹²⁹



Ill. 14 / Synnøve Persen, *Skábma / Mørketid* (1978). Olje på lerret. Vist under utstillingen *There Is No* ved Sámi Dáiddamusea. © Synnøve Persen / BONO, 2020.

¹²⁶ Av disse var Guttormsen, Gaup, Synnøve Persen og Marakatt-Labba vist med flere verk under utstillingen.

¹²⁷ Se Hansen, «Sami Artist Group 1978–1983 – Otherness or Avant-garde?».

¹²⁸ Hansen, *Fluktlinjer*, 88

¹²⁹ *Ibid.*

Tradisjonelt sett er duodji altså blitt sett på som tradisjonelle håndverks- og bruksgjenstander. Samtidig er det et begrep som er knyttet til både verk og virke – både som samisk håndverk laget av en duodjiutøver /duojár, og om det å kunne utføre håndverket. I en forlengelse av et ønske om å skape noe unikt samisk har duodji også fått status som en autentisk samisk visuell tradisjon som kan spores tilbake til fortiden, mens dáidda av mange er blitt oppfattet som «ikke-autentisk» og vestlig.¹³⁰ Det er imidlertid mange som har søkt å utfordre et slik konstruert skille gjennom kunstnerisk praksis, og Jáks, sammen med Masi-gruppen, er en av disse. Som en av de første til å blande såkalte vestlige ‘modernistiske’ uttrykk med duodji, har han også tatt til orde for at duodji ikke nødvendigvis kan settes inn i et kategorisystem som opererer med klare skiller mellom håndverk og kunst:

Det nordsamiske *duodji* er det videste begrep som finnes i det samiske språk når det gjelder kunst. Tradisjonelt sett har begrepet dekket alle kunstneriske uttrykk. Men etter hvert har *duodji* blitt sterkt preget av det norske begrepet husflid – man har overført det norske begrep og dermed redusert *duodji* til et kunsthåndverksbegrep.¹³¹

Jáks tar, som mange av dagens yngre samiske kunstnere i bruk tradisjonelle materialer, eller som vi også skal se, tradisjonelle teknikker eller elementer, på nye måter hvor duodji ikke nødvendigvis lengre har en bruksfunksjon. Dette finner vi også i duodji som har mer tradisjonell utforming, som i takt med at behovet for gjenstandene har endret seg eller forsvunnet, har endret form. Nápphien er et slikt eksempel, som på grunn av gradvis nedgang i reindrift og mer tradisjonelle levemåter, har gått fra å ha en utforming tuftet på brukervennlighet, til å bli større for å romme flere dekorative elementer. Professor i duodji og duojár Gunvor Guttorm, som har forsket på dynamiske endringer i duodji, peker blant annet på utviklingen av melkebollen som alltid har vært betinget av samfunnsmessige endringer.¹³² Selv om samfunnet endret seg, sluttet ikke folk å lage náhppi, derimot var ikke formen lengre utelukkende bestemt av funksjon.¹³³

I *There Is No* finner man denne tradisjonelle bruks- og ikke-bruuskunsten som ‘vanligvis’ er å finne på kulturhistoriske museer som historiske gjenstander side om side med blant annet

¹³⁰ Hansen, «Politihka dáidda ja dáidaga politihka / Politihken tjeahpoe jih tjeahpoen politihke / Politikkens kunst og kunstens politikk».

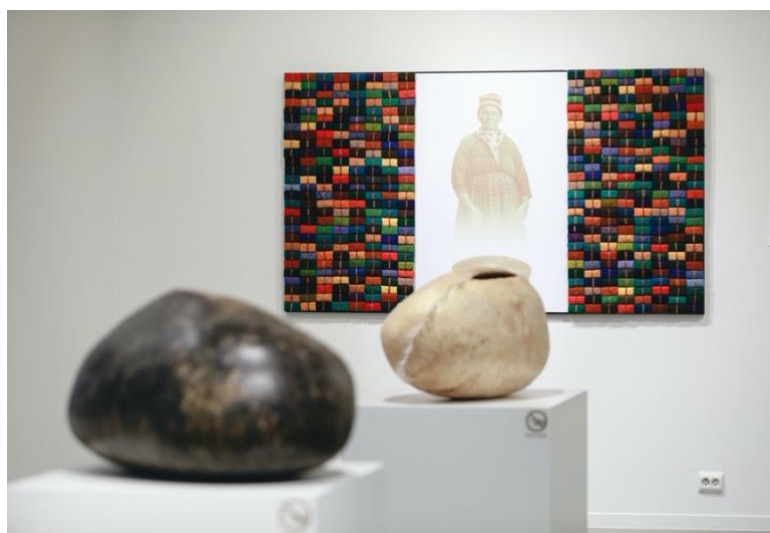
¹³¹ Iver Jáks i samtale med Per Kvist 1996, sitert i Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie*, 41.

¹³² Hansen, «Politikkens kunst og kunstens politikk»; se også Guttorm, *Duodji Bálgát / En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*, 63.

¹³³ Hansen, «Politikkens kunst og kunstens politikk».



Ill. 15 / Utsnitt fra *There Is No*. I forgrunnen duodji i utradisjonell visningsform, i bakgrunnen Markku Laakso, *Pieni elämä / Small Life* (2011–2014). Olje på lerret. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Tomasz A. Wacko



Ill. 16 / Utsnitt utstillingen *There Is No*. Tre verk av Rose-Marie Huuva. I forgrunnen: *Iona* (1943) og *Niono* (1943). Skulptur, reinskinn og reinhår. I eie av RDM. I bakgrunnen: *Ábkku 448 vuorkkát* (2006). Collage, foto, lerret, tekstil, sisti (garvet skinn). Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Morten Fiskum

maleriserien *Pieni elämä / Small Life* (2011–2014) av Markku Laakso (se ill. 15). Skulpturene av Rose-Marie Huuva: *Iona* (1943) og *Niono* (1943), sammen med collageverket *Ábkku 448 vuorkkát* (2006) viser også tradisjonelle materialer i en ‘utradisjonell’ utforming (se ill. 16). I utstillingsteksten som tar for seg temaet duodji og dáidda, påpekes det at de to kategoriene beskriver flytende former for kunstnerisk praksis som stadig er i utvikling – og ikke minst, som overlapper hverandre, komplementerer og utvider hverandre.¹³⁴ Plassert side om side viser kunsten også til en avvisning av enkle distinksjoner mellom kunst og håndverk – og gjennom å se den samiske kunsten fra et ståsted som faktisk er tuftet på en samisk verdens- og kunnskapsforståelse, blir også dette tydelig i utstillingen.

Også i utstillingens introduksjonstekst ble dette problematisert. Som teksten påpeker, finnes det stereotypiske oppfatninger om hva samisk kunst skal og ikke skal være – som her knyttes opp mot ‘outsider’-ideer om samisk kunst. Blant annet tar teksten tak i påstanden «there is no Sámi word for art».¹³⁵ Mens dette fra et ikke-urfolksperspektiv har ført til en rekke misoppfatninger om samisk kultur, som at det ikke finnes samisk ‘kunst’, bare ‘håndverk’, vil setningen fra et innsiderperspektiv heller kunne forstås som: «there is no word for art in my language».¹³⁶ Dette signaliserer ifølge introduksjonsteksten at man heller ikke kan ta i bruk det etablerte kunstfeltets diskurs når man skal beskrive eller forsøke å forstå kunsten.¹³⁷ I stedet tar utstillingen utgangspunkt i en samisk

¹³⁴ Hentet fra veggtekst i utstillingen *There Is No*, «Duodji and Dáidda».

¹³⁵ Sitat hentet fra *There Is No* sin introduksjonstekst.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

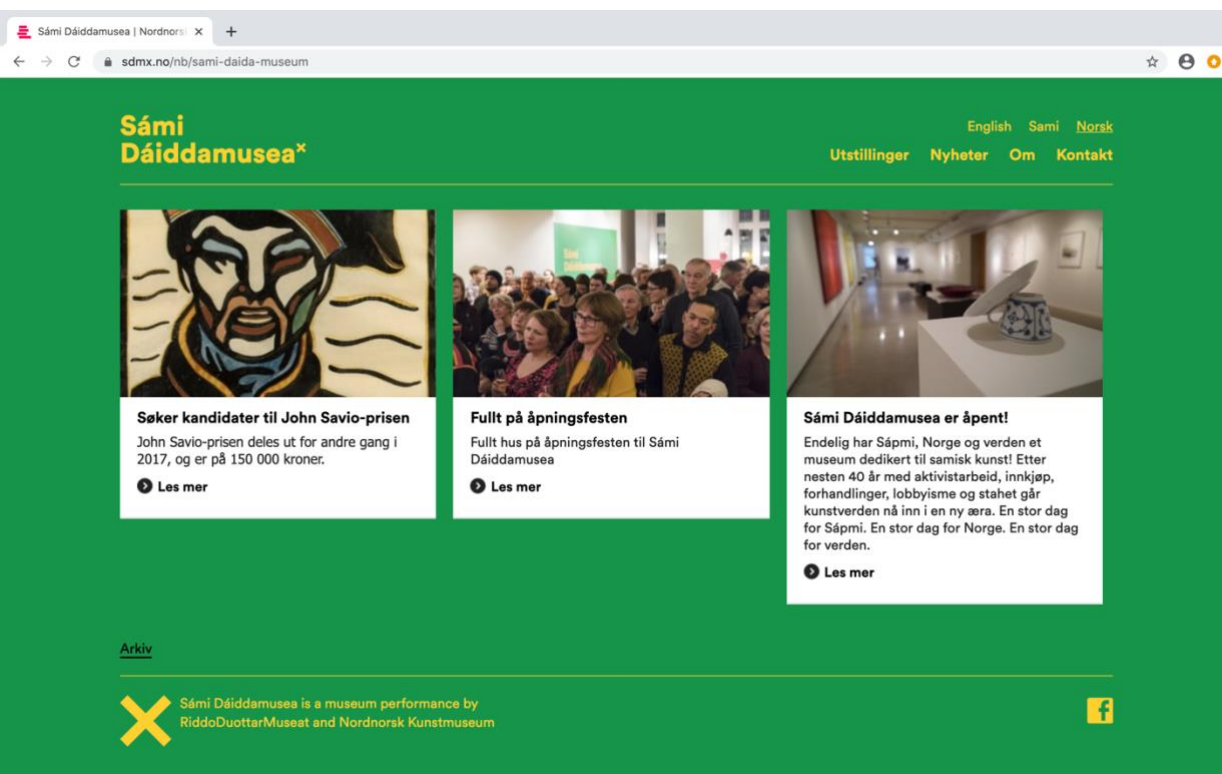
kunst- og verdensforståelse, og ikke i kunstdiskursen skapt av det vestlige/moderne regimet – hvor samisk kunst ikke har passet inn i kategorien kunst, samtidig som den har blitt redusert og kategorisert til å passe inn i en stereotypi skapt av det samme systemet. Den har med andre ord på en og samme tid falt utenfor ‘boksen’, og samtidig fått påskrevet attributter som har tatt den ut av sin opprinnelige kontekst. Slik jeg forstår det er det også dette utstillingsteksten sikter til, at det finnes flere virkeligheter – og at disse er mer nyanserte og dynamiske enn mange har en oppfatning av. Man må også huske at Sápmi er et stort område, som strekker seg over flere landegrenser – og består i så måte av mange ulike språk og kulturuttrykk. Hva man derimot kan stadfeste, er at i likhet med annen kunst er duodji og dáidda blitt institusjonalisert gjennom utdanningsinstitusjoner og reguleringsmekanismer.¹³⁸ I lys av å være del av et overordnet prosjekt med øye for å dekolonisere disse mekanismene, kan utstillingen slik leses som et forsøk på å reforhandle ethvert forsøk på å definere den samiske kunsten som det ene eller andre – og det rommet den befinner seg i. Ved å vise ulike sider ved den samiske kunsten, på ‘egne premisser’, søkte *There Is No* å ta tilbake definisjonsmakten for den samiske kunsten – men også det rommet den oppholder seg i. Mest av alt synes spørsmålene utstillingen reiste å være mer viktige enn svarene den kunne gitt.

En fiksjonell virkelighet og museumsperformance

Innledningsteksten som stadfester at det ikke finnes noen («there is no») regler for samisk kunst, ei heller noen endelig definisjon hverken på kunsten eller samiske kunstnere. Den kunne også fortsatt med: «(There is no) *Sámi Dáiddamusea*». Hadde man vært oppmerksom da man besøkte det nye museets nettside, kunne man nemlig lese at det nye samiske museet i realiteten var en *museumsperformance* av RDM og NNKM (se ill. 17).¹³⁹ For den 16. april 2017, to måneder etter at museet åpnet dørene, forsvant det samiske museet like raskt som det hadde kommet, og NNKM og dets samlinger fylte lokalene i Sjøgata 1 på ny. Deler av *There Is No* ble riktignok i etterkant flyttet opp i små seksjoner i andre og tredje etasje av NNKM over en kortere periode (21.04-27.08.2017), som en slags videreføring av *Sámi Dáiddamusea*, og som et kontinuerende ledd i prosjektet for å gi samisk kunst en mer permanent rolle i museumspraksisen til NNKM.

¹³⁸ Grini, «Så fjernt det nære», 181.

¹³⁹ Sámi Dáiddamusea, «Sámi Dáiddamusea er åpent!».



Ill. 17 / Skjermdump av nettsiden til *Sámi Dáiddamusea*. Her kommuniseres det både som at museet er et virkelig museum, samtidig som det med liten skrift også opplyses om at prosjektet er en museumsperformance. Illustrasjon: Katrine Rugeldal

Det som viste seg å være et stunt for å skape blest rundt den samiske kunsten, og for å etablere et ønske om et fremtidig samisk kunstmuseum, var altså bare en midlertidig og fiksjonell virkelighet. Den framstod slik som en parallell til den virkeligheten vi faktisk lever i: hvor en årelang kamp for å etablere et eget samisk kunstmuseum inntil videre ikke har gitt nevneverdige utslag, og hvor NNKM sin tidligere museumspraksis i retrospektiv er blitt kritisk omtalt av museumsdirektøren Jérémie som: «ikke samisk fiendtlig, men heller ikke samisk vennlig».¹⁴⁰ Prosjektet var videre et resultat av et nært samarbeid mellom to kunstinstitusjoner med to vidt forskjellige utgangspunkt og virkeligheter.

Forhistorien til samarbeidsprosjektet var at NNKM i utgangspunktet kontaktet RDM med et ønske om å låne kunst fra samlingen deres. Dette er, som vist i forrige kapittel, en samling hvor store deler ligger bortgjemt i magasiner, uten et permanent visningssted. Henvendelsen resulterte i det som senere ble et samarbeid mellom de to institusjonene – et prosjekt som dekket begge museers aktuelle og akutte behov. Mens NNKM og McGowan fikk brukt sin designer-utdanning og interesse, noe Anne May Olli, direktøren for RDM, påpekte at hun manglet, fikk RDM og Olli brukt sin unike kompetanse på og om det samiske: «Det var på en måte at vi gjorde hverandre sterke, kan man si – der en er svak er den andre god. Utfyllende kan man kanskje si».¹⁴¹ Prosjektet

¹⁴⁰ Personlig kommunikasjon med Jérémie McGowan (daværende direktør ved NNKM). Tromsø: 08.07.2019.

¹⁴¹ Fra personlig kommunikasjon i e-post med Anne May Olli (direktør ved RDM), 25.11.2019.

hadde gitt NNKM rekordhøye besøkstall, og det året mottok NNKM prisen for *Årets Museum 2017*, *Tromsø kommunes kulturpris 2017* og NPU-prisen under kategorien *Neste Praksis!* RDM fikk – sammen med NNKM – tildelt *Kunstkritikerprisen 2017*. Men etableringen av et permanent nasjonalt samisk kunstmuseum uteble.

«Design-fiction» og anti-museum/ en radikal museumspraksis?

Det som altså viste seg å være et eksperimentelt museumsprosjekt, og ikke etableringen av en ny institusjon som sådan, har, som nevnt i innledningen, i etterkant av prosjektet blitt tilskrevet en rekke merkelapper. Det er åpenbart at *Sámi Dáiddamusea* er et komplekst prosjekt. Det motsetter seg derfor også en enhetlig kategorisering og kontekstualisering. Fordi det er en kunstnerisk handling, en museumsperformance og en utstilling på en og samme tid, åpner det også for interessante og mangefasetterte potensielle lesninger. Man kan blant annet spørre seg hva det er som gjør *Sámi Dáiddamusea* til noe *mer* eller annet enn en midlertidig utstilling. For midlertidige utstillinger som belyser marginaliserte gruppers situasjon og som tar opp kontroversiell tematikk er i seg selv ikke lenger noe nytt.

Eksempler på dette finner vi blant annet i utstillingene som oppstod i forbindelse med prosjektet *BRUDD. Om det ubehagelige, tabulagte, marginale, usynlige, kontroversielle*. Prosjektet ble startet opp i 2003 av ABM-utvikling, videreført av Kulturrådet og avsluttet i 2014, og hadde som mål å bryte med mesternarrativ og «stimulere museer til å hente fram og fortelle de vanskelige historiene, stille spørsmål, ta standpunkt, invitere til debatt og utøve en problemorientert samfunnskritisk funksjon».¹⁴² Delaktige i prosjektet var totalt ni museer, ingen av dem *kunstmuseer*, og én fylkeskommune. Et annet eksempel er utstillingen *HOLD STENHÅRDT FAST PÅ GREIA DI. Kunst og feminisme i Norge 1968-1989* ved Oslo Kunsthall i 2013. Utstillingen hadde som formål å synliggjøre den norske feministiske kunsten i den gitte tidsperioden, en kunst som ifølge kuratoren Jorunn Veiteberg er blitt sterkt underkommunisert.¹⁴³ Et ytterligere eksempel er vandreutstillingen *Queering Sápmi* som blant andre steder har blitt vist på Røros (2016), på Norsk Folkemuseum (2017) og i Tromsø (2019–2020). Vandreutstillingen er et foto- og livshistorieprosjekt som forteller historiene til samiske personer som utfordrer tradisjonelle normer omkring kjønn, seksualitet og identitet.

¹⁴² Holmesland, Slettvåg og Frøyland, «Litt om prosjektet BRUDD», 9–10.

¹⁴³ Veiteberg, *Hold stenhård fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968-1989* (Oslo: Kunsthall Oslo, 2019), 7–8.

Alle disse utstillingene har i likhet med *Sámi Dáiddamusea*, satt sine spor og ført til endringer innenfor museumspraksis, og/eller satt spor i en bredere offentlighet.¹⁴⁴ Men det er også vesentlige ulikheter. For selv om disse eksemplene og *Sámi Dáiddamusea* på et ontologisk nivå er det samme, altså midlertidige utstillinger i en eller annen forstand, gjør de performativt sett ulike ting. Mens de overnevnte eksemplene er utstillinger som får innpass i allerede eksisterende museumsrom over en tidsbegrenset periode, ved å legge til et område eller tema som man ønsker å belyse, var ikke *Sámi Dáiddamusea* i den forstand en utvidelse: det var også en total omarbeidelse. Hvor de andre utstillingene tilførte etablerte institusjoner alternative perspektiver, forutsatte *Sámi Dáiddamusea* en midlertidig ikke-eksistens av den egentlige, nordnorske kunstmuseumsinstitusjonen i Sjøgata 1. For at det samiske kunstmuseet skulle eksistere, måtte NNKM samtidig opphøre.

Jeg vil derfor argumentere for at NNKM og RDMs museumspraksis i dette tilfellet peker i retning av noe som går forbi betegnelsen av en midlertidig utstilling. Dette blant annet fordi den synes å være motivert av en felles «institusjonell vilje» eller «politisk vilje» i den forstand at den kan diskuteres som en form for eksplisitt «museumsaktivisme».¹⁴⁵ Dette er noe jeg ser som selve essensen ved prosjektet både på et konseptuelt og innholdsmessig nivå – og som gjør at det skiller seg fra mye av den museale praksisen som føres både her til lands og utenlands. Aktivisme er riktignok et bredt begrep, men jeg velger her å forholde meg til en forståelse av begrepet som handlinger, og i dette tilfellet handlinger gjort av museet som springer ut av etisk-informerte verdier, og som arbeider mot dype strukturelle sosiopolitiske og samfunnsmessige endringer.¹⁴⁶

For å transformere en (politisk) situasjon, og ikke reprodusere det som habituellt produseres – la oss si, situasjonen hvor et nasjonalistisk mesternarrativ er normen – trengs en institusjonell vilje.¹⁴⁷ Den institusjonelle viljen til å bryte med institusjonelle konvensjoner er med andre ord avgjørende. For å begrunne dette synspunktet vil jeg i det følgende diskutere noen av de merkelappene RDM og NNKM selv har gitt prosjektet. Videre vil jeg se på de bruddene *Sámi Dáiddamusea* manifesterte, for å forklare hvorfor det kan omtales som noe mer enn bare en midlertidig utstilling. Slik jeg ser det, kan prosjektet forstås som en form for det kunsthistorikere

¹⁴⁴ Se Kulturrådet, *BRUDD: Om det ubehagelige, tabulagt, marginale, usynlige, kontroversielle*, Furuseth, «'Norges første popkunstner' får sitt internasjonale gjennombrudd på 39 år etter sin død».

¹⁴⁵ Begrepet «museumsaktivisme» har de siste årene fått rotfeste innenfor museums litteraturen. I boken *Museum Activism* av Robert R. Janes og Richard Sandell argumenterer forfatterne for et behov innenfor museumssektoren til å ty til mer aktivistisk og kritisk engasjement for å holde tritt med en global verden i endring, og de problemene som følger med. Selv om bokens mange kapitler fra ulike forfattere om museumsaktivisme, og hva det kan være, viser hvor vidt aktivisme-begrepet er, definerer de det selv «in the sense of museum practice, shaped out of ethically-informed values, that is intended to bring about political, social and environmental change», Janes & Sandell, *Museum Activism* (London/New York: Routledge, 2019), 1.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 128.

og kritiker Claire Bishop kaller «radikal museologi». Ut fra en slik lesning kan man ane et tydelig subversivt potensiale i prosjektet, noe som kan bidra til å forklare ringvirkningene det hadde og fortsatt har i den norske kunst- og museumsverdenen.

Den reflekterte og innovative karakteren til prosjektet kom allerede til syne i selve annonseringen av *Sámi Dáiddamusea* til presse og publikum. Denne fant sted samme dag som det nye museet åpnet, gjennom nyetablerte, egne plattformer, og ikke gjennom allerede eksisterende instanser. Samtidig ble tilsynelatende alle virtuelle og visuelle spor av NNKM fjernet. Dette skapte på en og samme tid et spekulativt tomrom – som også presenterte seg som et mulighetsrom. Design var som nevnt, en vesentlig del av prosjektets merkevare- og identitetsbygging.¹⁴⁸ I tillegg til egen nettside og Facebook-side, ble det produsert visittkort, plakater, postkort, buttons, t-skjorter og andre salgsartikler til den nyåpnede museumsbutikken. Alt var preget av klare, sterke samiske farger og museets nye logo, i form av et kryss, eller symbolet X. Ifølge McGowan er X-en et symbol som er åpent og generisk, og som kan tolkes på en rekke måter: som et nei, et forbud, en fraskrivelse, en fotnote, sluttnote eller forklaring: «It alternatively acts as an intersection, a crossroads, marking of a place where something is, where something happens or might still be found. Finally, it is a symbol of erasure, editing, self-effacement and self-cancellation. It crosses out itself and sketches out a possible *Sámi Dáiddamusea* instead».¹⁴⁹

Prosjektets digitale plattformer, som fortsatt eksisterer, virker i ettertid som en av de kanskje viktigste formidlingsplattformene. Her formidles det fortsatt informasjon *som om* det samiske kunstmuseet er, eller var, en realitet. Ved å legge ned en institusjon i sin 'tradisjonelle' form: altså gjennom å skape et fravær av det allerede etablerte, for så å skifte navn, konsept, visuell identitet og nettside, museumsdirektør, og ikke minst kunstsamling, skapte RDM og NNKM et tilsynelatende nytt og helsamisk kunstmuseum: en designet fiksjon.¹⁵⁰ På denne måten kommuniserte og oppførte *Sámi Dáiddamusea* seg ikke som en midlertidig utstilling, men mer som et fullskala og virkelig museum – eller i alle fall som noe med potensiale til å bli nettopp det.

En av merkelappene som er blitt brukt i omtaler av prosjektet er «anti-museologi»,¹⁵¹ et begrep jeg introduserte gjennom Sigrud Lien og Hilde Wallem Nielssens undersøkelse av museumsutstillinger i det foregående kapittelet. Bruken av anti-museologi viser i følge de to museumsdirektørene for NNKM og RDM, McGowan og Olli, til *Sámi Dáiddamuseas* bevisste

¹⁴⁸ Selv har McGowan bakgrunn i radikal og kritisk design, hvor fiktive intervensjoner er kjente grep for å skape noe nytt, eller en annen mulig fremtid. Prosjektet hadde også Tank Designbyrå i Tromsø som en av samarbeidspartnerne.

¹⁴⁹ McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea», 20–21.

¹⁵⁰ Fungerende museumsdirektør for *Sámi Dáiddamusea* var performancekunstneren Marita Isobel Solberg.

¹⁵¹ McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea», 17.

ambisjon om å avkoble seg fra en generell saktegang i museene. Prosessene fra idé til ferdig resultat tok visstnok bare noen få måneder – og kan altså forstås som et stikk mot kunstinstitusjonenes typisk byråkratiske, elitistiske og konservative prosesser. I sitt bidrag til symposiet *Art Museum Practice in Times of Micro-narratives* utdyper McGowan dette poenget. «We must resist such stereotypes, however, and think instead of museums as flexible, dynamic, responsive and resilient public spaces for dialogue, learning and co-creation that are driven by a shared, dispersed, generative and hands-on conceptualization of ownership».¹⁵² At museer ofte til en viss grad er fastlåste i hva som stilles ut, på bakgrunn av samlingshistorie, økonomi, bindende avtaler, økende privatisering og generelle nyliberale strømninger, er noe flere kritiske museologer har pekt på.¹⁵³ I tråd med dette ønsket altså RDM og NNKM å gjøre en type museumsarbeid som på en distinkt måte frakoblet seg fra det de anser som det tradisjonelle, statiske, lukkede og enveiskommunisierende museet. På denne måten ville de skape hva de karakteriserer som en type *anti-museum*.

En slik museologisk praksis synes å være informert av kritisk museologi, og korresponderer nærmere bestemt med sosiologen Adrian Franklins ideer om formålet til det såkalte *anti-museet*. Dette er, slik han ser det, å vekke til live det relasjonelle og den teatraliske vitaliteten inn i museumsobjektene. Formålet kan videre oppnås gjennom tre strategier. Den første er å vise til objektenes opprinnelige kontekst, altså objektenes rolle utenfor museet. I den samepolitiske situasjonen vil dette være objektenes forankring i samisk dagligliv og kultur. Den andre er å trekke veksler, både på museumsbesøkendes liv og kunstens transformativ kraft. I forbindelse med *Sámi Dáiddamusea* vil dette være prosjektets evne til å skape en midlertidig virkelighet, et savn og et engasjement. Den tredje er å gjøre museet til et sted for dialog, utveksling og transformasjon, heller enn instruksjon.¹⁵⁴ *Sámi Dáiddamusea* går ikke nødvendigvis direkte til verks i å beskrive kunstens kontekst, eller rettere sagt, *utstillingen – There Is No* – foretar seg ikke en slik redegjørelse direkte. Derimot ligger det sterke sosiopolitiske undertoner i prosjektet, og dermed også aktuell kontekstualisering, implisitt i selve handlingen av å gjøre en slik museumsperformance. Prosjektet evnet også i høyeste grad, i tråd med Franklins ideer, å skape dialog, savn og engasjement. Og nettopp museenes evne til å skape engasjement er noe jeg vil undersøke gjennom Claire Bishops forståelse av museenes muligheter til å bidra med mangfoldige historier, problematiseringer av nåtiden og realiseringer av fremtiden knyttet opp mot politikk, kultur og demokrati.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Se blant annet Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013); og Krauss «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum».

¹⁵⁴ Franklin, *Anti-Museum* (London/New York: Routledge, 2019).

I boken *Radical Museology, or What's Contemporary' in Museums of Contemporary Art* beskriver Bishop disse mulighetene som den radikale museologiens potensiale. For å tydeliggjøre potensialet skiller hun mellom to typer museumsmodeller for kunstmuseer som inneholder «kontemporær kunst»: *den presentistiske og den radikale*.¹⁵⁵ I den presentistiske museumsmodellen finner vi en museumspraksis som er overfokuset på å posisjonere seg i det som tilsynelatende skjer her og nå, uten å forholde seg til hvordan kunsten er relatert til historiske hendelser, eller til den sosiale og politiske konteksten som er infiltrerte i museenes samlingshistorier og utstillingspraksis.¹⁵⁶ Den radikale museumsmodellen presenteres på sin side som et motstykke til denne modellen. Den er ikke ute etter å distingvere stil eller periode, men fokuserer på ulike *tilnærminger* til disse, og griper tak i historien i form av nye temporaliteter. Ifølge Bishop resulterer en slik radikal museumspraksis i om-defineringer av museet, de kategoriene av kunst som museet nedfeller, og de ulike betrakningsmåtene det produserer.¹⁵⁷

Fokuset på det kontemporære står sentralt i Bishops bok. Hun aktiverer dette metodisk gjennom det hun kaller en dialektisk kontemporaritet. Hensikten med denne metoden er å åpne blikket for nye muligheter, og nye måter å forholde seg til kanonisert kunst i museet. Hun søker nærmere bestemt noe som overskrider en enhetlig eller autoriserende fortelling som baserer seg på en ovenfra- og ned kommunikasjon. Dette for å etablere en sfære av dynamiske perspektiver som de- og rekonstruerer, ikke bare fortid, men også nåtid og fremtid.¹⁵⁸ Bishop beskriver dette som en praksis rettet mot å visualisere alternativer til såkalte mesternarrativer, et forsøk på å etablere alternativer til disiplinære, nasjonale og globale utstillingsnarrativer gjennom: «multi-temporal remappings of history and artistic production outside national and disciplinary frameworks, rather than opting for a global inclusivity that pulls everything into the same narrative».¹⁵⁹

Slik Bishop ser det, har museer med historiske samlinger, i motsetning til biennaler og midlertidige utstillinger, potensial for slike de- og rekonstruksjoner, og slik bidra til å skape en såkalt «ikke-presentistisk, multi-temporær kontemporaritet».¹⁶⁰ «Without a permanent collection, it is hard

¹⁵⁵ Bishop diskuterer i boken også betydningen av kontemporær kunst, eller hvordan teoretisere det kontemporære. Hun viser blant annet til hvordan definisjonen av hva som ansees som kontemporært har endret seg gjennom tidene. Fra å tidligere være synonymt med etterkrigstiden, for så å tidvis flyttes ett og ett tiår frem i tid til det akkumulerte i betydningen høymodernistisk på 1960- og 70-tallet. 1989 defineres derimot i boken gjennomgående som et vendepunkt, med røtter i kommunismens fall og begynnelsen av det globale markedet. Bishop påpeker at definisjonene har skjedd ut fra et vestlig perspektiv og hevder at forsøk på å periodisere kontemporær kunst er dysfunksjonelt, ettersom en slik periodisering ikke evner å imøtekomme det globale mangfoldet. Selv foreslår hun det dialektisk kontemporære som et motstykke til dette. Som ikke søker mot en, men flere temporaliteter innenfor en mer politisk horisont. Se Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013), 16-23.

¹⁵⁶ Ibid., 6.

¹⁵⁷ Ibid., 6–9.

¹⁵⁸ Ibid., 20.

¹⁵⁹ Ibid., 56.

¹⁶⁰ Ibid., 23.

for a museum to stake any meaningful claim to an engagement with the past – but also, [...] with the future».¹⁶¹ En slik tilnærming til historien fokuserer ifølge Bishop på fremtiden, og åpner for å se museene som historiske agenter – som ikke er ute etter å vise nasjonal stolthet, men som heller stiller kreative spørsmål og generere dissens.¹⁶²

Bishops egne eksempler på radikal museologi er museer som alle tar aktivt i bruk sine historiske samlinger, samtidig som de tilfører nye elementer. Hun viser blant annet til Van Abbemuseum i Eindhoven som benytter ulike visningsmåter som verktøy for å skape kritisk historisk bevissthet; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia i Madrid som tenker nytt om læring, samlingen og mediumsspesifisitet; og Muzej Sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) i Ljubljana som benytter seg av overlappende temporaliteter som en måte å skrive frem en hittil-uartikulert historisk kontekst.¹⁶³

NNKMs og RDMs *Sámi Dáiddamusea* kunne ha føyd seg inn i Bishops liste av eksempler gjennom nytenkning og ny bruk av museet ved blant annet å la den samiske kunsten erstatte den kanoniserte utstillingen av «nordnorsk kunst». Prosjektet synes også å være i overenstemmelse med Bishops fokus på det dialektiske i den radikale museologien gjennom radikal læring. For Bishop er det radikale museet bygget opp som demokratiske læringsarenaer, mye likt Jacques Rancières idé om «den ignorante læremesteren»,¹⁶⁴ hvor fokuset ligger på likhet og likeverd mellom betrakter (elev) og institusjonen (læremesteren), og hvor kunsten mobiliseres som relasjonelle objekter.¹⁶⁵ Prosjektet *Sámi Dáiddamusea* omfattet også slike relasjonelle eller dialogbaserte strategier gjennom arrangementer som seminarer, foredrag, workshops og andre forsknings- og publikumsbaserte ‘outreach’-aktiviteter, som oppnådde forholdsvis stor publikumsdeltakelse.¹⁶⁶ I tillegg etablerte *Sámi Dáiddamusea* et nært samarbeid og utveksling med en rekke instanser tilknyttet det samiske miljøet. Ikke bare med det selvskrevne RDM, men også med Sametinget, andre samiske institusjoner,

¹⁶¹ Ibid., 24.

¹⁶² Ibid., 59.

¹⁶³ I Bishops ene eksempel: Reina Sofia, med utstillingen *From revolt to Post-modernity 1968–82*, tas det blant annet i bruk kryss-kontekstualiserende metoder for å underbygge universale narrativ gjennom en rekke ulike medium. Gjennom større installasjoner av (billed)kunst plassert sammen med film, litteratur og annen visuell kultur som referansepunkter, ble kunsten plassert innenfor en større sosiopolitisk historie, heller enn innenfor en (hegemonisk) vestlig kunsthistorie. Bishop hevder blant annet at slike strategier bidrar til å destabilisere ‘kunstnergeniets’ status, samtidig som mediumshierarkiet (hvor maleri settes høyest) omdefineres.

¹⁶⁴ For Rancière kan ikke kunst ha en frigjørende effekt gjennom å belære. Rancières tankegang kan leses som en kritikk mot ideologi, som ifølge Rancière er med på å undergrave likeverd ved å egentlig bare skape flere ‘kollektive vi’. Rancière, *Den Emansiperte Tilskuer* (Oversatt av Geir Uvsløkk, Oslo: Pax Forlag, 2012), 209. Tanken om likhet og likeverd er grunnleggende for at alle kan se alt og er hva som legger grunnlaget for den emansiperte tilskuer, den som ser fritt. I en forlengelse av likhetstanken viser emansipasjonen ut skillet mellom den handlende og betraktende, mellom individ og masse. Ibid., 224.

¹⁶⁵ Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013), 43.

¹⁶⁶ McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea», 17.

samiske kunstnere og media. På denne måten bidro prosjektet til dialog og utveksling som gikk på tvers av geopolitiske lokasjoner og koloniale ulikheter, som forente ikke bare folket, men også ulike institusjoner.

I likhet med de museene Bishop viser til, var *Sámi Dáiddamusea* motivert av et ønske om å forstå samtidens situasjoner og hvordan vi kan endre eller leve med dem – både gjennom fravær og tilstedeværelse. Selv om «radikal museologi» ikke er et begrep RDM og NNKM selv benytter om sitt felles prosjekt, kunne Bishops formuleringer, slik jeg ser det, fremstå som direkte sitater fra RDM og NNKM sine egne omtaler av *Sámi Dáiddamusea*. Radikaliteten, forstått som noe som bryter med konvensjonelle praksiser, er utvilsomt en av hovedfaktorene i prosjektet.

NNKM har blant annet uttalt at utstillingen *There Is No*, altså den samiske kunsten som ble vist under prosjektets levetid, ikke var hovedpoenget med prosjektet, og dermed heller ikke hvor de la inn kreftene.¹⁶⁷ Utstillingen var ment å ligne en tenkt basisutstilling for et *mulig fremtidig* samisk kunstmuseum. Hovedfokuset for prosjektet var dermed å legge frem et aktivistisk og kunstnerisk konsept – en *museumsperformance* med det formål å kritisk belyse mangler og fravær. Mer spesifikt dreide fraværet seg både om manglende tilstedeværelse av, forståelse for, og kompetanse om det samiske i norske kunstinstitusjoner, hos NNKM selv – og i samfunnet forøvrig. Aksentueringen av fraværet ble gjennomført ved å skape en iscenesatt, parallell eller potensiell fremtidig virkelighet med utgangspunkt i egen samtid. Eller, som McGowan også har beskrevet det: gjennom å utvide eller skape et alternativ til virkeligheten, både i forståelsen av en alternativ eller utvidet nåtid og fortid.¹⁶⁸

I henhold til Bishop handler den radikale museologien om forskyvning og endring av etablerte forståelser og normer- den åpner også for en mer dynamisk tolkning av historien som fremviser det som har vært usynliggjort, undertrykt og fortiet.¹⁶⁹ Dette er også en av effektene NNKM og RDM er ute etter – nemlig å destabilisere forståelsen av hva et (nasjonalt/norsk/samisk) museum er, bør og kan være, og å synliggjøre både den samiske kunsten og fraværet av et samisk kunstmuseum. Gjennom *Sámi Dáiddamusea* gjøres dette, som vi har sett, på flere måter: blant annet gjennom designet fiksjon – men også gjennom det radikale steget å strategisk fjerne NNKMs opprinnelige (historiske) samling og institusjonelle identitet fra museets utstillingsrom. Å fjerne den historiske samlingen kan med andre ord sies å være en handling som *aktivt tar i bruk* samlingen gjennom å gjøre den fraværende. Fraværet av den historiske samlingen

¹⁶⁷ Dette har jeg også fått bekreftet gjennom personlig kommunikasjon McGowan, Tromsø: 08.07.2019.

¹⁶⁸ Personlig kommunikasjon med Jérémie McGowan, Tromsø: 08.07.2019.

¹⁶⁹ Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013), 56.

og det mesternarrativet som har blitt forkynt gjennom en årrekke, ble erstattet ikke bare med en ny kunst og et nytt språk, men også med et *nytt museum*. Slik forbinder *Sámi Dáiddamusea* det synlige og det usynlige, nåtid og fortid, og medierer mellom den materielle verden og den verden som ligger latent idet vi forestiller oss en fiksjonell annen.

Når museet blir performancekunstner og kunsten som handlingsagent

Som nevnt var det ikke selve utstillingen *There Is No*, eller de kunstgjenstandene som ble vist, som stod i sentrum for prosjektet til RDM og NNKM. Prosjektet handlet snarere om de handlingene og prosessene som skapte det fiksjonelle museet: altså *Sámi Dáiddamusea* som et prosessuelt prosjekt og konsept. Begreper som performance og performativitet blir slik relevante for forståelsen av prosjektet, da det altså både var en performance gjort av museet, og en performance som søkte å iscenesette eller 'performe' et (nytt) museum. En museumsperformance blir altså en tids- og stedspesifikk kunstnerisk handling eller praksis utført av museene (derav *museumsperformance*), hvor kunstneriske og aktivistiske virkemidler brukes som verktøy i et forsøk på å konstituere endring.

Prosjektet har også av RDM og NNKM selv blitt omtalt som en museumsperformance, basert på et direkte og aktivt engasjement til begge institusjonenes liv og praksis. Av Jerémié McGowan blir det også beskrevet som en symbolsk overskridelse av NNKMs eksistens, og som en strategisk utopi «concerned with rendering and making momentarily tangible the outlines of a latent potentiality».¹⁷⁰ Med dette kan vi si at det samiske kunstmuseet ble en manifestasjon av et potensiale som alltid har ligget latent i institusjonen. Mens det samiske under tidligere ledelse ikke synes å være tatt på alvor, evnet RDM og NNKM gjennom å samarbeide på tvers av geografiske og institusjonelle grenser, og på tross av utfordringer, å teste ut en kritisk, men likevel positiv tilnærming til museologi, fortid og en mulig fremtid.¹⁷¹ Å demonstrere potensialet som ligger i å søke alternative og 'radikale' måter for museer å ta tak i vanskelige, fortiede og usynliggjorte historier på gjennom bruk av performance som kunstnerisk strategi, er noe McGowan beskriver som en av de underliggende målsetningene for prosjektet:

A main takeaway of *Sámi Dáiddamusea* for the museum sector more broadly is thus the suggestion that perhaps one of the healthiest things many museums and cultural institutions can do in response

¹⁷⁰ McGowan, «There Is No *Sámi Dáiddamusea*», 18.

¹⁷¹ *Ibid.*, 20.

to the varied demands of the present is to intentionally embrace an alternative condition in which they do not exist, or have been replaced by another institution entirely. What might that be? This approach sits at the very core of the concept of the "museum performance" and the speculative proposition it in turn points to for a new conceptualization of the museum as an arena for action that exists as, when and where it is (most) needed.¹⁷²

En slik praksis går tydelig imot den utbredte forståelsen av at museer skal være nøytrale arenaer for kategorisering og fremvisning av kunst, altså det Bishop eksemplifiserer med sin presentistiske museumsmodell.

Som jeg har forsøkt å vise, sørget RDM og NNKM for ikke bare å *vise* eller synliggjøre den samiske kunsten ved å plassere den inn i en allerede eksisterende institusjon. På et overordnet plan var de også ute etter å si noe om kunsthistorien forstått som noe universelt, og museenes (selvdefinerende) rolle i identitetskonstituerende prosesser. De var også ute etter å aktivt fremme et bestemt politisk budskap, hvor bruken av performance som en museal og aktivistisk strategi stod sentralt. Satt i dette rammeverket, hvor fokuset ligger på *Sámi Dáiddamusea* som et (performance-)kunstverk, kommer vi også inn på spørsmålet om kunsten som handlingsagent, og dens politiske eller samfunnsmessige (grenseoverskridende) potensiale. Altså prosjektets mulige effekter. På den ene siden kan man si at all kunst er performativ – den bringer alltid noe nytt inn i verden, intensjonelt eller ikke. På den andre siden kan man bruke det performative som en metodologisk innfallsvinkel for å *utforske kunstens innvirkning og effekt* – både situasjonelt, altså dens romlige og diskursive kontekst, og relasjonelt gjennom dens forhold til betrakterne eller offentligheten.¹⁷³ Men for å undersøke *Sámi Dáiddamusea* som performancekunst nærmere, vil det være nødvendig å reise noen grunnleggende spørsmål om hva performativitet egentlig innebærer, og hvordan dette begrepet har vært tatt i bruk og blitt en konstituerende kraft i samtidskunsten.

Etymologisk stammer begrepet «performativitet» fra det engelske «perform»: «the usual verb with the noun 'action」¹⁷⁴, og ble først omtalt i J. L. Austins talehandlingssteori som fokuserte på hvordan «ord gjør ting». I sin teori skiller Austin mellom konstatierende utsagn som «jorden er rund», og performative utsagn som hverken beskriver eller konstaterer, men som har som mål å ha en spesifikk effekt. Den performative ytringen er med andre ord den handlingen den ytrer, og dermed virkelighetskonstituerende.¹⁷⁵ Den er også avhengig av en kontekst. Austins kanskje mest

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Hantelmann, «The Experiential Turn».

¹⁷⁴ Austin sitert i Jalving, *Værk som handling. Performativitet, kunst og metode* (København: Museum Tusulanums Forlag, 2011), 46.

¹⁷⁵ Ibid., 46–47.

kjente eksempel på en performativ talehandling er vielsesritualet «jeg erklærer dere herved for hustru og ektemann». Presten utsier ikke fakta, men skaper en hustru og en ektemann idet ytringen utsies. Presten benevner dermed en relasjon som utsagnet setter i kraft, og er i så måte en sitering, eller en repetisjon av en diskurs eller norm som allerede har en historisk forankring. I utgangspunktet forsøkte Austin å isolere ulike ytringer til det performative, men skjønte etter hvert at en slik distinksjon mellom konstaterende (beskrivende) og performative ytringer var vanskelig.

Austin anvendte riktignok sin teori ene og alene på språket, men begrepet har siden vandret gjennom en rekke disipliner, og på 1980- og 90-tallet finner vi konsepter om performativitet i arbeider av blant andre Michel Foucault, Jacques Derrida og Judith Butler. Mens Foucault og Derrida utviklet det lingvistiske aspektet til å omhandle sosiologisk og subjekt-kritisk bruk, introduserte Butler performativitet inn i kulturfilosofien og fokuserte på kroppslige performative handlinger og prosesser i materialisering, som åpnet for debatt om en performativ konstituering av seksuell identitet.¹⁷⁶ Butler anvender altså Austins språklige virkelighetsproduserende karakter som utgangspunkt, men i stedet for å fokusere på det autoritærutøvende individet som snakker (presten), legger Butler vekt på makten til de *sosiale konvensjonene* som gir den som snakker makt, og som samtidig relativiserer påvirkningen av individets intensjoner.¹⁷⁷

Butler argumenterer for at kjønnsidentitet – som alle former for identitet – ikke er basert på kategorier som allerede eksisterer (ontologisk eller biologisk), men konstitueres gjennom repeterte kroppslige handlinger: «In this sense, gender is no way a stable identity or locus of agency from which various speech acts proceed; rather it is... an identity instituted through *stylized repetitions of acts*».¹⁷⁸ Disse handlingene er «performative» handlinger som ikke refererer til noe forutgått, men heller til en kontinuerlig og ustanselig materialisering av muligheter.¹⁷⁹ Som en videreføring av den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty anser ikke Butler kroppen bare som en historisk idé, men også som et repertoar av uendelige kulturelle og historiske kroppsliggjorte muligheter, hvor den performative konstitueringen av identitet oppstår i prosessen av kroppsliggjøring som «a manner of doing, dramatizing and *reproducing* a historical situation».¹⁸⁰ Performative handlinger er virkelighetskonstituerende – ikke gjennom subjektets intensjoner, og ikke fordi de reflekterer individets vilje – men fordi de stammer fra (fiktive, historiske og diskursive) konvensjoner som

¹⁷⁶ Butler introduserte først «performativitet» i 1988 gjennom essayet «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory».

¹⁷⁷ Hantelmann, *How to do thing with art* (Zurich/Dijon: JRP/Ringer & Les presses du reel, 2010), 18–19.

¹⁷⁸ Butler, «Performative Acts of Gender Constitution», 519; se også Fischer-Lichte *The Transformative Power of Performance* (New York: Routledge, 2008), 26–27.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 521.

¹⁸⁰ *Ibid.*

stadig repeteres og aktualiserer seg selv.¹⁸¹ Med andre ord blir de *både regulert og muliggjort* av konvensjoner. Vi kan si at det dreier seg om gjentakelse av en norm, eller et sett av normer, som kan, og blir, sitert og reproduisert i det daglige liv. Det er for Butler de performative aspektene ved denne (kjønns)diskursen som produserer, regulerer og destabiliserer subjektet, og som igjen åpner for muligheten for at noe kan produseres annerledes.¹⁸²

Problemet med Butlers, og Austins teori er, som kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann påpeker i boken *How To Do Things With Art: The Meaning and Art's Performativity* (2010), at deres konsepter for performativitet i stor grad baserer seg på repetisjoner og praksiser i dagliglivet, og ikke er direkte knyttet til estetikk eller kunst.¹⁸³ For eksempel baserer Austin seg på kriteriet suksess/fiasco, som så blir etterprøvd etter funksjonelle og relasjonelle forhold, mens Butler i hovedsak undersøker underliggende betingelser for hvordan *kjønn* skapes.¹⁸⁴ Overført til konteksten kunst – knyttes det performative derimot opp mot *kunstens grenseoverskridende og virkelighetsproduserende dimensjon*.

For å kunne anvende Butlers forståelse av performativitet på estetikk må den altså, som Fischer-Lichte påpeker, modifiseres.¹⁸⁵ Fischer-Lichte anvender her begrepet om «performativ estetikk» som både bygger på Austin og Butler, men søker også til teatervitenskapen som et hjelpemiddel for å analysere performancekunstens «transformative kraft». Hun argumenterer for at performancekunst ikke nødvendigvis iscenesetter tidligere historiske øyeblikk, men at de er uttrykk for en modifisert eller korrigert historie og virkelighet. Slik mener hun at det ikke lengre er snakk om repetisjoner i konkret forstand, som Butler hevder det performative er konstituert ut fra, ettersom handlingsmønstrene ikke har direkte røtter til virkeligheten.¹⁸⁶ I stedet får performative

¹⁸¹ Hantelmann, *How to do things with art*, (Zurich/Dijon: JRP/Ringer & Les presses du reel, 2010), 19 og 104; se også Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993), 226.

¹⁸² Jegerstedt, «Judith Butler», 84.

¹⁸³ Hantelmann, *How to do things with art* (Zurich/Dijon: JRP/Ringer & Les presses du reel, 2010), 19.

¹⁸⁴ En slik forståelse av det performative er fundamentalt problematisk i henhold til det å lese *Sámi Dáiddamusea* som et dekolonialt prosjekt, ettersom den dekoloniale tenkningen ikke fokuserer på et endelig resultat, men heller ulike prosesser.

¹⁸⁵ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance* (New York: Routledge, 2008), 28.

¹⁸⁶ Ibid. Som eksempel bruker Fischer-Lichte performancekunstneren Marina Abramovićs bruk av egen kropp i performanser, som i *Lips of Thomas* (1975), hvor kunstneren gjennom en rekke kroppsliggjorte iscenesettelser med historisk forankring blant annet sitter på kne og pisker seg selv. Fischer-Lichte trekker veksler både på historiske (pisking praktisert av nonner) og kontemporære (straff, tortur og sadomasokistiske praksiser) alternativer og muligheter. Videre argumenterer hun for at Abramović i performansen ikke iscenesatte faktiske tidligere historiske øyeblikk, men at hun modifiserte dem – hun var ikke en passiv mottaker av den volden og smerten hun påførte seg selv, hun var aktivt bevisst og handlende. På denne måten mener Fischer-Lichte at det ikke lengre er snakk om en repetisjon i den betydningen Butler anlegger. Det var heller, ifølge Fischer-Lichte, snakk om en korrigert virkelighet, hvor den selvpåførte piskingen var ilagt ny mening.

handlinger ny mening og virkelighetskonstituerende effekt gjennom grenseoverskridelser, for eksempel i skillet mellom kunst og liv, mener Fischer-Lichte.¹⁸⁷

Både Hantelmann og Fischer-Lichte viser til kunstens performative aspekter som fundamentale nivåer av meningsproduksjon. De setter fram, som Hantelmann påpeker, konvensjonene ved kunstnerisk produksjon, presentasjon og historiske egenart, uavhengig av kunstens innhold. Ved å fokusere på det performative åpnes det for å se hvordan også kunsten er avhengig konvensjoner, som igjen åpner opp for muligheten til å endre dem.¹⁸⁸

For although the performative power of effectiveness of a work of art in a museum essentially depends on reference to the historicity of convention, to what was already there, its individuality lies in recording these conventions. A work of art paradoxically only gains its singular power through a certain degree of quotation and repetition. "Innovation" [...] means a strategy that links a positive and a negative continuation of tradition in such a way that both the continuity and the break are formulated with maximum clarity and intensity.¹⁸⁹

For å vende tilbake til *Sámi Dáiddamusea*, kan vi slå fast at dette verket nettopp er karakterisert av en slik bevissthet – av korrelasjonen mellom kontinuitet og brudd, og dets positive og negative sider. Prosjektets åpenbare brudd med konvensjoner, som prosjektet i og for seg synes å være tuftet på gjennom å midlertidig avvikle den etablerte institusjonen NNKM, er formet av et ønske om, eller vilje til, å endre et rammeverk som likevel aldri helt ble fjernet, og som heller aldri helt vil kunne fjernes.

I kontrast til forståelsen av performancekunst som noe som arbeider på utsiden av konvensjoner og institusjoner, som avantgardekunsten gjorde i sin tid, har *Sámi Dáiddamusea* mye av sin slagkraft nettopp gjennom å være på innsiden. Gjennom å skape en fiktiv virkelighet av den samiske situasjonen i den norske museumsverdenen, og gjennom å bryte med gjeldende konvensjoner for museumspraksis, synliggjorde *Sámi Dáiddamusea* de maktstrukturene som er virksomme innenfor institusjonen, samtidig som det skapte et spekulativt og nyskapende rom. Med referanse til Butler kan vi konkretisere hvordan kunstverk 'handler', ikke bare på tross av sine utforskninger av gitte konvensjoner, men også gjennom sin iboende kraft. *Sámi Dáiddamusea* handler gjennom en kunstnerisk aktivistisk praksis som bryter med institusjonelle konvensjoner og synliggjør hvordan museer produserer og opprettholder bestemte oppfatninger av historien, fremgang og utvikling. Gjennom å bruke tomrommet som ble skapt gjennom å fjerne NNKM,

¹⁸⁷ Ibid., 203–204.

¹⁸⁸ Hantelmann, *How to do things with art* (Zurich/Dijon: JRP/Ringer & Les presses du reel, 2010), 20.

¹⁸⁹ Ibid., 105.

synliggjorde de maktstrukturene som på mange måter forklarer usynliggjøringen av den samiske kunsten, samtidig som det samme tomrommet synliggjorde de mulighetene som ligger der.

Nok et tomrom dukket derimot opp idet *Sámi Dáiddamusea* forsvant den 16. april 2017. Denne gangen var det den samiske kunsten som nok en gang stod uten et permanent visningssted. Man kan si at 'såret' etter en museumspraksis som historisk har fremmet monokulturelle, nordiske nasjonshistorier med dette nok en gang kom til syne. Imidlertid fantes det i denne spenningen mellom det synlige og usynlige, også muligheter. Blant annet hevdet museumsdirektøren for NNKM, at ett av målene ved museumsperformansen, og også med anvendelsen av performance som strategi, var å skape et savn hos den lokale befolkningen.¹⁹⁰ Gjennom å synliggjøre hva vi kan kalle de koloniale ettervirkningene, og gi denne koloniale virkeligheten en parallell virkelighet hvor de koloniale logikkene ikke lengre var virksomme, for så å ta denne virkeligheten bort igjen – kan man også tenke at det kom et nytt og sterkere ønske om å helbrede de koloniale sårene. Og, om å fylle tomrommet som stod igjen etter museumsperformansen.

Slike effekter har også vært påpekt i forbindelse med diskusjonen av andre verk – skapt i en dekolonialiserende kontekst. I en artikkel om Jeanette Ehlers sitt videoverk *Black Magic at the White House* (2009) spør skribent og redaktør Nina Cramer nettopp hva det er som blir synlig i tomrommet.¹⁹¹ Ehlers er en dansk-trinidadisk kunstner som gjennom video-, installasjons- og performancekunst ofte tar utgangspunkt i relasjonene mellom skandinavisk, vestafrikansk, karibisk og amerikansk historie og den tilhørende koloniale kulturarven. Og *Black Magic at the White House* er ikke et unntak. I det nesten fire minutter lange videoverket åpnes rammen av et hvitt 'herskaps hus' i snølagte omgivelser. Bakgrunnsmusikken er kraftfulle trommende rytmer. Bildet klippes, og man får se huset fra ulike vinkler før bildet blir svart. Deretter ser man hvite ornamenter på noe som ligner brunt papir. Det zoomes ut, og det viser seg at det er en gjennomsiktig silhuett av en kvinne som lager mønsteret. Skikkelsen begynner deretter å danse med et brennende stearinlys i hendene. Bildet klippes flere ganger, og man blir tatt gjennom huset sammen med kvinneskikkelsen som fortsetter å danse i takt med trommene mens hun holder ulike objekter i hendene. Til slutt kolliderer hun på gulvet.

I Cramers artikkel får vi vite at skikkelsen utfører en seremoni for å tilkalle ånder, og at tegnene på det brune papiret kalles *vévé* – et jordmaleri som representerer åndene (Iwa i haitisk

¹⁹⁰ Kulturrådet, «Årskonferansen 2017 Jérémie McGowan» [video], <https://www.youtube.com/watch?v=NKfEZ08c1kQ&list=PLwlkMGFvQH5JSWVNzEmwZvU1mSMIjUx0u&index=17&t=0s>; Se også MuseumNext, «Disruptive Indigeneity» [video], <https://vimeo.com/276583023>.

¹⁹¹ Cramer, «Hvad bliver synligt i tomrummet? Kritiske fabulationer of video-vodou i Jeannette Ehlers' Black Magic at the White House». For å se videoverket i sin helhet se «Jeanette Ehlers: Black Magic at the White House, 2009, 03.46 min» [video]: <https://vimeo.com/90950687>.

vodou). Den gjennomsluttede kvinneskikkelsen som beveger seg rundt omkring er Ehlers, mens bygningen er Marienborg – et bygg som for tiden står til rådighet for den danske regjeringen og statsministeren. Cramer knytter huset opp mot dansk kolonihistorie, og sammen med verkstittelen trekker hun linjene til det Hvite Hus i Washington D.C.¹⁹² Cramer skriver at Ehlers «æteriske performer af ”sort magi” bliver således ”kastet imod” et arkitektonisk produkt af kolonial udbygning, der har haft en fremtrædende plads i Danmarks politiske landskab gennem mange år».¹⁹³

Også i nyklassisistisk stil kastes det fiktive, og første samiske kunstmuseet, *Sámi Dáiddamusea*, opp mot det som på mange måter står som et monumentalt arkitektonisk vitnesbyrd på skjevheten mellom et prioritert nasjonsnarrativ, og en underprioritert samisk kultur- og kunsthistorie. Ideene om et nordnorsk kunstmuseum og et samisk kunstmuseum oppstod begge på 1970-tallet – den ene som følger av statens distriktpolitikk i etterkrigstiden, og som del av den norske statens fornorskning av samene; den andre som følger av samiske rettighetsbevegelser og et behov og krav om urfolks selvbestemmelse og selvbekreftelse. Bare den ene ideen ble realisert, og i 1985 ble stiftelsen NNKM etablert, og ble allerede da implementert i statsbudsjettet. I 1988 åpnet museet for publikum i leide utstillingslokaler i etasjene over Tromsø Kunstforening i Muségata 2, før museet i 2001 flyttet til egne lokaler i Sjøgata 1, hvor bygget tidligere hadde huset byens postkontor og politistasjon. Omsider hadde bygget nå lagt til rette for en mange års forsinket etablering av et nasjonalt samisk kunstmuseum, på bekostning av det nordnorske. Tromsø, den kommunen med flest samiske innbyggere på landsbasis virker også som et naturlig sted å etablere et slikt forhandlingsgrunnlag.¹⁹⁴ Kanskje spesielt med tanke på debattene som har rast rundt den tiden *Sámi Dáiddamusea* materialiserte seg. Disse dreide seg blant annet om Tromsø kan omtales som en samisk by; om innføringen av samiske stedsnavn og skiltinger; og om en mulig etablering av et senter for samisk språk og kultur i en av byens eldre historiske trebebyggelses-områder.¹⁹⁵

¹⁹² Ibid., 135.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Tallene som er hentet fra Sametingets valgmannstall fra 2019 utgjør listen med Tromsø som den 1. største 'samekommunen' med 1551 samer, etterfulgt av Kautokeino (2), 1520; Alta (3), 1441; Karasjok (4), 1351; og Oslo (5) med 949 samer. Se *Sametingets valgmannstall 2019*.

¹⁹⁵ I kommentarfeltet til en av debattinnleggene i avisen Nordlys fra denne perioden finner man kommentarer i den forbindelse som: «Dersom (arbeiderpartiet) nå går inn for at sameaktivistene, skal få bruke Skansen som 'SAMISK HUS' i Tromsø, vil de bli utdaterte ved neste kommunevalg. Skansen er et forsvarsverk 'som stod han av' da situasjonen var kritisk for Tromsø og har intet med samene å gjøre. Et samisk Skansen, vil tromsøværingene ikke finne seg i». Det råder også oppfatninger om at «Samene ikke var de første» og at det at «samer er urfolk(..) er historieforskning». Se Sirkka, «500 samiske stedsnavn og Skansen som 'samisk senter' i Tromsø?».

Dekoloniale muligheter og «Sápmi-fabulering»

I likhet med tomrommet etter NNKM og det påfølgende tomrommet etter *Sámi Dáiddamusea* sitt plutselige opphør idet museumsperformansen kom til veis ende, er den gjennomsliktige silhuetten i Ehlers videoverk ute etter å ta et oppgjør med fortidens koloniale historie, men også de koloniale ringvirkningene som fortsatt er virksomme. Gjennom å utfordre de synlige strukturene, blir også det usynlige synlig. Dette åpner for forhandlinger av historien, og dette igjen er i all hovedsak hva den dekoloniale tenkningen og dekolonial kunstnerisk praksis, også kalt «decolonial aestheSis» handler om. Som en form for kroppslig og intellektuell bevissthet rundt skadene og de stadige ettervirkningene fra kolonitiden, søker dekolonialiserende praksiser mot å helbrede disse:

It is a heterogeneous historico-embodied move, it perceives the wound of coloniality hidden under the rhetoric of modernity, the rhetoric of salvation. Decoloniality is at once the unveiling of the wound and the possibility of healing. It makes the wound visible, tangible; it voices the scream.¹⁹⁶

Ved å utfordre de synlige (makt)strukturene, utfordrer både Ehlers og *Sámi Dáiddamusea* kolonialiteten som konstituerer den moderne ordenen, og de kreftene og mekanismene som har gjort livene til de undertrykte usynlig og glemt.¹⁹⁷

Ett av hovedpoengene til Walter Mignolo er at dekolonialiserende praksiser, eller prosesser, ikke skal sees som noe som alternativt skal stå i stedet for, men heller som én mulighet av flere.¹⁹⁸ I så måte kan *Sámi Dáiddamusea* først og fremst tolkes som å demonstrere et dekolonialt prosjekt i den forstand at prosjektet avkobler seg fra den virkeligheten hvor et samisk kunstmuseum ikke finnes, og tilbyr en alternativ virkelighet hvor det eksisterer. I stedet for å promotere det dekoloniale alternativet (et samisk kunstmuseum) som nok et normativt rammeverk ut fra sin likhet til

¹⁹⁶ Mignolo & Vázquez, «Decolonial AestheSis: Colonial wounds/decolonial healings».

¹⁹⁷ I et dekolonialt vokabular skriver Rolando Vázquez om Ehlers verk: «By challenging the structure of the visible, she challenges the coloniality that constitutes the modern order, the forces and mechanisms that have made the lives of the oppressed dispensable, invisible and forgotten». Vázquez sitert i Cramer, «Hvad bliver synligt I tomrummet?», 141.

¹⁹⁸ Ved å fremme dekolonialitet som ett av flere (valg)muligheter/alternativer i en verden av mange, som for eksempel kristendom, jødedom, nyliberalisme, også videre, hevder Mignolo at vi kan unngå den universaliseringen som ofte inngår i ideologier. Valgene man tar, om du har valgt å være liberalist eller kristen bygger ofte på antatte sannheter og abstrakte universaliseringsstrukturer med bakgrunn i et ønske om å misjonere en ideologi ut til flere. Se Gaztmabide-Fernández, «Decolonial options and artistic/aestheSic entanglements: An interview with Walter Mignolo».

moderniteten, søker det dekoloniale mot en anerkjennelse av flerfoldige måter å relatere det dekoloniale til det som går utenfor det modernistiske rammeverket.¹⁹⁹

Det dekoloniale søker med andre ord mot en redefinerings av etablerte forståelsesrammer, uten å hevde seg overlegen disse. Dette er helt i tråd med McGowans utsagn om at *Sámi Dáiddamusea* ikke skulle sees som det endelige samiske kunstmuseet, men heller som et mulig fremtidig et.²⁰⁰ Det spekulative rommet, utformingen og prosessene RDM og NNKM skapte, krever ingen forrang eller hevder seg mer korrekt enn andre. Gjennom å vise hvordan virkeligheten kan eller kunne vært, gjennom å vise at det lar seg gjøre, og gjennom å fungere som en katalysator for selve diskusjonen av det samiske sin plass både lokalt og nasjonalt, sammenfaller prosjektet også med Mignolo sin beskrivelse av dekoloniale muligheter som «roads towards the future».²⁰¹

Formålet med prosjektet til NNKM og RDM var således ikke å vise hvordan et samisk kunstmuseum skal se ut, eller hvordan det burde oppføre seg. Det var heller å gi et forslag, en inspirasjon eller et utgangspunkt for å drive frem debatten, spesifikt om et eget nasjonalt samisk kunstmuseum, og om den samiske kunsten, men også mer generelt om forståelsen av museet og dets rolle. Det var med andre ord viktig å fokusere på mulighetene foran restriksjonene, noe Olli, direktøren for RDM, omtalte i 'direktørsamtalen' i forbindelse med tildelingen av *Kunstkritikerprisen 2017*: «Når vi skulle snakke om behovet for et eget samisk kunstmuseum så var det viktig å unngå å havne i en negativ spiral. Vi måtte være politiske uten å være negative. Dermed ble det viktig å fokusere på mulighetene, og løfte fram et potensial».²⁰² Formålet var også å gjøre dette på en måte som overskred regionale og nasjonale rammer, og som dessuten overskred en samisk/norsk eller samisk/nordisk kontekst.²⁰³

I så måte befattet *Sámi Dáiddamusea* seg, som en museumsperformance og som en overordnet dekolonialiserende praksis, i stor grad med grenseoverskridelse – hvor en del av prosessen er å kollapse historiske, angivelig 'naturlige' grenser. Som for eksempel grensene mellom kunst og levd liv, virkelighet og fiksjon, kunstens hierarkiske grenser, og landegrenser. Binære og

¹⁹⁹ Mignolo & Vázquez, «Decolonial Aesthesis».

²⁰⁰ McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea», 18.

²⁰¹ Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity* (Durham/London: Duke University Press, 2011), 217.

²⁰² Olli i Nordnorsk kunstmuseum, «Direktørens samtale – Kunstkritikerprisen 2017» [lydspor], <https://soundcloud.com/user-506506748/direktorens-samtale-kunstkritikerprisen-2017>.

²⁰³ McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea», 18.

hierarkiske systemer som alle disse grensene på en eller annen måte representerer, forutsetter en binærtenkende logikk som rasjonaliseres gjennom dominans, utnyttelse og kolonialisme.²⁰⁴ Dette er også hva som kjennetegner moderniteten, og et viktig aspekt ved moderniteten og dens sosiale konstruksjoner er ifølge sosiologen Anthony Giddens nasjonsbygging.²⁰⁵ Dette ser vi tydelig i fornrskingspolitikken, som i sin tid ble ansett som et moderniseringsprosjekt. En vesentlig del av moderniteten er nemlig subjektforming, eller identitetspolitikk, basert på en bekreftelseslogikk som baserer seg på å tilhøre en by eller nasjon, å ha kulturell kapital, og spesielt å høre til en bestemt side av kolonial ulikhet.²⁰⁶ I museums kontekst er ett av spørsmålene man kan stille seg: hvem er det som får muligheten til å identifisere seg med den kunsten som stilles ut?

I etnografiske museer finner vi for eksempel at det snakkes om «dem», uten at «de» behandles som betraktere. «De» er med andre ord *de som blir sett på, ikke de som er privilegerte til å se*.²⁰⁷ Blant andre kritiserer kunstneren Rasheed Araeen kunstinstitusjonenes eurosentrisme hvor «de andre» (ikke-hvite) har vært ekskludert fra subjektposisjoner i både modernismen og den angivelige postmodernismen. Denne eksklusjon er ifølge Araeen logisk med tanke på den europeiske modernitetens kjerne som eksklusiv, basert på dikotomien mellom oss og de andre.²⁰⁸ Kolonialitet i museene handler altså om hvem som blir inkludert og ekskludert i utstillingsrom og samlinger – hvilke bestemmelser som har blitt gjort og fortsatt gjøres av museene, hvordan og av hvem. Å etablere et samisk kunstmuseum, eller det å vise samisk kunst ved de store, etablerte kunstinstitusjonene, kan i en slik kontekst sies å handle om å ta den samiske kunsten, kunstnerne og publikum på alvor.

Mens mange europeiske nasjoner har stått som klare eksempler på kolonimakter, har Norges rolle i diskursen om kolonialisering historisk sett vært sterkt underkommunisert – av en eller annen grunn har Norge blitt ansett som nøytrale i slike kolonialiseringprosesser. Dette kan

²⁰⁴ Se Said, *Orientalism* (Danmark: Norhaven Rotation, 1978); og Hall, «The West and the Rest: Discourse and Power».

²⁰⁵ Giddens mener at et mer generelt trekk ved moderniteten er det organisasjonsbyggende, og det faktum at moderne institusjoner på ulike vis representerer en diskontinuitet i forhold til mange 'premoderne' kulturer og samfunn. Se Hansen, *Fluktlinjer*, 70; se også Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1991), 15.

²⁰⁶ Vázquez i Wevers, «Decolonial Aesthetics and the Museum».

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Hansen, *Fluktlinjer*, 42; se også Araeen, «A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity», 6.

tenkes å blant annet ha sammenheng med at Norge ikke var en selvstendig nasjon før i 1905 – og dermed heller har blitt ansett som offer i stedet for å være en aktiv kolonimakt. Samtidig, da Norge ble samlet til eget rike i 1905, var kolonialiseringen av Sápmi ‘vitenskapelig’ legitimert. Den var preget av statlig rasisme og fornorskingspolitikk som ikke bare rammet samene, men også andre nasjonale minoriteter. Noen av tiltakene som ble brukt under disse fornorskingsprosessene var internatskoler, forbud mot praktisering av morsmål og religion, fosterhjemsplassing og tvangssterilisering.²⁰⁹ Tiltakene har i senere tid, selv om de ikke fortsatt praktiseres, manifestert seg gjennom generasjoner, og har blant annet ført til tap av språk, kultur og identitet. Undertrykkingsmekanismer mot samer og andre minoriteter foregår fortsatt, og de koloniale ettervirkningene og logikkene består.

Ser vi på hva koloniale strukturer eller logikker bygger på, går mye av kritikken på konstruksjonen av den vestligmodernistiske hierarkiske og binære anordningsmodellen.²¹⁰ Med utgangspunkt i fraværet av et samisk kunstmuseum og usynliggjøringen av samisk kunst og kultur som følger av en ekskluderende nasjonsbygging, kan vi si at *Sámi Dáiddamusea* er et hardnakket forsøk på å bryte med disse koloniale strukturerne. Ved å kanalisere et akutt behov for et samisk kunstmuseum gjennom å skape en fiktiv virkelighet hvor et slikt museum tilsynelatende eksisterer, viser NNKM og RDM først og fremst en bevissthet til problemet, både på et lokalt og nasjonalt nivå. Samtidig kan en si at prosjektet også synliggjør hvordan klassifiseringen og hierarkiseringen av kunst (og ikke-kunst/ikke-vestlig/urfolks kunst) ikke er naturlig, men noe som er blitt konstituert gjennom hegemonisk imperialistisk kunnskap.

Prosjektet synliggjør med andre ord at NNKM, som en etablert kunstinstusjon, implisitt og eksplisitt har vært (og fortsatt er) en del av de koloniale logikkene og nedgraderingen av samisk kunst – blant annet gjennom å ha ført en museumspraksis hvor den samiske kunsten har vært sterkt underkommunisert, noe NNKM over lengre tid har fått kritikk for. Gjennom

²⁰⁹ Virkemidlene for fornorskning tatt i bruk varierte fra ulike folkegrupper, hvor tater- og romanifolket var av de som ble utsatt for især brutale tiltak. Deler av disse overgrepene, og konsekvensene av disse er i dag dokumenterte gjennom NOU 2015:7, *Assimilering og motstand – Norsk politikk overfor taterne/romanifolket fra 1850 til i dag*. Se også Studentenes og Akademikernes Internasjonale Hjelpfond (SAIH) med heftet «Hva er kolonialitet», 15.

²¹⁰ Sandström, «DeColonising Artivism», 73; se også: Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity* (Durham/London: Duke University Press, 2011); Walsh & Mignolo, *On decoloniality* (Durham/London: Duke University Press, 2018); Kuokkanen, «Towards an Indigenous Paradigm from Sami Perspective»; Said, *Orientalism* (Danmark: Norhaven Rotation, 1978); og Hall, «The West and the Rest: Discourse and power».

museumsperformansen tar NNKM derimot et oppgjør med denne kritikken, og selv om det ikke betyr at problemet umiddelbart forsvinner, viser det at NNKM har en vilje eller et ønske om å endre seg. McGowan har også understreket at ved siden av å være et solidarisk støtteprosjekt, som støttet opp under RDM sitt ønske om å beholde og gjennomføre et *Sámi dáiddamusea* / Samisk kunstmuseum, var det spesielt viktig for NNKM å definere prosjektet nettopp som et dekoloniseringsprosjekt. *Sámi Dáiddamusea* var her et viktig steg på veien til en mer langsiktig dekoloniseringsprosess, og ikke minst et viktig premiss: at man ikke frontet en slik type kritikk uten å være selvkritisk.²¹¹

Kritiske innganger er noe som ligger sentralt i dekolonial tankegang, og den dekoloniale tenkeren Ronaldo Vázquez hevder det er nettopp gjennom kritiske tilnærminger og kritisk selvanalyse at museer også kan dekolonialiseres. I stedet for å være fastlåste av museets tradisjonelle rammeverk, historie, de politiske og finansielle orienteringene, og deres epistemologiske avgrensninger, kan museet bruke disse strukturene «to speak otherwise», som Vázquez sier det. De kan omgjøre maskineriet til et instrument.²¹² Igjen, som vi så i performativitetsteorien, er det snakk om å ta i bruk noe som allerede eksisterer, og å transformere det. Som vi har sett finner vi dette som et soleklart og avgjørende element i *Sámi Dáiddamusea*. Uten NNKM hadde heller ikke det samiske museet kunne eksistert i den forstand det gjorde. Samme eksistensberettigelse finner vi i dualiteten kolonialitet og dekolonialitet: for at noe skal kunne dekolonialiseres, må det også være kolonialisert.²¹³ Likeså finner vi logikken: hvis kolonialitet består av prosesser som finner opp ulike former for identifisering/subjektifisering, så må den dekoloniale identifiseringen være artikulert som en re-identifisering/re-subjektifisering.²¹⁴ Av dette fremkommer det også at avkoblingsprosessene som brukes må bestå av nye verktøy, som ikke er skapt av det moderne regimet.²¹⁵

Et slik verktøy finner vi i det queer- og performanceteoretiker Tavia Nyong'o omtaler som

²¹¹ Personlig kommunikasjon med Jérémie McGowan, Tromsø: 08.07.2019.

²¹² Wevers, «Decolonial Aesthetics and the Museum. An Interview with Rolando Vázquez Melken».

²¹³ Mignolo & Walsh, *On Decoloniality*, 4.

²¹⁴ Gaztmabide-Fernández, «Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements», 198.

²¹⁵ Ibid.; Se også Mignolo & Walsh, *On decoloniality*, (Durham/London: Duke University Press, 2018), 7.

«afro-fabulering», «a reaching towards something else».²¹⁶ En «fabulist» er for Nyong´o «a teller of tales, but he or she also discloses the powers of the false to create new possibilities».²¹⁷ En slik form for historiefortelling er altså kritisk, og som vi skal se, benytter den seg av forvrengningens potensiale. I den komplekse boken *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life* tilnærmer Nyong´o seg spørsmålet Gayatri Spivak undersøker i sitt kanskje mest innflytelsesrike verk «Can the Subaltern Speak?» fra 1988: nemlig undersøkelsen av hvilke muligheter «the subalterns» («de underordnede») har for subjektdannelse. Selv om Nyong´o sin bok bare refererer til Spivak et par ganger, resonerer den likevel med Spivaks kritiske tilnærming til relasjonen mellom representasjon, virkelighet og fiksjon i møte med minoritetsgrupper.

Nyong´o skriver om afro-fabulering i relasjon til «the people who are missing»: de som er utelatt, de som er fortiet, de som er undertrykt, de som er underordnet, ‘de andre’, de som ikke er representert, de som ikke har innpass. Gjennom bokens kapitler følger vi ulike performanser gjennom performancekunstnerens mer eller mindre eksplisitte relasjon til de som er blitt utelatt fra historien. I stedet for å bruke deres fravær til å snakke *for* «de underordnede», prøver Nyong´o i stedet å forstå hvordan performereren *forhandler* i relasjon til disse, som igjen gjør det mulig for de som er utelatt å skape sin egen ‘fabuløse’ kunst. I retrospektiv blir derfor «the people who are missing», «a people to come».²¹⁸ Samme logikk kan vi kjenne igjen i *Sámi Dáiddamusea* som en performance som tar et kritisk oppgjør med en påfallende mangel i den norske kunstsferen, nemlig mangelen på et tilstrekkelig rom for den samiske kunsten. Det fiksjonelle museet er ment å bane vei for endring og et kommende og *virkelig* samisk kunstmuseum.

Nyong´o bruker Saidiya Hartmans begrep «kritisk fabulering» og den feministiske vitenskapsteoretikeren Donna Haraways «spekulativ fabulering» i sine undersøkelser. Begge tar utgangspunkt i at verden allerede er falsk/usann – en taktisk fiksjonell fabulering.²¹⁹ Spørsmålet blir

²¹⁶ Det skal påpekes at «afro-fabulering» ikke er en enhetlig teori. Nyong´o bruker det heller som en form for flytende spekulasjon – en måte å tenke på og verdsette «black and brown, feminist, queer and trans aesthetics, and the ways these aesthetic practices reinterpret and transform the core dominant and dominating our-narratives». Brown, «In Our Dark Times».

²¹⁷ Nyong´o, «Unburdening Representation», 71.

²¹⁸ Pittman, «Introduction: Can the Subaltern Fabulate?»; se også: Nyong´o, *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life* (New York: New York University Press, 2019), 82.

²¹⁹ Nyong´o, *Afro-Fabulations* (New York: New York University Press, 2019), 6. For å se mer om «kritisk fabulering» se: Saidiya Hartman, «Venus in Two Acts», 1–14; for mer om «spekulativ fabulering» se Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham, NC.: Duke University Press, 2016).

derfor hvis alt allerede er fiksjon, hvordan kan man da hevde at en ‘annen’ fiksjon (la oss si det at et samisk kunstmuseum eksisterer) er, eller kan være, mindre sann? Det vi kommer inn på her, er som Nyong’o presiserer, fiksjonens klassiske paradoks: *hvorfor og hvordan det har seg til at historier eller fortellinger vi vet er usanne, likevel kan inspirere til affekt, tro og en følelse av tilknytning.*²²⁰ Ved å utfordre ‘koloniherrenes’ tatt-for-gitte sannheter, samtidig som minoritetens egne sannheter og historier kommer til syne, skaper (den kritiske) fabulisten en arena som muliggjør et spekulativt selviscenesettende arbeid, som hverken kan hevdes sant eller falskt, autentisk eller inautentisk.²²¹

Gjennom å kommunisere og oppføre seg som et fullskala og virkelig museum, kan det tenkes at *Sámi Dáiddamusea*s karakter som virkelig eller fiksjon; performance eller faktisk museum eller utstilling, for folk ‘utenifra’ – som ikke hadde kjennskap til prosjektet eller ‘den samiske situasjonen’, eller som ikke var spesielt oppmerksomme på teksten med liten skrift – virket utydelig eller forvrengt. I en tid som domineres av *fake news* er slike strategier kanskje spesielt interessante. Forvrengningspotensialet eller «forfalskningens generative kraft» er for Nyong’o konstituerende for afro-fabuleringen – som vi i dette tilfellet kan tenke oss oversatt til «Sápmi-fabulering» – en praksis som forskyver grensene mellom det faktuelle og det fiktive. *Sámi Dáiddamusea* sin tilsynelatende ‘ufullstendige’ karakter kan slik sies å være med å fremheve også de blanke eller tomme feltene skapt av kolonialismens diskursive og materielle maskineri (les: den koloniale maktmatrisen) – marginaliserte historier og manglende representasjoner, samt ekspropriert land, eller mangel på land (les: mangel på et fysisk sted). Tomrommet fylles likevel ikke ut på en bestemt eller absolutt måte. I stedet presterte RDM og NNKM å åpne opp for et spekulativt mulighetsrom. I følge McGowan gjorde de dette gjennom «a critical yet positive approach to museology that seeks real change and the enactment of alternative futures through a basic outlook of care and generosity».²²² *Sámi Dáiddamusea* utforsker med andre ord ikke bare hvordan et samisk museum kan være, det utforsker også hva ethvert museum kan være, og ikke minst hvilket ansvar museer har i å ikke bare vise kunst, men også å bruke sin fult latente kritisk stemme som et verdifullt verktøy for å skape endring. Prosjektet utfordret andre museer ved å stille spørsmål ved fraværet av samisk

²²⁰ Nyong’o, *Afro-Fabulations* (New York: New York University Press, 2019), 7.

²²¹ Ibid., 72.

²²² McGowan, «There Is No Sámi Dáiddamusea», 20.

kunst i norske kunstinstitusjoner.

Mens NNKM og RDM bruker aktivistiske strategier med overlegg, og tar et klart politisk standpunkt, tar ikke eksemplene i de to neste kapitlene eksplisitte aktivistiske eller politiske standpunkt. Dette betyr likevel ikke at de ikke kan ha aktivistiske eller politiske aspekter ved seg, og heller ikke at de ikke kan være virksomme i å skape sosiale og politiske endringer. Som Åshild Andrea Brekke har påpekt, kommer museumsaktivisme også i mange former. Blant annet argumenterer hun for at også 'snillere' former for aktivisme, de som foregår i 'relativ stillhet' og som er mindre 'outsproken', enn for eksempel *Sámi Dáiddamusea*, også krever mot og integritet, og kan være like så effektive i å skape endringer.²²³

Dette er også hva jeg vil undersøke nærmere i det kommende kapitlet. Mitt argument er at selv om *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* og Festspillutstillingen med Joar Nango har ulike og andre forutsetninger enn *Sámi Dáiddamusea*, kan de kontekstualiseres av fraværet av et samisk kunstmuseum og forhandlinger av rom for den samiske kunsten. Jeg vil derfor undersøke hvilke historier utstillingene formidler som en form for institusjonelle og kunstneriske handlinger. På bakgrunn av dette spør jeg om også disse kan forstås som arenaer for dekolonialisering – og som forsøk på å videreføre eller revitalisere diskusjonen om et eget rom for det samiske, rettere sagt et samisk kunstmuseum.

²²³ Brekke, «Quiet is the new loud?», 268 og 275.

DRONNING SONJA KUNSTSTALL

*HISTORJJÁT. Golbma buolvva sámi dáiddára /
HISTORIER. Tre generasjoner samiske kunstnere*

3



Ill. 18 / Fasaden til Dronning Sonja KunstStall. Foto: Øivind Möller Bakken, De kongelige samlinger

Ved å bevege seg fra Karl Johan og yrende folkeliv, opp mot Det kongelige slott, forbi den kongelige garde, gjennom Slottsparken, vil en på baksiden av slottet i Dronningparken finne frem til slottets gamle stallbygninger. Bygningene ble oppført mellom 1845 og 1848 etter tegninger av slottsarkitekten H.D.F Linstow, og i 1911 utvidet og ombygget etter «britiske kongelige standarder» av kong Haakon og dronning Maud. Ved dronning Mauds død i 1938 og med krigens utbrudd i 1940 forsvant etter hvert hestene, og stallen ble brukt som lager og garasje i 75 år. I forbindelse med dronning Sonjas 80-årsdag i 2017, ble derimot midtstallen omgjort til utstillingslokale, og den 4. juli åpnet den første utstillingen *Den kongelige stall. Hestehold og ekipasjer 1905-1940*. Senere skulle det komme utstillinger som: Kjell-Erik Killi Olsens kunstnerskap (2018); *Tradisjon og inspirasjon. Norsk kulturarv i De kongelige samlinger* (2018); *Tone Vigeland. Smykker og skulptur* (2018).

Men i februar 2019 kom altså utstillingen *Historját. Golbma buolvva sámii dáiddára / Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* – som jeg vil undersøke nærmere i dette kapittelet.²²⁴ I anledning denne utstillingen var den tidligere stallen, nå galleri disponert av dronningen, fylt med samisk kunst og duodji av til sammen tretten samiske kunstnere aktive i tidsrommet 1970 og frem til i dag: Aage Gaup, Marja Helander, Rose-Marie Huuva, Iver Jåks, Arnold Johansen, Aslaug M. Juliussen, Inger Blix Kvammen, Britta Marakatt-Labba, Joar Nango, Synnøve Persen, Outi Pieski, Alf Salo og etter hvert Máret Anne Sara. Under åpningstalen 7. februar 2019, dagen etter samenes nasjonaldag og to år etter åpningen av *Sámi Dáiddamusea* stod Dronning Sonja foran publikum med blant andre Synnøve Persen og sametingspresident Aili Keskitalo i ryggen og uttalte: «La oss håpe at det er en historisk dag, slik som dere ønsker det, at det går an å få et eget hus for samisk kunst. Det synes jeg vi skal applaudere».²²⁵ Og møtt med applaus ble hun.

Utstillingens tittel er hentet fra Marakatt-Labba sitt pionerverk *Historja* (2004–2007), som også er representert i utstillingen. Verket, som til daglig er en del av den kunstneriske utsmykningen ved universitetet i Tromsø, er et monumentalt, og over 23 meter langt og 35 cm høyt veggteppe, hvor kunstneren har brodert motiver fra samisk historie, samfunn og levesett (se ill. 19). Verket ble også vist på Documenta 14 i 2017, og i *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* kunne man for første gang se verket i Oslo. Her hadde verket fått en slags hedersplass montert i en hesteskoformasjon på skillevegger midt i bakre del av utstillingsrommet, hvor det innrammet Jåks skulptur i furu, stål, naturrep og skinn: *Diskriminerings Påle* (1987–1993), og ytterligere to skulpturer av sammenflettede reingevir (se ill. 20). Utstillingen rommet også flere verk av Jåks, blant annet messingskulpturene *Maskulin – feminin form?!* (1976) som ellers er fast inventar i RDM sine lokaler i Karasjok.

I presentasjonen av utstillingen som er gjengitt på norsk, samisk og engelsk heter det at utstillingens tittel har en dobbel betydning: den «presenterer historien om tre generasjoner samiske kunstnere, samtidig som tematikken i mange av verkene forteller om samisk historie, samfunn og identitet».²²⁶ Utstillingskatalogen innledes også med Kong Haralds åpningstale av Sametinget i 1997, hvor kongen ba om tilgivelse for den urett den norske statens fornorskingspolitikk hadde påført den samiske befolkningen: «Den norske stat er grunnlagt på territoriet til to folk – nordmenn og samer. Samisk historie er tett flettet sammen med norsk historie. I dag må vi beklage den urett

²²⁴ I etterkant av *HISTORIER. Tre generasjoner samiske kunstnere* har utstillingen *Drømmen om Norge. Kong Haakon og Dronning Maud i de Kongelige samlinger* (2019) vært vist, og i juli 2020 åpnet utstillingen *Slottet + Munch*.

²²⁵ Se Larsen & Smuk, «Dronning Sonja: -Det er på tide med et eget samisk kunstmuseum».

²²⁶ Hentet fra utstillingskatalogen *HISTORIER. Tre generasjoner samiske kunstnere*.

den norske stat tidligere har påført det samiske folk gjennom en hard fornorskingspolitikk». ²²⁷ Til tross for at slottet eller kongemakten har begrenset makt, hadde kongens ord, i følge Keskitalo, den gang en stor innvirkning. ²²⁸ Talen satte også en ytterligere historisk og ikke minst sosiopolitisk kontekst for utstillingen.



Ill. 19 / Detalj fra Britta Marakatt-Labbas verk *Historija* (2004–2007). Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal.



Ill. 20 / Utsnitt fra utstillingen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere. I forgrunnen Iver Jåks med verket *Disriminerings Påle* (1987–1993). Man kan også skimte ytterligere to verk av Jåks i bakgrunnen. Omringet av Britta Marakatt-Labbas tekstilverk *Historija* (2003–2007). Foto: Øyvind Möller Bakken, De kongelige samlinger*

²²⁷ Ibid. Både kongen og dronningen har gjennom mange år vist en interesse for det samiske, og startet tradisjonen med fylkesturer i Finnmark i 1969, hvor de som de første kongelige poserte i tradisjonelle samiske kofter.

²²⁸ Kintel, et al., «- Kongens ord betyr mye for samene».



Ill. 21 / Oversiktsbilde av utstillingen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* ved Dronning Sonja KunstStall, juli 2020.
Foto: Katrine Rugeldal

En annen sentral skikkelse i utstillingen var Synnøve Persen, som i 2018 ble tildelt Kulturrådets ærespris. I utstillingen var hun representert med det suggererende videoverket *Hellige Landskap* (2009-2010), laget i samarbeid med fotograf Kjell Ove Storvik. Verket var plassert bakerst i utstillingsrommet i et isolert og totalt mørklagt rom, og i svart-hvitt utforsket den steder i naturen rundt omkring i Finnmark av betydning for samisk religion og mystikk. Persen er kanskje mest kjent for sine abstrakte landskapsmalerier – også noen av disse presentert i utstillingen. Dessuten satt hun i utstillingens kunstfaglige råd sammen med den samisk-norske kunstneren Inger Blix Kvammen, også representert med arbeider i utstillingen, og kunsthistoriker og kurator ved NNKM Charis Gullickson.

I båsene der hestene en gang stod, tidvis og uheldigvis blokkert av spiltauene, var også andre sentrale samiske kunstverk (se ill. 21): Rose-Marie Huuva sine skulpturer i reinskinn og hår (*Shona*, 1989; *Niona* 1989), som også sett i utstillingen *There Is No* ved *Sámi Dáiddamusea*; Marja Helanders fotografier av møter mellom det samiske og «det moderne samfunnet» (*Buollanoaini*, 2001) (se ill. 22);²²⁹ fargesterke og nonfigurative malerier av Alf Salo; Aslaug M. Juliussens installasjoner i tekstil, hestehår, fiskekroker, metall, hønsenetting (*Frozen Flowers*, 2009; *Multiple Stitches – sight in absence III*, 2016); Inger Blix Kvammens skulpturer (*Father I*, 2015; *Tundra Boff*, 2016); etsninger av Arnold Johansen (*Anny*, udatert – eid av De kongelige samlinger; og *Jenny*,

²²⁹ Sitat fra utstillingskatalogen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere*, 3.

1992); og eksperimentelle landskapsmalerier av Outi Pieski (*Rajan käynti I*, 2014) (se ill. 23).²³⁰ Mange av verkene var utlånt fra RDM og NNKM, mens andre var hentet fra andre kunstinstitusjoner rundt om i Europa og private samlere. Mens andre igjen, i hovedsak grafiske arbeider, er eid av De kongelige samlinger.



Ill. 22 / Utsnitt fra *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere*. Fotoserie av Marja Helander. Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 23 / Utsnitt fra *Historier*. Ovenfra og ned: Outi Pieski, *Oh, Gárdeobka* (2014). Akryl på lerret; og: *Pacing the borders* (2014). Akryl og beis på lerret. Dronning Sonja KunstStall. Foto: Øivind Möller Bakken, De kongelige samlinger

²³⁰ De fleste av kunstnerne er representerte med flere verk, men for enkelthetskyld, og for å få et visst tidsperspektiv nevnes bare noen få.

I likhet med utstillingen *There Is No* var med andre ord mangfoldet stort. *Historier*-utstillingen viste en stor bredde i den samiske kunsten, og anla et eksplisitt historisk «generasjonsperspektiv» hvor tre generasjoner samiske kunstnere var representert.²³¹ Slik presenterte utstillingen seg også implisitt som et svar til Monica Grinis kritikk av Nasjonalmuseets innkjøpspolitikk, der et slikt perspektiv har vært fraværende. Fraværet har slik hun ser det, ikke bare resultert i at generasjoner av samiske kunstnere blir usynliggjort. Det bidrar også til at stereotypiske representasjoner av den samiske kunsten opprettholdes.²³² I kunststallen var derimot dette ikke tilfelle. Utstillingen presenterte som nevnt ulike generasjoner av samiske kunstnere, med geografisk spredning over hele Sápmi. Den hadde slik også et transnasjonalt perspektiv, i tillegg til å fremvise en stor bredde i kunstneriske sjangre. Fra et kjønnsperspektiv var det også et knapt flertall arbeider av kvinnelige kunstnere: av tretten representerte kunstnere var sju kvinner og seks menn. Til sammenligning var det ved *Sámi Dáiddamusea* 39 mannlige og 24 kvinnelige kunstnere: med andre ord et tydelig mindretall i kvinnelige representasjon.

Gjennom å anlegge et perspektiv som fokuserer på tre generasjoner viste *Historier*-utstillingen, i likhet med *There Is No*, mangfoldet som finnes i samisk kunst, både tidligere og nå. Den samiske kunsten har aldri vært enhetlig, eller ensbetydende med det ene eller andre, noe Joar Nango sitt verk *European Everything – Stable Adaption* (2019) er et godt eksempel på. Som kanskje det eneste verket som umiddelbart syntes å ha sin naturlige plassering i en stall, er Nangos hestevogntransport det første som møter en idet man kommer inn i utstillingen (ill. 24). Verket er en installasjon bestående av en godt brukt hestehenger stående åpen med rampen nede, vendt mot resten av utstillingen. Da jeg besøkte utstillingen kunne jeg også se et par høyttalere, inntullet i noe som lignet selskinn, stropet fast på utsiden av transporten. Disse fremsto imidlertid som tause rekvisitter, og jeg skulle senere få vite at både lyd og video i utgangspunktet skulle vært en del av verket. Hengeren var videre fylt med en rekke objekter plassert både på inn- og utsiden, på vegger, gulv og hengende fra taket. Gjennom verksblanketten fikk man vite at det var åtte ringer i gresk gull; en serie på syv smykker laget i kopper og hestehår; ni stener som ser ut som Afrika; og ytterligere objekter i ulike materialer. Objektene var blitt samlet gjennom en ettårs lang biltur gjennom Europa i 2017 – hvor ett av stoppene var Documenta 14, hvor Nango stilte med installasjon- og performanceverket *European Everything* (2017).²³³ Denne gangen var den mobile

²³¹ Se Grini, «Så fjernt det nære».

²³² Grini viser blant annet til hvordan «den yngre generasjon» av samiske kunstnere har vært lavt representert i Nasjonalmuseets samlinger, med bare tre innkjøp før 2016, og to til etter dette. «Med tanke på den høye aktiviteten i det samiske kunstfeltet de siste tiårene, kan ikke dette ses som særlig representativt», konstaterer Grini. *Ibid.*, 186.

²³³ Samarbeidspartnere både for *European Everything* (2017) og *European Everything – Stable Adaption* (2019) er Sigbjørn Skåden, Anders Rimpi, Håvard Arnhoff/FFB, Martijn Int' tVels, Tanya Busse, Adrian Gaspar og ulike europeiske håndverkere.

scenen omgjort fra en treplattform til en hestehenger, og objektene hadde krysset samtlige grenser i Europa, samlet fra blant annet en skraphandel i Athen. Til slutt hadde de havnet i den tidligere stallbygningen bak slottet.



Ill. 24 / Utsnitt fra utstillingen *Historier*. Joar Nango, *European Everything Stable Adaption*. Dronning Sonja KunstStall.
Foto: Øivind Möller Bakken, De kongelige samlinger

Det nomadiske og migrasjon, som jeg vil komme nærmere inn på i neste kapittel, er gjennomgående tema i Nangos ofte mobile verker. Verkene beskjeftiger seg blant annet med å gjenskape en grenseløs stat,²³⁴ en utopi som her var dratt inn ytterkanten av den norske stats kjerne: stallbygningen til det kongelige slott. Stallversjonen av *European Everything* gikk på en og samme tid litt i ett med stallbygningen, samtidig som den brøt med illusjonen av det kongelige. Kontrastene er store mellom den godt brukte hestehengeren, det smålig kaotiske og tilsynelatende tilfeldige i installasjonen og den staslige, polerte stallen både med sin arkitektur og interiør. På vei inn i utstillingen gikk man blant annet forbi tunge vitriner i mørkt tre, disse brukes også som 'utstillings'-montre for bilder, postkort og bøker med avbildninger av elegante hvite hester med krumme

²³⁴ Ibid.

manker og en pent kledd kongefamilie, samt salgsartikler med gullfargede kongelige monogrammer. Det mørke treet gikk ellers igjen i byggets arkitektur med solide søyler og hestebåser i samme materiale. Det var høyt under taket, og lyset kom inn gjennom smale vinduer høyt oppe på veggen eller via sterke spotlamper som belyste både kunsten og arkitekturen. I et av siderommene til midtstallen, få meter fra Nangos hestetransport, kunne man også finne det kongelige selekammer. Dette er det eneste rommet som skal ha stått urørt siden stallen opphørte for bruk til hestehold for 75 år siden. Her henger blankpussede grimer og utstyr for privat bruk og for paradevogner med rosetter, kroner og riksvåpen bak tykt glass, i vitrineskap som går fra gulv til tak.

Den samiske kunsten satt i bås?

I møte med institusjonen blir man stadig minnet på at 'slottet skal være en (politisk) nøytral institusjon'. Jeg fikk også i møte med en av galleriets ansatte inntrykk av at utstillingen ikke hadde noen sammenheng med *Sámi Dáiddamusea* og prosjektets politiske eller dekoloniserende agenda. RDM og NNKM sitt samarbeidsprosjekt nevnes så vidt i utstillingskatalogen, men imidlertid bare som del av et kontekstualiserende historisk bakteppe: som et av mange eksempler på at den samiske samtidskunsten de siste årene har «fått stor oppmerksomhet og anerkjennelse»,²³⁵ som det heter seg i utstillingskatalogen. Man kan derfor stille spørsmål ved hva som kunne vært inspirasjon eller motivasjon for en samisk utstilling ved dronningens galleri, og om den fremfor alt var et uttrykk for at urfolksperspektiver er i vinden. Det at en samisk utstilling inntok KunstStallen medfører ikke nødvendigvis en institusjonell støtte i den samiske situasjonens favør.

Kanskje hadde ikke utstillingen andre formål enn å «stille ut kunst», hvor kriteriet for hva denne kunsten er, er noe tilfeldig, og ikke et valg med intensjon om å videre gjøre noe med en partikulær politisk situasjon, eller for den samiske kunsten. Dette må selvsagt sees i sammenheng med institusjonen – og hva den er. For først og fremst bærer den preg av å være nært knyttet til kongemakten og dens apolitiske posisjonering – men det gjør også at utstillingen blir uttrykk for en såkalt «kongelig berøringsangst», som Oda Bhar beskylder den for i sin anmeldelse av utstillingen. Bhar stiller spørsmålet om en tydeligere inkludering av politiske verk, som for eksempel kampkunst knyttet til Alta-opprøret, ville ha brutt med dette behovet for å fremstå politisk nøytrale. Hun fremlegger også at hvis politisk nøytralitet er et premiss, så har kanskje KunstStallen for sterke

²³⁵ Sitat hentet fra utstillingskatalogen «Historier», 3.

begrensninger som visningssted.²³⁶ For det andre bærer utstillingen preg av en mer 'tradisjonell', nøktern måte å fremvise kunst på. Dronning Sonja KunstStall tar altså ikke i bruk en radikal, ei heller eksperimentell tilnærming til den kunsten som stilles ut. Kunsten får heller ingen ytterligere kontekstualisering: ikke politisk, ikke samisk. I stedet blir det en fremvisning mer av «kunst for kunstens skyld», med hovedfokus på «kunstobjektet». Men, som jeg vil gå inn på i det følgende, skal det likevel sies at utstillingen hadde noen politiske verk. Dessuten vil jeg, som kommentar til Bhars kritikk om manglende inkludering av politiske verk, vise til at man kan stille spørsmål ved om man i det hele tatt kan skille det samiske og det politiske i kunsten, og om den nødvendigvis trengs omtales som direkte politisk eller aktivistisk for å være det.²³⁷

I utstillingen var likevel kanskje Máret Ánne Sara sitt verk *Spiral of the Pile* (2019) det sterkeste eksempelet på et tydelig politisk verk. Sara, som ifølge NTB først hadde takket nei til invitasjonen om å stille ut ved utstillingen, stilte seg etter audiens hos Dronningen, likevel villig til å vise sin kunst i utstillingen. Hennes verk var imidlertid ikke på plass før de siste månedene av utstillingsperioden. Sara ble da representert med *Spiral of the Pile* (2019) laget av reinkjever hengende i en spiralformet formasjon i en av hestebåsene, samt smykkekolleksjonen *Pile Power*, laget av rester fra reinsdyrbein som lå i en glassmonter ved siden av skulpturen (se ill. 25 og ill. 26).²³⁸ Begge verkene er videreføring av Saras kanskje mest kjente verk: *Pile o' Sápmi*. Det som startet som et enkeltverk utenfor tinghuset i indre Finnmark i 2016, da broren Jovsset Ante Sara gikk til rettsak mot staten i kamp om sine rettigheter, har med tiden utviklet seg til å bli en større og mer altomfattende tverrfaglig kunstbevegelse der Máret Ánne Sara henter inn kunst og kunstnere relevante for å fremme debatt rundt samiske rettigheter.

I et intervju med SÁMÍ magasiidna forteller Sara at hun og familien var inne i en vanskelig periode idet invitasjonen fra dronningen kom. Broren hadde nylig tapt saken mot staten i Høyesterett om tvangsslaktingen av reinflokken hans: «Med et tungt hjerte skrev jeg brev til dronninga for å forklare situasjonen til lillebror og at mitt kunstverk, som hun ville stille ut, ikke var ment som pynt eller underholdning».²³⁹ Sara forklarer likevel at hun ikke hadde noen direkte krav til dronningen: «For meg er det viktig at dronningen får forståelse for at samisk kunst ikke er

²³⁶ Se utstillingsanmeldelsen av Oda Bhar, «Samisk hos Sonja. En samisk utstilling uten aktivisme tyder på kongelig berøringsangst». Det skal nevnes at Bhars anmeldelse kom ut før Máret Ánne Saras verk ble tilført utstillingen, med nettopp politiske verk. Som jeg vil argumentere for etter hvert, synes imidlertid ikke dette å endre utstillingens profil nevneverdig.

²³⁷ Outi Pieski omtaler blant annet i et intervju at: «Det handlar inte om att välja ett politiskt eller aktivistiskt konstnärskap. Som same ser jag inte att det finns några andra alternativ. Jag fortsätter arbetet för våra rättigheter och självbestämmande liksom de tidigare generationerna före mig». Se: Hirvi-Ijäs, «– Vi behöver ett autentiskt samarbete».

²³⁸ NTB, «Dronningen ville møte samisk kunstaktivist».

²³⁹ Máret Ánne Sara sitert i Anti, «Møter dronning Sonja i morgen».



Til venstre: Ill. 25 / Utsnitt fra *Historier*. Verk av Måret Anne Sara: hengende fra taket: *Spirals of the Pile* (2019). Foran til høyre: smykkekolleksjonen *Pile Power*. Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal

Til høyre: Ill. 26 / Detalj fra *Spirals of the Pile* (2019). Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal.

pynt i hennes galleri, men at det har en innfallsvinkel. Jeg vet at den kongelige familie unngår politiske ytringer, men bare det at de kongelige velger å lytte er viktig».²⁴⁰

Det kan derimot virke som om Saras bønn likevel ikke kan sies å ha hatt særlig innvirkning på hvordan kunsten ble presentert. Ett av hovedinntrykkene jeg satt igjen med etter å ha besøkt utstillingen var nemlig at det var «en fin utstilling». Som nevnt viste den et spennende mangfold i den samiske kunsten, og samspillet mellom de ulike verkene var heller ikke til å klage på. Man kunne imidlertid ikke finne noen tegn til at dronningen, eller de som arbeider for henne, hadde tatt Saras ønsker til ettertanke. Hva man derimot kan hevde, er at utstillingen, gjennom å tilby en

²⁴⁰ Ibid.

visningsarena for samisk kunst, likevel tok et slags politisk standpunkt. Dronningens åpningstale er med på å forsterke en slik lesning.

Othelie Eriksen skriver i sin masteroppgave «Med kunst som våpen» fra 2019 at: «Når protestkunst stilles ut i museum signaliserer det at protestantenes stemmer har en verdi, de får en plattform der de kan uttrykke seg uten at kunsten blir sensurert eller besudlet».²⁴¹ På den ene siden er jeg enig i utsagnet – å etablere plattformer hvor stemmer kan bli hørt er en viktig del av det å synliggjøre for eksempel marginalisering, sidestilling og urett, og for å tilrettelegge for endring. Derimot faller argumentet i grus vedrørende *Historier*-utstillingen, da jeg under en samtale med Nango får vite at kunsten hans slettes ikke hadde fått stå uten å ha blitt sensurert eller besudlet. En mulig grunn til at jeg ikke la merke til verken video eller lyd i installasjonen hans var at galleriet ikke fulgte kunstnerens ønsker for hvordan verket skulle stå. Dette til tross for at lyd for Nango representerer en sentral del av verket, «som en slags tilstedeværelse i utstillingen».²⁴² Likevel manglet altså både lyd og video under deler av utstillingsperioden. Det er med andre ord ingen garanti for at kunsten får stå usensurert, selv om den den ‘endelig’ får anerkjennelse og visningssted i en institusjon. Det er likevel viktig at den marginale kunsten får plass i sentrale institusjoner – imidlertid er det kritisk å undersøke nettopp hvordan dette gjøres, og innenfor hvilke rammer.

Gjennom utstillingsvandringen fikk jeg nemlig et inntrykk av at det var det kongelige som fikk mest plass og veide mest. Kanskje var arkitekturen og rammene rundt utstillingen for sementerte og overdøvende. Jeg snakker her om en arkitektur inspirert av «The Royal Mews», stallbygningene til Buckingham Palace, som raskt tillater en å trekke linjer til det britiske imperiet og kolonitiden – og for ikke å snakke om den kongelige konteksten i seg selv, nemlig den konservative maktkonstellasjonen monarkiet og kongefamilien.

Lignende opplevelse hadde jeg under besøket ved det tyske Bode museum i 2017 under utstillingen *Beyond Compare. Art from Africa in the Bode Museum*. I museets velkomsthall ble man møtt av marmor fra gulv til tak, gullbelagte ornamenter, og skulpturer fra Berlins byslott, Berliner Stadtschloss, ment for å hylle konge- og keiserfamilien i det tidligere tyske keiserriket. Det meste av kunsten inne i museet var skulpturer, kunst og ‘hverdagsartikler’ fra senantikkk og bysantinsk tid, som stammer fra områder som var i kontakt med det vestlige og østlige Romersk imperiet og Bysants. I utstillingen var imidlertid afrikanske artefakter plassert inn og kontekstualisert opp mot

²⁴¹ Eriksen, «Med kunst som våpen», 26.

²⁴² Personlig kommunikasjon [over Face time] med Joar Nango (kunstner ved *There Is No; Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* og *Festspillutstillingen 2020*). Hattfjelldal/Tromsø: 01.10.2020.

disse, blant annet i et forsøk på å vise likheter mellom de to kontinentene, på tvers av tid og rom. Det skal også nevnes at Bode-museum, i likhet med mange andre lignende kulturinstitusjoner, tidligere ble finansiert til dels ved hjelp av rikdommer hentet fra kolonier i for eksempel Afrika. Bode-museum forsøkte følgelig å vise til disse linjene, men gjorde det til tider for implisitt og forsiktig. Språket, sammenstillingene og uheldig kuratering gjorde til slutt at jeg satt igjen med en følelse av at utstillingen heller bekreftet og videreførte stereotypiske oppfatninger og hegemoniske historier.

I *Beyond Compare. Art from Africa in the Bode Museum* var det altså klare spenninger mellom museet, samlingen, kolonialitet og kongemakten. Dronning Sonja KunstStall kan fra et slikt perspektiv også leses på en slik måte at arkitekturen og historien står i fare for å bli for dominerende. Det at galleriet ikke uten videre vil vise til koloniale historier og overgripende maktstrukturer (utover det å henviser til kongens beklagelse til samene i utstillingskatalogen) knyttet til fornorskingen av samene, til kunsten, og til visningsstedet, vitner om en manglende vilje til å vise historisk bevissthet og ydmykhet, og til det å gå forbi det å bare vise kunsten.

Vi kommer heller ikke – og kanskje spesielt ikke her – unna de rammene som omfavner kunsten. Samtidig har man et valg i det å ta en stilling til disse rammene, i stedet for å 'late' som at de ikke er der. Det er et kjent paradoks når kunst inkluderes (les: innlemmes) eller institusjoniseres i museer at den også nøytraliseres ved å tas ut fra sin opprinnelige kontekst. Man kan blant annet trekke linjene tilbake til avantgarden og starten på aksjonskunsten – som i utgangspunktet var en kritikk mot, og som utelukkende fant sted utenfor kunstinstitusjonen. Som det meste som eksisterer innenfor dagens kapitalistiske samfunn, og kunstsfare, ble også denne kunsten på et tidspunkt innlemmet i kunstinstitusjonen idet man fikk øynene opp for interessen rundt 'en ny type kunst'. Den ble deretter kommersialisert og institusjonalisert. Gangen i en slik utvikling er at kunstens subversive potensiale står i fare for å nøytraliseres – hvor protestkunsten risikerer å bli kunstgjenstand – estetisert inn i modernitetens rammer, foran å forbli en politisk ytring.

I forbindelse med Documenta 14 ble det blant annet hevdet at biennalens ønske om å fremstå politisk korrekt også var kunstmønstringens største svakhet. Sara sitt verk *Pile o' Sápmi Supreme* (2017) ble i kritikken tatt frem som et noe trist eksempel på hvor raskt kunstnerisk protest om politiske og sosiale saker kan stå i fare for å bli «kitsch».²⁴³ Denne formen for institusjonalisering og kommersialisering er en fare man aldri vil komme utenom. Dette betyr derimot ikke at marginalisert kunst til enhver pris skal holdes 'utenfor' biennaler som Documenta, eller

²⁴³ Hansen, «Pile o' Sápmi and the connections between art and politics»; se også Erhard, «Krachend gescheitert».

institusjoner som Dronning Sonja KunstStall og Nasjonalmuseet. For selv om det har vært hevdet at dette undergraver den marginaliserte kunstens påvirknings- og motstandskraft, vil jeg vise til at påvirkning går flere veier – noe som nettopp er et viktig element også i dekolonial tenkning. Et tilstrekkelig spillerom og en viss form for brudd med de etablerte rammene, og ikke minst en viss innsats fra de aktuelle institusjonene, er derimot et viktig og avgjørende kriterium for at kunsten skal kunne innta en dekolonial virkelighet.

Det er imidlertid viktig å peke på utstillingens positive kvaliteter. For *Historjåt. Golbma buolvva sámi dáiddára / Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* er ikke en utelukkende kritikkverdig utstilling. Jeg tviler ikke på at dronningens intensjoner med å huse en samisk utstilling var gode, selv om det kan argumenteres for at utstillingens grunnlag («det som var inne i tiden») i utgangspunktet virker noe svakt i spørsmålet om den kan leses som dekolonialiserende. Besøkstallene under utstillingsperioden, sammenlignet med tidligere utstillinger i galleriet, viste at interessen for å se samisk kunst i Oslo i aller høyeste grad er til stede.²⁴⁴ Som jeg så vidt har vært inne på har Nasjonalmuseet vært kritisert for sin formidling og samlingsforvaltning av samisk kunst. Dette henger spesielt sammen med Nasjonalmuseet som nettopp et nasjonalmuseum og viktigheten ved at et nasjonalt museum har en representativ representasjon av samfunnet og de som befinner seg i det. Spørsmålet er derimot om Dronning Sonja KunstStall sin samiske utstilling og Nasjonalmuseets nye innkjøpspolitikk, og begge fokus på mangfold og inkludering, er tilstrekkelig. Før jeg går over i en dypere diskusjon rundt disse spørsmålene i avslutningskapittelet, vil jeg i det kommende først ta en liten avstikker, og presentere situasjonen ved Nasjonalmuseet – og plassere *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* som en mulig forhandling av den samiske kunstens situasjon i hovedstaden.

Et grunnlag for forhandling/ Samisk representasjon i Nasjonalmuseet

For den samiske kunstens situasjon i hovedstaden har historisk sett ikke vært å applaudere, selv om man kan se tendenser til at dette er i endring nå. Så tidlig som i 1991 etterspurte Synnøve Persen en oversikt over den samiske kunsten i det som da het Nasjonalgalleriet uten å få noen gode svar.

²⁴⁴ Antall besøkende ved *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* var 11 645 (tall mottatt fra Nina Høye gjennom personlig kommunikasjon i e-post, 21.01.2020), mens det totale antall besøkende ved Dronning Sonja KunstStall i 2019 var 15 317. Antall besøkende totalt året før, i 2018 var 23 676. I løpet av året var det fire utstillinger. I mangel på besøksstatistikk blir dette regnestykket: $23\,676 \div 4 = 5919$ besøkende i snitt per utstilling. Se *Det kongelige hoff. Årsrapport 2019*; og *Det kongelige hoff. Årsrapport 2018*.

Det samme gjorde Monica Grini i 2014 – med samme resultat. Grini peker i sin ph.d-avhandling på at det er noe tilfeldig hvordan samiske verk er kommet inn i samlingene, da de ikke nødvendigvis er innlemmet ut fra et ønske om å «ha et mest mulig representativt utvalg knyttet til kategorien ‘samisk kunst’». ²⁴⁵ Randi Godø, en av museets kuratorer, har også uttalt at museet ikke har hatt noen bevisst samlingsstrategi, verken for samisk kunst eller duodji, og påpeker at hun i sin gjennomgang av samlingen har sett at det har vært store hull. ²⁴⁶

Kanskje var det et forsøk på å imøtekomme denne kritikken at Nasjonalmuseet i en pressemelding i april 2018, annonserte at museet intenderte å styrke samlingen av samisk kunst frem mot nyåpningen som nå er satt til 2021. ²⁴⁷ Museet hadde da nylig gått til innkjøp av Sara sitt verk *Pile o’ Sápmi Supreme* (2017). Verket, som består av et ‘forheng’ av 400 reinsdyrskaller med skuddhull i pannen, var i 2017 representert under Documenta 14. Samme år var det også hengt opp foran Stortinget i forbindelse med Høyesterettssaken til broren, hvor den var en del av utstillingen *Pile o’ Sápmi Supreme in Context* på galleri Tenthaus i Oslo. ²⁴⁸ I pressemeldingen siteres kunstneren som følgende:

Jeg lager verkene for å skape debatt om det ugjenomtregelige systemovergrepet vi lever under og om den brutale nykoloniseringen som i dag utføres via lov, politikk og forvaltning i det vestlige demokratiets makt og myndighet. Verket slik det er nå, skal bestå som vitne om det nasjonale kapittelet i denne saken og vår tid. Det er viktig at den blir stående synlig i det nasjonale bildet. ²⁴⁹

Saras sitat vitner om viktigheten av at alle historier, også de mindre hyggelige, kommer frem i offentligheten gjennom å få en plass i institusjoner som nettopp Nasjonalmuseet. Innkjøpet settes i pressemeldingen i sammenheng med ytterligere fem nyinnkjøpte verk av samiske kunstnere: *Utkast til samiske flagg* (1979), silketrykk av Synnøve Persen; *Kart over Sápmi / Kart over Sápmi* og *Sámi namat Tråm’sa guovllos / Stedsnavn i Troms* (1974) av Hans Ragnar Mathisen, *Far 2* (2015), et smykke av Inger Blix Kvammen og tekstilverket *Multiple Stitches – Sight in Absence* (2016) av Aslaug Magdalena Juliussen. ²⁵⁰ Innkjøpet kommer med andre ord som del av en lengre rekke innkjøp av

²⁴⁵ Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie*, 247–248.

²⁴⁶ Danbolt, «Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge».

²⁴⁷ Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Nasjonalmuseet kjøper politisk verk av den samiske kunstneren Måret Anne Sara», pressemelding frigitt 26.04.2018.

²⁴⁸ Reinsdyrkallene heist opp systematisk og utgjør en teppeformet formasjon med referanser til de to samiske flaggene; det uoffisielle som ble laget av Synnøve Persen i forbindelse med den samiske rettighetskampen på slutten av 1970-tallet; og det nåværende offisielle flagget. Dette fremheves også i Nasjonalmuseets pressemelding, og viser en klar politisk kontekstualisering.

²⁴⁹ Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, «Nasjonalmuseet kjøper politisk verk av den samiske kunstneren Måret Anne Sara».

²⁵⁰ Ibid.

samiske kunstnere gjort i nyere tid – flere med klar kunstpolitisk karakterer. Spørsmålet er imidlertid hvordan innkjøpene stiller seg i forhold til den resterende «samiske samlingen» ved Nasjonalmuseet, og hva denne «nye vendingen» vil føre med seg, noe Grini undersøker i artikkelen «Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst».

I artikkelen viser Grini til at Nasjonalmuseet allerede på 1940-tallet gikk til innkjøp av verk av John Savio, mens Museet for samtidskunst i sin tid gikk til innkjøp av flere verk av Iver Jåks. Verk av disse to kunstnerne er ikke de eneste innkjøpene av samisk kunst, men uansett utgjør verk av samiske kunstnere langt fra en betydelig del av Nasjonalmuseets samlinger. Grini stiller spørsmål ved hvor representativ den samiske samlingen er, hvis den delen av samlingen nå betraktes som et eget felt – og reiser slik sin kritikk mot et fraværende helhetsblikk og et generasjonsperspektiv på den samiske kunsten.²⁵¹ Hun peker blant annet på museets innkjøpspolitikk, som før 2016 gjorde at museet bare hadde et fåtall verk av den såkalte «yngre generasjon» samiske kunstnere.²⁵² Etter 2016 ble det gjort innkjøp av verk av Sara og Ramona Salo Myrseth, men som Grini bemerker «kan ikke dette ses som særlig representativt, sett den høye aktiviteten som har vært å se i det samiske kunstfeltet de siste tiårene».²⁵³ Grini påpeker også at samlingen bærer preg av «dårlig kjønnsbalanse»,²⁵⁴ et påfallende, og absolutt, fravær av duodji både fra et samtidsperspektiv og som historisk materiale, mangel på samisk design og transnasjonalstatlighet.²⁵⁵ I et historisk perspektiv har museet i tillegg gjennom sin 200 år lange praksis i stor grad ført såkalte monokulturelle mesternarrativer, og opprettholdt etablerte markører for «norskhet».²⁵⁶

De siste års utviklinger viser derimot en noe forbedret endring. Det er gjort forsøk på å kontekstualisere den samiske kunsten i et større og bredere perspektiv både gjennom nyinnkjøp og nyartikuleringer av eldre innkjøp,²⁵⁷ mens nyinnkjøpene og fokuset på politiske verk kan bidra til å

²⁵¹ Grini, «Så fjernt det nære», 184.

²⁵² Per 2016 var «den yngre generasjon» representert av bare tre samiske kunstnere: Geir Tore Holm, Per Enoksson og Marit Victoria Wulff Andreassen.

²⁵³ Grini, «Så fjernt det nære», 186.

²⁵⁴ En skjev kjønnsbalanse gjelder derimot ikke bare den samiske delen av samlingen. Gjennom en kartlegging gjort av Jorunn Veiteberg i 2010 viste det seg at den totale kvinneandelen av Nasjonalmuseets samling utgjorde bare ca. 14%. Se Veiteberg, *Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-tallet*, 127. Som Grini påpeker kan museets innkjøp av verk av fire sentrale kvinnelige, samiske kunstnere «ses som et bidrag til å utligne slik skjevhet, både når det gjelder samlingen av samisk kunst og i samlingen som helhet». Grini, «Så fjernt det nære», 184. Grini trekker også frem en sammenligning med SDS sin statistikk fra 2017 hvor fordelingen var 129 kvinnelige kunstnere, mot 107 menn. Ibid.

²⁵⁵ Med få unntak er hovedvekten av samiske kunstnere representert i Nasjonalmuseets samlinger av norsk statsborgerskap, det kan derfor stilles spørsmål ved representativiteten til Sápmi ved museet.

²⁵⁶ Grini, «Så fjernt det nære», 188.

²⁵⁷ Grini viser til at museet mellom 2011 og 2015 blant annet hadde et samarbeid med SDG gjennom vandretutstillingen *Muorrajurdagat. Tretanker*, kuratert av Joar Nango for Den kulturelle skolesekken. Savio hadde i 2009 en egen utstilling dedikert til seg selv gjennom utstillingen *Muitta- šan jobttiv'ájábus/Retrospektiv*, mens verk av

ytterligere peke på «spesifikke kontakt- og konfliktsoner, på friksjoner, i forhold mellom «samisk» og «norsk», viser også til kunsten som et «mulighetsrom for politisk agens og produksjon av virkeligheter», ifølge Grini.²⁵⁸ Nyinnkjøpene kan altså være med på å kontekstualisere den allerede eksisterende samlingen. I løpet av de siste årene har også ansatte ved museet involvert seg mer i det samiske: i 2017 reiste flere ansatte på studietur til Karasjøk og Tromsø; avdelingsdirektøren for Samtidskunst, Sabrina van der Ley har vist til et ønske om et nærmere samarbeid med RDM og viser til at «De kan jo ikke vise sin samling så lenge Kulturdepartementet ikke gir dem penger til bygg. Så kanskje vi også låner inn kunst fra deres samling»²⁵⁹; mens Karin Hindsbo, direktør ved Nasjonalmuseet, skal ha utarbeidet føringer for at «fagansatte skal arbeide med særlig fokus på å inkludere samisk kunst i utstillingen».²⁶⁰

At dette er skritt i riktig retning finnes det ingen tvil om. Spørsmålet som gjenstår er derimot om denne nye vendingen vil føre med seg mer vedvarende og strukturelle endringer, som går forbi det å 'bare' inkludere. Det å inkludere samisk kunst i institusjonen, eller det å gå til innkjøp av samisk kunst, som isolerte handlinger, er nødvendigvis ikke tilstrekkelig når det kommer til det å skulle dekolonialisere institusjonene. Som Veiteberg så treffende påpeker i rapporten *Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-tallet* er innkjøpene sett fra et dekoloniseringsperspektiv ikke mer enn en halv seier så lenge de som forvalter samlingen fremdeles hører til majoritetsbefolkningen. For at dekoloniseringspraksiser skal være reelle, så må også samiske kulturarbeidere bli integrerte i for eksempel nasjonale kunst institusjoner.²⁶¹ Det trengs med andre ord vedvarende og mer dyptgående prosesser som aktivt arbeider for endring av de maktstrukturene som ligger til grunn for institusjonene, hvor også avgjørelsene tas.

Dronningens samiske utstilling tar ikke et oppgjør med det etablerte, politiske eller historiske – spesielt ikke i forhold til sine egne utstillingsrammer, noe utstillingen etter min oppfatning kunne vunnet stort på. Utstillingen peker mer i retning det Claire Bishop omtaler som en presentistisk museumsmodell, som later til å ikke ville ta hensyn til det som foregår utenfor kunststallens fire vegger: altså her og nå.²⁶² Utstillingen forholder seg ikke til historiske hendelser, ei heller til sosiale eller politiske kontekster, hverken når det kommer til den samiske kunsten eller til dronningens galleri. I tillegg synes galleriets ansatte å fremme en tanke om institusjonen som en

Jåks har inngått i ulike gruppeutstillinger og i basisutstillingen *Kunst 4. Verk fra samlingen 1950–2007*. Se Grini, «Så fjernt det nære», 187–188.

²⁵⁸ Ibid., 185.

²⁵⁹ Van der Ley sitert i Veiteberg, *Å samla kunst*, 129.

²⁶⁰ Grini, «Så fjernt det nære», 189.

²⁶¹ Veiteberg, *Å samla kunst*, 129.

²⁶² Se: Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013), 6.

nøytral og objektiv aktør. En slik posisjonering kan blant annet knyttes til at de ikke ønsker å risikere sin 'profesjonelle integritet' ved å engasjere seg i sosiopolitiske spørsmål.²⁶³ Richard Sandell, som er en av de som argumenterer for at museer *må* anerkjenne og akseptere en ikke-nøytral posisjon, viser til at museet som en del av samfunnet er unektelig involvert i (u)likhet og maktrelasjoner mellom ulike grupper gjennom deres rolle i det å konstruere og formidle dominerende narrativer.²⁶⁴ Jeg er ikke ute etter å ta en hel diskusjon om kompleksiteten bak problemet objektivitet versus nøytralitet i denne avhandlingen, men slottets posisjonering synes å være problematisk, og som Bhar påpeker, restriktiv for galleriet som visningssted og formidler av kunst.

Samtidig kan man også argumentere for at utstillingen likevel fører en form for «stille aktivisme».²⁶⁵ Satt i kontekst til Nasjonalmuseet kan den leses som en form for forhandling av representasjonsproblematikken man finner i museets samlingsforvaltning, slik den er beskrevet av Grini. Den kan også sees som et forsøk på å synliggjøre det at samisk kunst historisk sett ikke har hatt en nevneverdig arena for å vises frem i hovedstaden, den kan også, som jeg tidligere har pekt på, leses som et forsøk på å ta Nasjonalmuseets manglende ansvar (riktignok bare midlertidig) på sine egne skuldre.

²⁶³ Brekke, «Quiet is the new loud? On Activism, museums and changing the world», 269; se også Brekke, *Changing Practices: A Qualitative Study of Drivers for Change in Norwegian Museums and Archives*; og Janes, *Museums and the Paradox of Change: A Case Study in Urgent Adaptation* (Abingdon: Routledge, 1995).

²⁶⁴ Sandell, «Museums and the combating of social inequality: Roles, responsibilities, resistance», 8; se også Brekke, «Quiet is the new loud?», 268.

²⁶⁵ Se Brekke, «Quiet is the new loud?».

JOAR NANGO og Festspillutstillingen 2020
BERGEN KUNSTHALL

4



Ill. 27 / Scene fra *Post-Capitalist Architecture-TV* (2020). Foto: Ken Are Bongo

I 2019 ble det kjent at den samisk-norske kunstneren og arkitekten Joar Nango, som den første samiske kunstneren noensinne, skulle stå for Festspillutstillingen 2020.²⁶⁶ Festspillutstillingen skjer hvert år i forbindelse med Festspillene i Bergen, med 2020 som særegent unntak, og har eksistert siden 1953. Bergen Kunsthall er tilholdssted, og er de som står for utstillingsproduksjonen. Utstillingen er anerkjent og ansett for å være en av de mest prestisjetunge utstillingene for norske kunstnere. Den har tidligere frontet navn som Mari Slaatelid (2019); Jan Groth (2017); Tone

²⁶⁶ Det skal også sies at Nango ikke bare trenger å plasseres i en samisk kontekst, og dette gjelder selvsagt samtlige kunstnere som er nevnt i denne avhandlingen. Nangos arbeider er ofte kontekstualisert i et transnasjonalt og fremtidsrettet miljø, for eksempel gjennom samarbeid med et stort nettverk av kunstnere verden over, samtidig har mange av prosjektene hans fokus på gjenbruk. På denne måten kan han stå som et klart eksempel på hvordan den kontemporære kunsten ikke bare knytter seg opp mot, men også vever seg inn i, en bredere og global diskurs om urfolk, økologi, og om selvdefinering og kultur.

Vigeland (2014); Hanne Borchgrevink (2011); Michael Elmgreen og Ingmar Dragset (2005); A K Dolven (2004); Bjarne Melgaard (2003); Marianne Heske (1993); Per Kleiva (1980); Håkon Bleken (1978); og Inger Sitter (1966). Ser man på den totale utstillingshistorikken ser man et klart flertall mannlige kunstnere, og hele 1970-tallet glimrer med et totalt fravær av kvinnelige kunstnere.²⁶⁷ Maleri fremtrer også som den sjangeren som er mest representert, selv om dette gradvis har endret seg mer og mer med årene. I 2020 kulminerte endringene med en festspillutstiller som ikke bare var kunstner, men også en kunstner med arkitektutdannelse, og som i tillegg var den første samiske kunstneren noensinne.

Kriterier for valg av festspillkunstner er i henhold til Steinar Sekkingstad, kurator ved Bergen Kunsthall, ikke rigide – kuratorene står fritt til å invitere kunstnere. Derimot finnes det interne kriterier de jobber ut fra. Det skal blant annet være en ny utstilling, primært med nye arbeider: den «skal vise kunstnerens posisjon her og nå, som et relevant og aktuelt, skapende kunstnerskap».²⁶⁸ Videre heter det at utstillingen også er en «feiring» av et viktig kunstnerskap, eller en arena for å løfte frem en kunstner som har utmerket seg,²⁶⁹ hvor valget av Festspillkunstner ofte er basert på kunstnerens posisjon og deltakelse i det norske og internasjonale kunstfeltet. Siste kriteriet er at utstillingen skal resonnerer med Bergen Kunsthalls øvrige program for å ha sammenheng med det aktuelle årets utstillingsprogram.²⁷⁰

Nango tilhører den yngre bølge samiske kunstnere, og har i løpet av de siste årene bemerket seg både nasjonalt og internasjonalt. Utnevnelsen av ham som festspillutstiller er slik sett ikke spesielt overraskende. Selv ble jeg først oppmerksom på Nangos kunstnerskap da han som del av arkitekturkollektivet *Fellesskapsprosjektet å Fortsette Byen* (FFB) i 2017, satte opp en skulptur langs E6 i Kvam i Gudbrandsdalen.²⁷¹ Denne skapte sterke reaksjoner blant lokalbefolkningen, og fikk stor oppmerksomhet i nasjonale medier. Verket var del av *Prosjekt Veiskille* som skulle utsmykke tettstedene langs E6 i området. Det bestod blant annet av en møkkaspreder, en lang tømmerstokk og en stor stein, som det er blitt omtalt som, og hadde en prislapp på 400 000 kroner. Etter mye motstand blant innbyggerne i den lille bygden, hvor verket blant annet ble utsatt for hærverk ved flere anledninger, ble det fjernet allerede før det ble ferdigstilt. I 2017 var, som nevnt, også Nango

²⁶⁷Mellom Sitter som stilte ut i 1966 som første kvinnelige Festspillkunstner og Johanne Marie Hansen-Krone, som er den neste, er det 21 år. Unntaket er gruppeutstillingen av Gruppen Zink i 1983, hvor Bjørg Holene var medlem. De øvrige medlemmene var Bjørn Carlsen, Ulf Nilsen og Leonard Rickhard. Det skal også nevnes at utelatsen av kvinnelige kunstnere ikke var en enestående situasjon for Bergen Kunsthall og Festspillutstillingen – det synes derimot å være en generell tendens for 1970- og kanskje spesielt 1980-tallet, og et generelt oppsving etter dette.

²⁶⁸ Personlig kommunikasjon i e-post fra Steinar Sekkingstad, 26.08.2020.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ *Fellesskapsprosjektet å Fortsette Byen* er heretter forkortet og omtalt som FFB.

en av deltakerne under Documenta 14 med verket *European Everything*. Dette ble til forskjell fra verket i Kvam, møtt av gode kritikker både nasjonalt og internasjonalt. Året etter, i 2018, var han årets Festspillprofil ved Festspillene i Nord-Norge, og i 2020 skulle han altså stå for Festspillutstillingen i Bergen.

Utstillingen skulle etter planen vises mellom 21. mai og 16. august 2020, men åpningsdatoen ble på grunn av koronapandemien utsatt til 4. september. Dette utløste en improvisatorisk tv-serie i forbindelse med – og som en tematisk forberedelse til – den kommende utstillingen. *Post-Capitalist Architecture-TV*, som det improviserte prosjektet er kalt, er et samarbeid mellom Nango og Ken Are Bongo som er filmprodusent, fotograf og Nangos søskenbarn. Prosjektet artet seg som et tre episoders 'tv-program' på en halvtimes lange episoder som ble produsert gjennom tre uker og strømmet gratis over nett i overgangen mellom mai og juni 2020, med Bergen Kunsthall og Festspillene i Bergen som TV-produsenter.²⁷² Gjennom episodene følger vi Nango i hans røde varebil og mangeårige følgesvenn, en Mercedes Sprinter. Sammen kjører de over langstrakte, snødekte vidder, ute ved havet og langs grå, mer urbane strøk i Tromsø, som også er kunstnerens hjemby (se ill. 27). I bilen, som i tv-serien fungerer som et mobilt tv-studio, får vi se Nango i samtale med en rekke personer med forskjellig bakgrunn: kunsthistorikere, arkitekter, en advokat, en musiker, en filosof, en arkeolog, en antropolog, en poet og en bilmekaniker. I et intervju med nettmagasinet for kunstkritikk *Hakapik* ved Astrid Fadnes forklarer han at prosjektets konsept er å invitere folk som har inspirert ham direkte inn i prosessen fram mot den endelige Festspillutstillingen, som et ledd både i research og praktiske forberedelser.²⁷³

Samarbeids- eller fellesskapsfokuset er noe av det som kanskje har slått meg mest i Nangos kunstnerskap, noe som vi også skal se i selve utstillingen. I den endelige utstillingen blir det listet hele 16 samarbeidspartnere, og i seg selv står dette i sterk kontrast til Festspillutstillingen som en feiring av «enkeltkunstneren» og «kunstnergeniet». Under åpningstalen som kom fire måneder forsinket stod en ydmyk Nango og trakk frem samtlige som på ulike måter har tatt del i de mange prosjektene som sammen utgjør Festspillutstillingen 2020.

²⁷² Episodene ble streamet over nett for første gang henholdsvis

23. mai 2020: «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 1 av 3» [video], <https://vimeo.com/418776918>;

25. mai: «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 2 av 3» [video], <https://vimeo.com/418777305>;

og 2. juni: «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 3 av 3» [video], <https://vimeo.com/418777707>.

²⁷³ Fadnes, «Ad hoc-tv på kveitemagelerret».



Ill. 28 / Scene fra første episode av *Post-Capitalist Architecture-TV* (2020). Joar Nango i samtale med Candice Hopkins prosjektert på sammensydde og tørke kveitemagesekker bak i bilen. Foto: Ken Are Bongo

Det lokale, vernakulære og ressursøkonomi

Episodene i *Post-Capitalist Architecture-TV* har et 'hjemmelaget' uttrykk, med et ustødig, håndholdt kamera, som veksler mellom å filme Nango, bilen og naturen, og hans møte med forskjellige mennesker. Noen av samtalene finner sted over nett der kommunikasjonslinjene tidvis er dårlige, og det lett forvrengte uttrykket forsterkes ved at prosjektorskjermen hvor intervjuobjektene vises, er et lerret laget av tørkede og sammensydde kveitemager (se ill. 28). Teknikken for lerretet kalles «skievvar» og stammer fra gammel sjøsamisk tradisjon hvor kveitemagesekker, som, når de strammes opp og tørkes, får et transparent uttrykk. Slik kunne de brukes som vinduer i eksempelvis små uthus.

Et annet element fra samisk byggeskikk i produksjonen er å finne på utsiden av bilen, hvor man kan se et krokformet tre-emne i bjørk festet til biltaket. Også dette er et element som vi finner igjen i samtlige av Nangos kunstverk: både under Documenta 14; i kunstverket i Kvam og etter hvert også i Bergen under den endelige Festspillutstillingen (se ill. 29). I samisk byggeskikk er emnet kalt *otnerassh* (sørsamisk)/*bealljit* (nordsamisk)/*buesperre* (norsk),²⁷⁴ og blir brukt som støtteelement i bygging av samiske torvkåter, også på sørsamisk kalt *derhvie gåetie*. Bærekonstruksjonen består av fire *otnerassh* som festes sammen ved å lage et hull i øverste del av bjelkene, for så å føre to og to sammen med en tverrligger som låser dem til hverandre. Disse igjen, støttes opp av to avstivere på hver side. Nango omtaler konstruksjonen som et av de viktigste bygningselementene i samisk

²⁷⁴ Jeg veksler noe på bruken av det sørsamiske, nordsamiske og norske ordet. Litt fordi min egen omgangskrets bor i sørsamiske områder og dermed bruker *otnerassh*. Nango som er nordsamisk bruker *bealljit*, og i sitater av han vil derfor det nordsamiske ordet brukes. Generelt er ikke samiske ord som er brukt i denne avhandlingen verken gjennomgående sør- eller nordsamisk.

byggeskikk – og som en som over mange år har utforsket og utfordret den samiske arkitekturen, virker det heller ikke unaturlig at stokken er med i Festspillutstillingen som det første du møter idet du kommer inn dørene på Bergen Kunsthall. Under en samtale jeg hadde med Nango i september 2020 forteller han at stokken han plasserte i kunsthallen er hentet fra et sted i Finnmark der bestefaren og onkelen hadde reinbeite. Onkelen som døde i fjor hadde for mange år siden fortalt ham om det spesifikke stedet hvor kunstneren kunne finne stokkene. Selv om onkelen selv ikke hadde vært der på 20 år, stod stokkene der og ventet på Nango da han dro opp dit. Han forklarer at stokken for han på en måte går forbi symbolisme, men at hele prosessen i det å «lete bealljit» symboliserer kontakten mellom natur og mennesker.²⁷⁵



III. 29 / Foran inngangspartiet til *Festspillutstillingen 2020*. Bealljit, brukt som bæreelement i tradisjonell samisk byggeskikk. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

Med referanse til tv-seriens tittel, kan vi si at konstruksjonen spiller på motsetningen mellom samisk tradisjon versus kapitalistisk/modernistisk tradisjon. Den samiske løsningen er enkel, sterk, bærer seg selv og samsvarer med tradisjonelle samiske levemåter som er i tråd med naturen.²⁷⁶ Ikke minst forutsetter den en tankegang om at alt kan brukes og gjenbrukes, og som

²⁷⁵ Personlig kommunikasjon [over Face time] med Joar Nango. Hattfjelldal/Tromsø: 01.10.2020.

²⁷⁶ Grunnen til at jeg i første omgang gjenkjente konstruksjonen er at jeg i 2019 fikk muligheten til å være med på byggingen av en slik samisk torvkåte i Skardmodal i Hattfjelldal i Nordland, under ledelse av Torbjørn Prytz (tradisjonshåndverker, og svigerfar), med veiledning av Torbjørn Børgefjell som er same. I løpet av byggeprosessen fikk jeg sett hvordan man i henhold til samisk tradisjon virkelig er avhengig av stedspesifisitet og kunnskap om materiale og stedet. Alt fra bestemmelse av kåtenes plassering, med tanke på blant annet tilgjengelighet på vannkilde og materialtilgjengelighet – tilgang på egnede treemner, torv og never – viste bare hvor avhengig man er av å kunne lese naturen og landskapet rundt. For mer om prosjektet se: DR-TV, «Bonderøven: Må det briste eller bære» [video], https://www.dr.dk/drtv/episode/bonderoeven_-maa-det-briste-eller-baere_145974; og Velfjord Historielag, «Sånn bygde vi kåta – Om et kurs i bygging av et tradisjonell sørsamisk kåte (derhvie-gåetie), samt bur og jordkjeller».

etter sigende utmerker seg som en noe annen 'estetikk' enn hva mange kanskje er vant til. Inne i varebilens lille, kompakte rom, hvor også mesteparten av tv-seriens samtaler finner sted, er lyskastere med røde og grønne lys, neonfargede jekkestropper, en bærbar laptop, ledninger, prosjektoren, i tillegg til reinskinn og en oppfyrt og knitrede vedovn som setter en hjemmekjær atmosfære. Den postkapitalistiske arkitekturen synes i så måte å oppstå i krysningspunktet hvor samisk tradisjon møter 'moderniteten' – og hvor manuell kunnskap og kløkt er en forutsetning. I tv-seriens andre episode møter vi også det som kanskje kan sies å være personifikasjonen på Nangos visjon for denne postkapitalistiske arkitekturen: den nigerianske bilmekanikeren Lan Paulsen som gjennom flere år har holdt den røde varebilen på veiene.

I første episode finner vi Nango i samtale med den canadiske kuratoren Candice Hopkins hvor de diskuterer ressursøkonomi, vernakulærarkitektur, og ny og alternativ bruk av materialer. Denne nyskapende materialbruken er som vist et gjennomgående trekk ved Nangos kunstnerskap. Det manifesterer seg blant annet i den ombygde bilen; hestehengeren i Dronning Sonja KunstStall; møkkasprederen på Kvam; og i «The Indigenuity Project» (2010) – et samarbeidsprosjekt med møbeldesigner Silje Figenschou Thoresen. «Indigenuity», forklarer Nango til Fadnes, innebærer en sammensetning av de engelske ordene for «urfolk» og «oppfinnsomhet», og viser til «samisk improvisasjonskompetanse, eller kløkt» med forankring i, og som utforskning av lokal og vernakulær designtradisjon.²⁷⁷ Dette sier også noe om hvordan Hopkins anerkjenner Nangos kunstneriske praksis og designløsninger, der han bruker det han har til rådighet og det som han er fortrolig med i den aktuelle lokale konteksten:

You are not seeing the intended use of the material, but you are thinking about its possible uses in the future. [...] It's actually an aesthetic of incredible freedom in my mind, because you are not confined by what someone else thought was the protocols around that thing, instead you think: What is my necessity right now, what is around me, what will work well? And then you invent something.²⁷⁸

Bruken av tradisjonelle materialer og objekter, satt sammen på nye måter eller kontekstualisert i nye omgivelser viser, er noe Nango har til felles med mange andre samiske samtidskunstneres arbeider. En slik praksis motsetter seg klare grenser eller endelige kategoriseringer, noe også kulturviter Thomas Kintel har påpekt. Han ser Nangos kunstneriske praksis som typisk for hvordan en generasjon kunstnere med samisk bakgrunn motsetter seg troen på eksistensen av

²⁷⁷ Fadnes, «Ad hoc-tv på kveitemagelerret».

²⁷⁸ Festspillene i Bergen, «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 1 av 3», se 09:00.

essensielle størrelser.²⁷⁹ Som Kintel skriver, er «fraværet av tradisjoner, innføring av livsstil og (valg)frihet fra tradisjon» en kritikk mot nettopp essensialisering av kunst og samiskhet.²⁸⁰

Nangos tilpasningsdyktighet til koronakrisen, som nyutnevnt festspillkunstner, er i seg selv imponerende og kan sees som en manifestering av hans kunstneriske improvisatoriske og nomadiske urfolksfokus. Nango beskriver nomadisme som «den ultimate stedsspesifikke leveformen»: «Mange tenker på nomadisme som noe rotløst, men det framstår som veldig knyttet til kontekst og land, fordi man er knyttet til det som er tilgjengelig der og da. Man er prisgitt stedet. Det er en ressursøkonomisk virksomhet».²⁸¹ Det handler med andre ord om å ta i bruk det man finner rundt seg ved å se mulige 'mangler' som en styrke og ikke som en hindring. Som jeg har forsøkt å vise også gjennom *Sámi Dáiddamusea* kan mangler og fravær generere kreativitet og oppmerksomhet. Dette har jeg blant annet forsøkt å understreke gjennom performativitetsteori, og alternative museologiske lesninger av 'mot-strategier' og hvordan man kan bruke kunstens og museenes avhengighet av konvensjoner til å bryte med dem, og slik skape noe nytt og progressivt. Dette finner vi som nevnt også som et avgjørende element i dekolonialiserende praksiser, som også er tema for *Post-Capitalist Architecture-TV*'s tredje og siste episode.

Dekolonialisering og urfolkifisering

Episoden sonderer seg mer spesifikt inn på dekoloniseringsfeltet koblet opp mot materialitet, kunst, arkitektur, det nasjonale og lokale. Her diskuteres tema som kolonialisme, koloniseringsprosesser og misjoneringshistorie. I løpet av en samtale med kunsthistorikeren Mathias Danbolt dukker det opp detaljrike, men likevel dels abstrakte, illustrasjoner av det samiske hverdagslivet. Disse er hentet fra boken *Beskrivelse over Finmarkens Lapper deres Tungemaal, Levemaade og forrige Afgudsdyrkelse* av den norske misjonæren Knud Leem fra 1767. Leem var en av få misjonærer som faktisk snakket samisk, og boken fremstilles i samtalen mellom Nango og Danbolt som «mindre fordomsfull» sammenlignet med lignende bøker som ble skrevet i tiden. Likevel fremhever Danbolt dens rolle i kolonial kunnskapsproduksjon, som en bok som ikke var laget for samene, men for kolonialistene: «This is the classical abstraction of knowledge, where you take knowledge and you abstract it from where it happens in order to pass it on into colonial knowledge system»²⁸² stadfester Danbolt. Nango fortsetter tankerekken med spørsmål om hvordan samene

²⁷⁹ Kintel, «Den nordlig pragmatismens universale kapasitet».

²⁸⁰ Ibid.; se også Baglo og Hammer Stein, «Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter».

²⁸¹ Nango i Winter, «Kulturutveksling på Kvam».

²⁸² Danbolt sitert i «Joar Nango: Post-Capitalist Architecture-TV #Part 3» (video).

kan ta tilbake bildene og dokumentene. Danbolt forteller at disse fortsatt befinner seg i det kongelige bibliotek i København, slik at posisjonen i en kolonial struktur ikke har endret seg, og påpeker at dette ikke er en enestående situasjon for Leems illustrasjoner, men mer en norm for mye av de historiske arkivene: de er laget for og av kolonialistene.²⁸³ *Bååstede*-prosjektet, og de flere tusen gjenstandene som stadig ikke er blitt tilbakeført til samiske områder er med på å understreke en slik virkelighet.

Et tema under samtalen er også en tromme som befinner seg ved Universitetsmuseet i Bergen, som virker tilsynelatende lik en samisk tromme i en av Leems illustrasjoner. Etter nærmere undersøkelse viser det seg derimot at trommen slettes ikke er samisk, men Grønlandsk, og at museets første direktør Wilhelm Christie i ånden av at, som Danbolt ironisk fremlegger: «alle museer med respekt for seg selv må ha en samisk tromme», hadde malt den med motiver inspirert av Leems illustrasjoner av en samisk tromme. Den grønlandske trommen ble slik en samisk en, og lenge tatt for å være nettopp det. Eksempelet viser hvordan kunnskap, selv ved et historisk museum ikke nødvendigvis er representativ for virkeligheten, og hvordan gjenstander tas ut fra sin opprinnelige kontekst, plasseres inn i et kolonialt kunnskapssystem som så blir reproduisert som en 'virkelighet'.

Den dekoloniale samtalen ledes videre med den samiske forskeren og duoajären Liisa-Rávná Finbog, hvor det snakkes om forskjellen mellom dekolonialisering og «indigenization», direkte oversatt til norsk «urfolkifisering». Finbog gjør oss her oppmerksomme på kunsten som et kolonialt konsept:

The thing about decolonization is that you can't undo it, you can't undo colonialism. Decolonization is more about deconstructing the structures that colonialism has put upon society. Taking a look at, and challenging the conceptions of white supremacy, and that "other" alternatives are lesser somehow. So, this is the essence of decolonizing. And then you have the concept of indigenization. So that the concept I think is more for the indigenous communities. Right, because that is about going in and taking our beliefs, our practices and our knowledges, and sort of implementing *them* within society as a whole. We need to stop devaluing duodji as handcraft and something that doesn't have the same value as art. Because art in essence is a colonial concept.²⁸⁴

²⁸³ Et annet eksempel i Danmark er seks samiske trommer som ble tatt fra samiske områder på 1700-tallet av misjonæren Thomas von Westen (1682–1727) som gjennom misjonsreiser på 1720-tallet, og innsamling av såkalt samisk 'hedenskap'. Von Westen konfiskerte riktignok mer enn hundre samiske trommer på sine reiser, men flesteparten av disse ble ødelagte i branner i København i 1728 og 1759. Seks av disse befinner seg fortsatt i dag i samlingen til det Nasjonale museet i København. Se Danbolt, «Control, Collect, Copy. Scenes from Four Hundred Years of Colonial Knowledge Production on 'Danish Finnmark'». Teksten er et kopiert manuskript av et essay som vil publiseres i desember 2020 i forbindelse med Joar Nangos Festsjellutstilling 2020. Teksten var også å finne i selve utstillingen, liggende ved siden av den omtalte *Wilhelm Christies samiske tromme* (ukjent datering).

²⁸⁴ Finbog sitert i «Joar Nango: Post-Capitalist Architecture-TV #Part 3».

Urfolkifisering impliserer med andre ord for Finbog en urfolkskunnskap, og er hva samene trenger å arbeide med, mens dekolonialisering på sin side er hva staten eller regjeringen trenger arbeide med. Som hun påpeker, er samene smertelig klar over, og anerkjenner allerede at de som befolkningsgruppe er blitt, og stadig blir koloniserte. Gjennom å se på hvordan de kan bruke praksiser som er blitt undertrykte av for eksempel staten, kan de ta tilbake den kunnskapen som ikke bare koloniserende praksiser, men også dekoloniserende praksiser har tatt fra dem påpeker Finbog.²⁸⁵

Nango problematiserer også dekoloniseringsbegrepet, som han tidligere har begrunnet med at han «føler at det er et språk som fortsetter å polarisere en allerede polarisert debatt, på kolonialismens premisser».²⁸⁶ Dette handler om, som jeg vil diskutere i neste kapittel, premissene for dekolonialisering, og måten dekoloniserende prosesser foregår på. Både Finbog og Nango synes å legge vekt på et mer «autonomt urfolksperspektiv», kanskje noe fundert i det faktum at dekoloniseringsbegrepet opprinnelig har vokst ut av akademiske og aktivistiske diskusjoner i Latin-Amerika, Karibia og USA de siste tiårene. Skepsisen kan også tenkes å komme ut av det faktum at begrepet er blitt popularisert og mye brukt, blant annet i akademia, som videre har medført at det er blitt et tungt teoretisk begrep som ikke nødvendigvis fører med seg en dekoloniserende praksis like mye som det fører med seg dekolonial teori.

Den vide bruken av dekoloniseringsbegrepet har fått mange til å stille seg skeptiske til nettopp hvordan og hvorfor det brukes, noe jeg vil komme nærmere inn på i avhandlingens neste og siste kapittel. Sett at dekolonialisering forstått slik står i fare for å bli et «non-performativt» begrep, eller ikke-performativt begrep, og nok en taktikk brukt av 'koloniherrene' for å kolonisere urfolksbefolkninger, synes både Finbog og Nango å definere urfolkifisering som et mer relevant og aktivt begrep for den samiske situasjonen, og for en mer fruktbar måte å bedre den på. For Nango dreier det seg om å anlegge et mer «autonomt urfolksperspektiv» som tar utgangspunkt i «tradisjonskunnskap, håndverk og måter å forholde seg til landressurser og selvbestemmelse».²⁸⁷ Da Festspillutstillingen endelig åpnet 4. september 2020 var det nettopp dette inntrykket jeg og flere satt igjen med: en annerledes og unik utstilling, som ikke bare utfordrer Festspillutstillingen som konsept, vestlige kunnskapstradisjoner og landegrenser, men som også utforsker den i skjæringspunktet mellom urfolks kunnskap, tradisjoner og levemåter på en måte som åpner for dekonstruksjon og reforhandling på samiske premisser. På plass var gjenstander Nango, sammen med andre, hadde funnet og skapt på ulike steder og til ulike tider. Den kunne vært omtalt som en

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Nango sitert fra intervju med Andreas Breivik, «Hva gjør vi nå».

²⁸⁷ Ibid.

slags retrospektiv utstilling, men en slik definisjon ville heller ikke vært helt korrekt, da reisen kunsten har vært igjennom, og konteksten den nå er plassert i, kan sies å ha transformert den. Kanskje er noe tatt fra, og noe annet tilført. Som velkomst møtes man av den kjente bueformede bjørkestammen. Kobberringen skal ifølge samisk tradisjon og tro beskytte mot onde makter (se ill. 30).



Ill. 30 / Installasjon i foajeen til Bergen Kunsthall under Festspillutstillingen 2020. Bealjit og kobberring. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

Utstillingen – «En milepæl i norsk kunsthistorie»

«En milepæl i norsk kunsthistorie» var overskriften til NRKs Mona Phale Bjerkes anmeldelse av utstillingen da den omsider åpnet. Som nevnt innledningsvis i kapittelet, er Festspillutstillingen en prestisjetung utstilling. Den er vanligvis også, som Bjerke bemerker: «en elitistisk separatutstilling, et selvgratulerende one-man show».²⁸⁸ Dette er derimot en beskrivelse som står stikk i strid med oppfattelsen av årets utstilling, som oppleves som et eneste stort og dynamisk samarbeidsprosjekt og arbeid som slettes ikke kan spores tilbake til festspillutstilleren alene. Utstillingen synes heller ikke å være ute etter å gi et klart bilde av hva den samiske kunsten er – i stedet åpner den for en bredere utforskning både av kunsten, arkitekturen, kunstneren (og arkitekten), det samiske, det relasjonelle og sosiale – og ikke minst, av Festspillutstillingen som konsept. I stedet for å stadfeste noe som helst virker Nango mer interessert i ideene som ligger bak, og i det å utfordre de, og i utstillingen starter det med et noe annerledes bibliotek.

For noen er biblioteker forbundet med storslåtte, tunge bygg i stein og mur. Historisk har de stått som en bauta og som en ode til selve grunnsteinen for det vestlige moderne samfunnet: kunnskap og vitenskap. For andre kan biblioteket for eksempel ha form som en omreisende «bokbuss», noe som der jeg kommer fra var tilfelle. I Nangos Festspillutstilling er biblioteket presentert som en såkalt *Girjegumpi / Samisk arkitekturbibliotek* (2018), som for første gang ble presentert under Festspillene i Nord-Norge i 2018. «Girje» betyr bøker på nordsamisk, mens «gumpi» er en referanse til en 'minicampvogn' på meier som kan fraktes med snøscooter, og som brukes av samene til for eksempel reinsdyrdrift på vinterstid. I utstillingen har denne imidlertid en noe annerledes utforming og funksjon, den er også dekonstruert og spredt rundt om i utstillingsrommet som fremstår som et eneste stort installasjonsverk (se ill. 31).

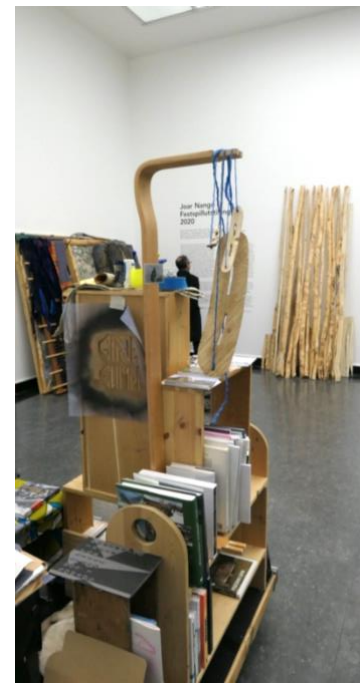
I det alternative biblioteket inviteres besøkende til å sette seg ned på en stol eller legge seg i en hengekøye for å lese fra Nangos utvalgte kunnskapslager: en stor samling bøker og artikler som han de siste 15 årene har samlet sammen i utforskningen av urfolks identitet og rom. 'Gumpien' er i utstillingen dekonstruert og spredt rundt i rommet, og gjør den samiske byggkonstruksjonen om til fungerende bibliotekshyller (se ill. 32). Samtidig fusjonerer den med kunsthallens arkitektur: meiene, eller sleden, står naken igjen på gulvet; veggene lent opp mot kunsthallens vegger; og taket er omgjort til et skråhengende maleri som gir assosiasjoner til en albertavle, laget av den kjente samisk-svenske kunstneren og aktivisten Andres Sunna. Maleriet viser fragmenter av ulike bygningskonstruksjoner, ulike gjenstander og abstraherte former. Speilvendt kan man lese teksten:

²⁸⁸ Bjerke, «En milepæl i norsk kunsthistorie».

«LIFE. THE REVOLUTION OF EVERYDAY». Budskapet sammenfaller med helhetsinntrykket av utstillingen, som et oppgjør i seg selv. Sunna utgjør videre bare en av mange samarbeidspartnere for utstillingen, bestående av blant andre kunstnere, duojårer og håndverkere fra ulike land. De tilfører utstillingen ulike kunnskaper og uttrykk, mye likt det alternative biblioteket, som går mot institusjonaliseringen av det vestlige regimets kunnskapsproduksjon gjennom å tilby et dekolonialiserende curriculum med perspektiver og kunnskap.



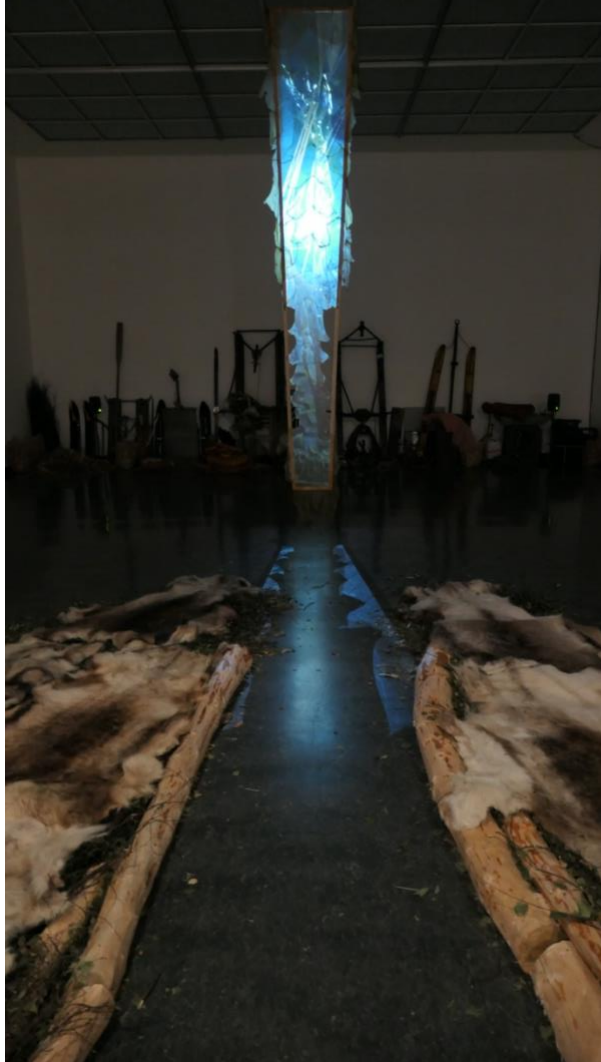
Ill. 31 / Utsnitt fra Festsplutstillingen 2020, gallerirom II. *Girjegumpi / Architectural Library* (2018–). Tak- og veggmalierier av Anders Sunna. Hengekøye av MAKA design. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 32 / Utsnitt fra Festsplutstillingen 2020, detaljer fra *Girjegumpi*. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

Nangos kunstneriske praksis beskrives i utstillingens introduksjonstekst som en arena for sosiale prosesser og utforskning av steder og situasjoner som «skapes med utgangspunkt i improvisasjon, kollektiv handling og direkte forhandlinger med den lokale konteksten».²⁸⁹ I et neste rom i utstillingen møtes man av et mørke, blandet med lyd og lys fra installasjonsverket *Skiemvar* (se ill. 33). Verket er del av en pågående utforskning av samisk teknologi med utgangspunkt i teknikken beskrevet over med sammensydde kveitemager, her også fra fiskere i Bergens-området. Kveitelerrtet er strammet opp av bjørkestammer, henger fritt fra taket, og har en form som tas igjen i sitteområdet foran installasjonen inspirert av tradisjonelle *loaidu*, som er oppholdsrommet i en lavvo (se ill. 34).

²⁸⁹ Sitat hentet fra utstillingens introduksjonstekst.



Øverst til høyre: Ill. 33 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, oversiktsbilde fra bakre del av rommet til Gallerirom I. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

Øverst til venstre: Ill. 34 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. *Skeivnar* (2020), med sitteområde av Joar Nango. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

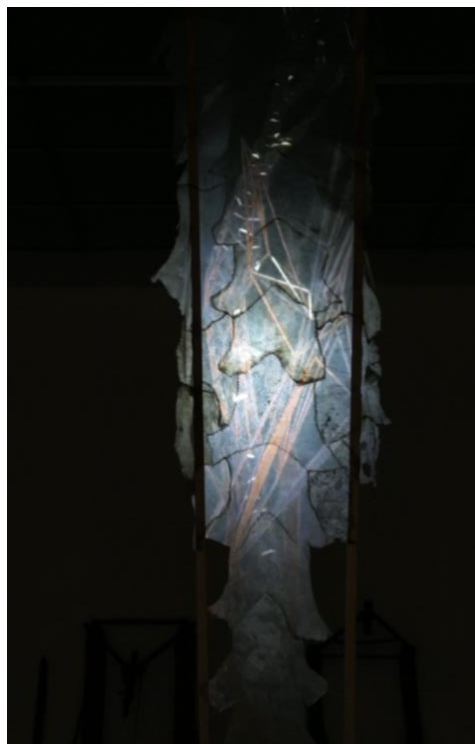
Under i midten: Ill. 35 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. Sennagras i forgrunnen, *Rákkas 1-4* (2020), duodji av Katarina Spiik Skum. Illustrasjoner fra Knut Leems bok. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal



Der jeg satt på reinsdyrskinn og bjørkeris, luktet søtt sennagras,²⁹⁰ og så opp på den smale, flere meter lange skjermen med det som lignet lyssatte, svaiende grener i en mørk natt, fikk jeg mange inntrykk på en og samme tid (se ill. 36). Prosjekteringen hadde vekselvis uttrykk som virkelig og digitalt, og lyden var dyp og brummende, tidvis pulserende og ekkoaktig. Etter en stund sklir teksten: «You can't reverse the flow of a river» over lerretet – og får tankene til å gå til utstillingen *Let the River Flow* (på norsk oversatt til «La elva leve») ved OCA i 2017, hvor utgangspunktet var Alta-aksjonen, og det at samene i vår tid fortsatt opplever kulturen sin som truet.²⁹¹ I mørket bak skjermen står ulike former for transportmidler med meier, rester etter avbarking, never, og ulike objekter som kan knyttes til tradisjonell samisk levemåte, men også rester etter prepareringen av utstillingen. Her har ingenting gått til spille, men heller blitt en del av utstillingen. Bak meg står teltlignende formasjoner, som skal forestille rákkas (innertelt for lavvo), med fargerike illustrasjoner man kan dra kjensel på fra den omtalte boken til misjonæren Leem – laget i samarbeid med den samisk-svenske kunstneren Katarina Spiik Skum (se ill. 35). Det virker som at de man kunne forestille seg holdt til her var klare til å reise. Kanskje fordi det i den mørke natten, gjennom buskkrattet, kunne komme noen som truet det landet de lever av og på.

Til venstre: Ill. 36 / Detaljer fra *Skeivvar* (2020). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

Til høyre: Ill. 37 / Utsnitt fra Festsjellutstillingen 2020. *Wilhelm Christies samiske tromme* (ukjent datering). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal



²⁹⁰ Sennagras er tradisjonelt sett blitt brukt som innlegg eller isolering i tradisjonelt fottøy som skaller og kommager. Gresset sankes, tørkes og bankes før det eventuelt formes i ulike formasjoner til oppbevaring (som vist i utstillingen) eller brukes.

²⁹¹ Nango var også medvirkende under *Let the River Flow*, hvor han og Tanya Busses verk *The Nomadic Library* ble vist første gang. I Festsjellutstillingen er verket også til stede, som en samling re- og selvproduserte publikasjoner og tekster fra Barentsregionen, ment å undersøke «how printed matter has operated as a political tool and a unifying factor for these various subcultures». Hentet fra utstillingsteksten.

I et hjørne av utstillingsrommet finner vi også den tidligere omtalte 'samiske' trommen, *Wilhelm Christies samiske tromme* (ukjent datering), som sammen med illustrasjonene, i henhold til utstillingsteksten, står som en kommentar til approprieringen, sirkuleringen og representasjonsmakten som ligger i det å fremstille urfolkskulturer (se ill. 37).²⁹² I en panelsamtale i forbindelse med utstillingen mellom Nango, Danbolt, Tone Huse og Hanne Hammer Stien, forklarer Nango at det for han handlet om å «ta tilbake illustrasjonene». Illustrasjonene, som ikke er de samme som finnes i boken, men som er fargerike originaler, har før festspillutstillingen ikke vært 'oppdaget'. Å implementere dem i utstillingen var i så måte et forsøk på å gjøre dem samiske for noen andre tok dem for å gjøre dem vestlige/todimensjonale/historiske objekter, forklarer Nango. Vi får også vite at det er gjort en utveksling. Trommen var allerede en del av en utstilling ved universitetsmuseet hvor den har permanent tilholdssted, da Nango uttrykte et ønske om å låne den. Som erstatning laget han i samarbeid med kobbersmeden Lajos Gabor en «samisk/rom tromme» som ble plassert i monteringen hvor den liksom-samiske trommen hadde stått.²⁹³

Utveksling finner vi også i møtet mellom Nango og Bergen Kunsthall, hvor arkitektur og rom synes å flyte inn og ut av hverandre. Sterke og mange sanser og assosiasjoner gjør at kunsthallen på en måte nærmest konsumeres opp i den gjennomgripende og lekende kunsten. Utstillingen viser hvordan arkitekturen spiller en viktig rolle både i kolonialisering og dekolonialisering, som beskrevet av Sandi Hilal og Alessandro Petti i boken *Permanent temporariness*. De viser til hvordan arkitektur har en avgjørende rolle i det å organisere romlige og sosiale relasjoner; i det å uttrykke ideologier eller kunnskapstradisjoner; og som bevis for politiske og kulturelle krav.²⁹⁴

Det samme viser Nango gjennom (de)konstruksjon og oppgjør med koloniale strukturer i kunsthallen. Dette til tross for at institusjonen gir han et betydelig spillerom og frie tøyler, noe han ikke fikk i Dronning Sonja KunstStall. Utstillingen kan leses som en demonstrasjon av at etableringen av samiske institusjoner med tilhørende arkitektur/bygg er viktig i det å manifestere den samiske institusjonenes autonomi.²⁹⁵ Samtidig kan den forstås som en manifestering av det potensialet som ligger i det å ta i bruk allerede eksisterende institusjoner. De ulike utstillingsrommene, forstått som fragmenter av muligheter organisert gjennom samarbeid og konsultasjon fra ulike og mange hold, viser ulike måter rom skapt av det moderne regimet kan

²⁹² Utstillingstekst: «Joar Nango. The Festival Exhibition 2020. 4.9 – 8.11. 2020».

²⁹³ Se Festspillene i Bergen, «Plattform: Mathias Danbolt, Tone Huse, Joar Nango, Hanne Hammer Stien», livesamtale først vist 31. oktober, 2020 [video]: <https://vimeo.com/467807671>.

²⁹⁴ Hilal og Petti, «P'SAGOT», 143.

²⁹⁵ Jeg bruker her «institusjonen» fordi det samiske kunstmiljøet: kunstnerne, kunsthistorikerne, kuratorene, museologene, allerede er en del av en samisk institusjon – den mangler imidlertid et bygg.

redefineres på gjennom å bruke kunnskap som kommer fra både ut- og innsiden av institusjonen. Litt som institusjoner som Universitetsmuseet i Bergen skapte historien om en samisk tromme, som slettes ikke var en samisk tromme gjennom kolonial kunnskapsproduksjon, skaper utstillingen en helt ny form for Festspillutstilling, som får lov til å eksistere gjennom egendefinerte, eller udefinerte, rammer. Jeg mener selvsagt ikke å undervurdere alvorligheten av en slik kolonial kunnskapsproduksjon som den vestlige/norske institusjoner har påført urfolk gjennom å stjele og omdefinere en befolkningsgruppes historie og kultur, men poenget er at også kunsten gjennom sitt subversive og skapende potensiale kan være med å undersøke og dekonstruere de koloniale strukturene, og bygge noe helt nytt med verktøy som ikke tilhører det koloniale regimet.

Avslutningsvis må også et utstillingens tredje rom nevnes før jeg går over til avhandlingens siste kapittel. Det er riktig nok enda to rom: det fjerde inneholder en skjerm som viser Post-Capitalist Architecture-TV på loop, mens det femte rommer en slags parallell utstilling, en mini-retrospektiv av FFB. Men i utstillingens tredje rom, som har navnet *European Everything*, utforsker Nango tema som nomadisme, bevegelse og materiell flyt, som beskrevet i utstillingsteksten (se ill. 38). Også dette som en installasjon sentreres rundt prosjektet *European Everything*: den inneholder hestehengeren, *European Everything Stable Adaption* (2019), fra Dronning Sonja KunstStall; to videoverk laget i samarbeid med Sigbjørn Skåden og Martijn in 't Veld; en slags hytte, *European Everything Hut* (2020), laget i samarbeid med Gabor og den Bergensbaserte båtbyggeren Maik Riebort; og flere frittstående objekter, blant annet fra reisen i forbindelse med Documenta 14. Rommet er fylt av lyder, både fra lyden til en video plassert inne i hestehengeren, og fra rommet ved siden av. Den romlige tilstedeværelsen som Nangos verk manglet i Dronning Sonja KunstStall, da lyd og video uteble (i alle fall da jeg var der), var her i aller høyeste grad til stede (se ill. 39).



Ill. 38 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, gallerirom III. *European Everything Stable Adaption* (2019). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal



Ill. 39 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, på innsiden av hestehengeren: video av Joar Nango i samarbeid med Tanya Busse og Jokūbas Čižikas. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

Videoen med tittelen *E* (2017), laget i samarbeid med Veld, også vist under Documenta 14, gir et interessant og absurd innblikk i det man etter hvert finner ut er livet til et kjøleskap som ender opp på en skraphaug:

When we came they put us in white boxes. Each box was labelled with a name we could not relate to. That name was Eskimo, and they knew us by that name. They needed us here, because they needed a piece of our land. It is hot here they said. We needed your cold and they took what they wanted. They thought we had enough to share. Enough home. Enough cold. Enough endless white planes. People used us. Put their food into us. And we kept it fresh. They put grocery lists on our shiny white surfaces, pictures of their loved ones and magnets with images of countries once visited. In other words, they made us their own...²⁹⁶

Videoen som består i tekst i blokkbokstaver på ulike bakgrunnsfarger, stiller spørsmål ved tema som eierskap, ulikhet, fremdrift og frihet,²⁹⁷ hvor kjøleskapet blir en ubehagelig metafor på relasjonen kolonialist og kolonialisert (se ill. 40).



Ill. 40 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. Videoverket *E*, samarbeid med Martijn in 't Veld (tekst). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal

²⁹⁶ Utdrag fra videoverket *E*. For å se verket i sin helhet se: <https://www.thenameofthesunisyellow.com/sites/e/> (video).

²⁹⁷ Se In 't Veld, «E».

Avsluttende diskusjon og drøftinger

Gjennom avhandlingen har jeg forsøkt å belyse fraksjoner av den samiske kunstens plassering og situasjon i den norske kunstsferen, og videre undersøkt ulike norske kunstinstitusjoner som mulige arenaer for dekolonialisering, aktivisme og reforhandling. I hvert kapittel har ulike narrativ stått i sentrum, og hver av disse har vært med på å reise særskilte problemstillinger. Innledningsvis startet jeg med å redegjøre for den samiske kunstens situasjon med utgangspunkt i RDM og De samiske samlinger (DSS) i Karasjok, samlingens situasjon og den nasjonale mangelen på et samisk kunstmuseum. De videre eksemplene, undersøkt som reforhandlinger, har alle ulike utgangspunkt (som museum, galleri og kunsthall), ulike museologiske praksiser og ikke minst resultater. Gjennom å se på institusjonelle handlinger og utstillingskonsept satt i sine spesifikke og ikke-spesifikke kontekster, har jeg sett på hvordan institusjonene har valgt å fremstille den samiske kunsten, i hvilke rammer, og hvordan de har forholdt seg til den samiske kunstens overordnede situasjon (mangel på rom) og til kolonialisering/dekolonialisering.

Av casestudiene er det derimot bare ett som aktivt flagges som et dekoloniserende prosjekt. Som jeg har vist tok det innovative samarbeidsprosjektet til RDM og NNKM, *Sámi Dáiddamusea*, i bruk radikale, aktivistiske og subversive strategier som aktivt motstred NNKMs konvensjoner, men også generelle museologiske konvensjoner, både for hvordan man jobber med utstillinger, og hvordan og hva man viser i museet. Prosjektet gikk også aktivt ut mot mangelen på et samisk kunstmuseum, og situasjonen til DSS som for tiden stues bort i magasiner i dårlig forfatning. Når det kommer til *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* ved Dronning Sonja KunstStall er situasjonen en litt annen fordi den uttalte politiske intensjonen uteblir, noe som må sees i sammenheng med kongehusets nøytrale posisjonering i politiske spørsmål. Spørsmålet blir likevel om historisk nøytralitet i seg selv er et legitimt argument til å ikke ta en mer eksplisitt stilling til den samiske (kunst-/museums-) situasjonen. Et av poengene med denne avhandlingen har vært

å vise at museer, som de maktinstitusjonene de er, har mulighet til å gjøre endring, så fremt det finnes en vilje. Jeg har blant annet argumentert for at maktposisjonene, og de tilsynelatende sementerte strukturene også kan være fruktbare utgangspunkt for reforhandling. Dette, mener jeg, især gjelder et kongelig kunstgalleri som er en sentral del av den maktkonstellasjonen kongehuset er. Imidlertid har også et poeng vært å vise at det ikke trengs eksplisitte og uttalte politiske mål i en utstilling for at den skal kunne si eller gjøre noe med den samiske situasjonen – institusjonelle valg og kuratoriske strategier kan også tolkes som 'stille' politiske 'statements'. I forbindelse med Joar Nangos Festspillutstilling kommenterer kurator Steinar Sekkingstad at kriteriene for valg av kunstner ikke er politisk rettet/motivert, men at de valgene hovedsakelig gjøres ut fra kunstfaglige kriterier. Sekkingstad påpeker likevel at det ikke er første gang festspillutstillingen har politisk innhold, og videre at på «de kunstfaglige vurderingene selvsagt også har politiske dimensjoner».²⁹⁸ Gjennom et slikt argument kan man også si at vurderingen om å lage en samisk utstilling, ikke minst satt sammen med dronning Sonjas uttalelse under utstillingsåpningen, kan tolkes til å ha en form for politisk dimensjon.

Situasjonen i dag synes å stå i sterk kontrast til det bildet den samiske billedkunstneren Synnøve Persen tegnet for tjuve år siden, i år 2000. Hun slo da fast at «Norske kunstinstitusjoner har liten om noen interesse for å vise samisk kunst».²⁹⁹ Hun utdypet imidlertid sin oppfatning ved å vise til at denne kunsten «er rubrisert i kategorien folkløse/etnisk/urfolkskunst (sic) og tas kun fram i de sammenhenger man har behov for å vise storsinn og vidsyn, som alibi for kultivert adferd».³⁰⁰ I denne avhandlingen har jeg vist at det ennå, til tross for det som har skjedd i løpet av de siste årene, fremdeles finnes paradokser i museologiske praksiser som baserer seg på inkludering, kritisk (selv)refleksjon og innbyrdes institusjonskritikk. Det er i tillegg viktig å påpeke at behovet for et eget samisk kunstmuseum selvsagt ikke blir mindre, selv om stadig flere synes å innse at norske museer også har et ansvar i det å bringe samisk kunst ut til publikum.

Selvkritikk kan som jeg har argumentert for, stå i fare for å bli det Fraser har betegnet som en *institusjonalisert kritikk*. Frasers argument tar, mye likt de dekoloniale tenkerne, utgangspunkt i at det ikke finnes noe «utenfor systemet». Hun spør videre: hvordan kan man forestille seg, eller i det hele tatt utrette, en kritikk av kunstinstitusjoner når museer er en del av det globale, kapitalistiske markedet og kommersialisering?³⁰¹ Institusjonskritikk, eller selvkritiske praksiser, kan være uttrykk for et ønske om å synliggjøre sin egen maktposisjon og å følge med «trendene» i tiden – en økende

²⁹⁸ Steinar Sekkingstad i personlig e-postkorrespondanse 26.08.2020.

²⁹⁹ Persen, «'White mainstream culture': Samisk-norsk, gjensidig påvirkning innen kunstområdet?».

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Fraser, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», 100–101.

tendens man kan se innenfor ulike kulturfelt og institusjoner som viser eller inkluderer 'andre kulturer'. Dette argumentet har meldt seg i de siste årenes debatter omkring dekolonialisering, både i Norge og internasjonalt. Disse stiller blant annet spørsmål ved hvor virknings- og verdifulle slike strategier er, ettersom de tross alt finner sted innenfor institusjonen som i utgangspunktet er en kolonial oppfinnelse, der de stiller seg kritiske til intensjonen bak å føre dekoloniserende arbeid.

Spørsmålet videre blir derfor hvordan forholdet er mellom det museene sier, hva de faktisk gjør og opplevelsene man som museumsbesøkende har. Og ikke minst: hvordan fungerer egentlig inkludering, mangfold og dekolonialisering i en global og kapitalistisk verden hvor slike konsepter gjerne brukes som markedsføringsverktøy? Kunsthistorikere som Charlotte Bydler og Terry Smith har for eksempel vist at kulturelle forskjeller er en ettertraktet vare i et globalisert kunstmarked.³⁰² Problematiseringen av dekoloniseringsbegrepet har blant annet nettopp befattet seg med det som noen ser som en kommersialisering av begrepet. Dette gjør at dekolonialisering innenfor museet kan forstås som en videreføring av koloniale logikker, noe som gjør dekolonialisering til nok et masternarrativ. Slik blir det hevdet at begrepet blir appropriert, tømt for mening og dermed ender opp som en tom metafor.³⁰³

Dette er en form for institusjonskritikk som ikke bare relaterer seg til dekoloniseringsbegrepet. Begrep som inkludering, mangfold og dekolonialisering blir brukt og tilpasset ulike områder og situasjoner, hvor faren er at de blir repeterte og reproduert på en måte som gjør betydningen av de svakere. Popularitet av fenomen eller begrep kan altså brukes effektivt, eller, det kan ha en nøytraliserende effekt. Så hva skjer så i kunstmuseene? Kan bruken av det samiske være et uttrykk for en form for kulturell appropriering, eller er det en legitim feiring og verdsetting av samisk kunst og kultur? Jeg vil i det følgende undersøke disse spørsmålene nærmere og sette casene mine i en bredere kritisk kontekst. Jeg vil først starte med å støtte meg til Ahmeds kritikk av institusjonelle praksiser – der hun introduserer begrepet om det «non-performative», før jeg går videre i å se på casene i lys av den internasjonale dekoloniserings- diskursen, og den samiske kunstens nåværende situasjon.

³⁰² Baglo og H. Stein, «Alt eller ingenting»; se også Smith, «Currents of world-making in contemporary art», 171–188; Bydler, *The Global Artworld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004), 150–157.

³⁰³ Se blant annet Tuck & Yang, «Decolonization is not a metaphor»; og Kassim, «The museum will not be decolonised».

Dekolonialisering som en måte å ikke gjøre dekolonialisering på

Ettersom en vesentlig del av denne avhandlingen har vært å fokusere på det performative, nemlig betydningen av museer, utstillinger og kunst som handlingsagenter og deres potensiale til å skape endring, vil jeg i første omgang følge Ahmeds kritikk av institusjonelle praksiser som presentert i boken *On being included: Racism and Diversity Life*. Den er i utgangspunktet en casestudie av mangfoldsarbeid innenfor sektorer for høyere utdanning i Australia og Storbritannia, men kan overføres til diskusjonen om kunstinstitusjonelle praksiser. Ahmed undersøker språk, strategier og forholdet mellom mangfold, likhet, performancekultur – og, forholdet mellom lover og policy som performative handlinger. Dette gjør hun med utgangspunkt i spørsmålet om institusjonene gjør hva de sier de er ment å gjøre: «as if they bring something into existence»,³⁰⁴ eller ikke. I studien hevder Ahmed at mangfold står i fare for å inkorporeres som en form for «diversity management». Det vil si at mangfoldsperspektivet paradoksalt nok koker bort i den byråkratiske strukturen, som i realiteten administrerer og kontrollerer konflikter og dissens.³⁰⁵ Den samme typen konflikt- eller problemområder, skapt av en kolonial fortid og/eller pågående koloniale logikker, finner vi som sett også innenfor museumssektoren. Derfor mener jeg at Ahmeds analyser har stor overføringsverdi til dette feltet, ikke minst i forhold til institusjoner og museer som har dekolonialisering som målsetting.

I boken belyser Ahmed en rekke problemer ved mangfoldsdiskursen. Blant annet viser hun til forholdet mellom diskursens språk og dette språkets effekt. Det institusjonelle språket, hevder Ahmed, er med på å synliggjøre mangfold som en verdi: noe som institusjoner ønsker å ha, eller i det minste ønsker at man skal tro de har. Effekten blir altså at mangfoldsdiskursen brukes som en «feel good-politikk», en markedsføringsstrategi som søker å fremstille institusjonen i et godt lys.³⁰⁶ Ahmed viser slik hvordan bruken av begrep som mangfold, som institusjonell strategi, faktisk kan fungere som en måte å *ikke* gjøre mangfold på: «if we take saying diversity as if it is doing diversity, then saying diversity can be a way of not doing diversity».³⁰⁷

Ahmed bygger ut diskusjonen over temaet intensjon/effekt ved å trekke på performativitetsteori fra Austin og Butler. På bakgrunn av Austins vektlegging av det kontekstavhengige ved performative handlinger, argumenterer Butler for at performativitet ikke må forstås som en singularer eller bevisst handling, men snarere som en diskursiv gjentagende og

³⁰⁴ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 11.

³⁰⁵ *Ibid.*, 13.

³⁰⁶ *Ibid.*, 69.

³⁰⁷ *Ibid.*, 121.

situasjonell praksis som *produserer den effekten den navngir*.³⁰⁸ Det «non-performative», brakt på banen av Ahmed er på den andre siden en måte å tenke nytt på forholdet mellom det som sies og effektene som kommer ut av det. Det hun er opptatt av er med andre ord hvordan performativitet slik kan beskrives som en diskurs basert på en gjentakelses- og situasjonell praksis som *ikke produserer effektene den navngir*.³⁰⁹ Altså hvor det å uttale/navngi noe ikke fører med seg den nevnte effekten, eller hvor noe er uttalt med det formål at det ikke skal skje noe. Å hevde eller navngi noe betyr med andre ord ikke at noe automatisk er slik – det fordrer spesifikke handlinger. På samme måte kan det at institusjoner stiller seg bak verdier som mangfold, inkludering og dekolonialisering bli en institusjonell (non-)performance, hvor museenes utsagn eller policyer skaper «an illusion of the behind»,³¹⁰ som Ahmed sier det.

Tilsvarende kan inkludering av samisk kunst i samtlige kunstinstitusjoner også forstås som en markedsføringsstrategi som ikke nødvendigvis tjener den ‘glemte’ eller underkommuniserte kunsten. Derimot står den i fare for å tjene den monokulturelle nasjonsfortellingen ved å gi den en ‘eksotifisert annen’. Dette er noe bell hooks (1952-)³¹¹ påpekte allerede i 1992 da hun hevdet at ‘annethet’, eller mangfold, gjennom kommodifisering fremkaller en slags ‘forbruksglede’:

The commodification of Otherness has been so successful because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying than normal ways of doing and feeling. Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture.³¹²

I tråd med dette hevder Ahmed at mangfold fordrer forbruk gjennom å bruke andres kropper, («the bodies of others»)³¹³ Både hooks og Ahmed omtaler en form for kulturell appropriering som innebærer en undertrykking av minoriteter i forstanden å gjøre dem til et ‘tilbehør’ til det ordinære, eksempelvis det vestlige museets hvite kube, kunsten den historisk sett har vist frem, og det kunstsystemet den representerer.

Kanskje står den samiske kunsten i fare nettopp for å fremstå som en eksotifisert annen: som krydder i en kunstinstitusjon som søker høyere besøkstall og større vekst. Med referanser til mine egne caser kan den samiske kunsten i så måte stå i fare for å fungere som ‘fargerike (samiske) farger’ på en ellers kjedelig, hvit museumsvegg i Tromsø; noe ‘nytt og spennende’ å fylle kongelige,

³⁰⁸ Ibid., 116; se også: Butler, *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993), 2.

³⁰⁹ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 117.

³¹⁰ Ibid., 119.

³¹¹ bell hooks, født Gloria Jean Watkins, skrives med små bokstaver etter hennes eget ønske for å gi mer oppmerksomhet til budskapet og saken i tekstene, foran hennes egen person.

³¹² hooks, «Eating the Other: Desire and Resistance», 21–39.

³¹³ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 69.

tidligere stallbåser med; eller som et 'friskt, politisk og kontroversielt pust' i en allerede elitistisk kunstbiennale som tradisjonelt sett fokuserer på enkeltkunstnere. Eller, som et 'middel til å markedsføre og revitalisere seg selv' frem mot en nyåpning. Gjennom Ahmeds lesning av institusjonelle handlinger kan man altså stille spørsmål ved om både *Sámi Dáiddamusea, Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* og Festspillutstillingen med Nango kan leses som handlinger som gagnar institusjonene mer enn den underkommuniserte, underrepresenterte og 'institusjonsløse' samiske kunsten.

Et poeng for Ahmed er at mangfoldsarbeid gjerne sees i et positivt lys: det er noe som skal foregå innenfor komfortable rammer. Å uttale at institusjonen stiller seg bak verdier som mangfold, inkludering og dekolonialisering er en enkel handling. Det er når institusjonene og maktmekanismene først plasseres under lupen og problemer som rasisme, koloniale logikker, hegemonisk hvithet og skjevhet i representasjon påpekes, at problemene oppstår. Dette gjør også at den som påpeker problemet er den som blir problemet, selv om jobben til personen/personene er å påpeke faktiske problemer som rasisme, koloniale logikker, skjevhet i representasjon: «the positivity is a problem because it allows the reason you might want people at your table to be obscured».³¹⁴ For at for eksempel mangfold skal gjøre mer enn å «samle mennesker rundt bordet», må det gjøres et kontinuerlig arbeid som muligens går ut av komfortsonen forklarer Ahmed:

We might think this process as a politics of reattachment: practioners aim to reattach diversity to the meanings it may lose on or in its travels. If the success of diversity is partly that it becomes detached from histories of struggle over inequality, then the success of diversity work might require reattaching the word to those same histories.³¹⁵

Mangfold og inkludering kan altså forstås som 'komfortable' begrep – de stiller ikke nødvendigvis de ubehagelige spørsmålene. De stiller heller ikke, nødvendigvis, spørsmål ved legitimeringen av det institusjonaliserte vestlige regimets kunnskapsproduksjon, eller ved dets produksjon av (historiske) relasjoner. Tvert imot søker mangfold, oftere enn det ikke gjør, å inkludere *mangfoldige* mennesker inn i allerede etablerte relasjoner uten å konfrontere det etablerte.³¹⁶ Sagt med andre ord: «It [diversity] does not 'shoot itself in the foot', it does not 'promote non-capitalist futurities'».³¹⁷ Endring av koloniale strukturer og realiseringen av en dekolonial fremtid kan altså ikke skje uten å ta et betydelig oppgjør med tatt-for-gitte sannheter og etablerte konvensjoner.

³¹⁴ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 72.

³¹⁵ *Ibid.*, 80.

³¹⁶ Marten, «Can diversity be decolonized. Or: why diversity is not an empty signifier», 50.

³¹⁷ *Ibid.*; se også: Andreotti, et al., «Mapping interpretations of decolonization in the context of higher education», 34.

Til forskjell fra mangfold og inkludering, søker dekolonialiserende praksiser mot alternativer til det etablerte – ikke til det å inkludere noe inn i det allerede etablerte. De søker å aktivt gå imot moderniteten, kolonialiteten og dens strukturelle mekanismer, og kan derfor heller ikke være et komfortabelt begrep – eller en komfortabel praksis. Hele dens eksistens belager seg på et oppgjør med ubehagelige historier, og ens egen rolle i disse. Å inkludere er i seg selv altså ikke nok for å oppnå en dekolonialiserende effekt, skal vi tro Eve Tuck og Wayne Yang: «Decolonization offers a different perspective to human and civil rights based approaches to justice, an unsettling one, rather than a complementary one. Decolonization is not an ‘and’. It is an elsewhere».³¹⁸ Dekolonialisering er også som Mignolo argumenterer et bevisst valg, et «annensteds» du velger ut fra et ønske om å frigjøre deg fra en kolonial/moderne virkelighet som i utgangspunktet allerede består av utvalgte fiksjonelle sannheter.³¹⁹

Sett i lys av Ahmeds kritikk av mangfoldspraksis, og Tuck og Yangs påpeking av at dekolonialisering krever en mer aktiv og viljebasert inngripen i strukturelle maktmekanismer, kan man ved å sammenligne de tre museologiske praksisene jeg har tatt for meg, ane et prosjekt som skiller seg fra de to andre. NNKM anerkjenner og angriper en kolonial virkelighet de selv er en del av, og søker hjelp hos noen som sitter med tilstrekkelig kunnskap som de i samarbeid med utarbeidet en fiksjonell virkelighet – et alternativ til moderniteten og de strukturene den representerer. Joar Nango, kanskje mer enn Bergen Kunsthall, tar også et aktivt oppgjør med den moderne/kapitalistiske arkitekturen og tilbyr et alternativ til denne, og viser samtidig en mulig tilnærming til en postkapitalistisk virkelighet. Samtidig uttaler Nango i forbindelse med utstillingen at måten han ble møtt på av institusjonen, vitner om et oppriktig ønske om å åpne opp institusjonen:

Jeg følte at jeg ble forstått, og at mine perspektiver og problemstillinger, måten jeg fremla de på i forhold til det her med politiske dimensjoner av det jeg gjør og den jeg er ble rydda veldig mye plass til innad i institusjonen. De viste en slags fleksibilitet, og en slags ydmykhet over det å se diskusjonen rundt dekolonialisering som et institusjonelt anliggende. De skjønte sin rolle i prosesser, og det å gi plass til meg innenfor sine kunstneriske mandat. Det handlet også om å gi meg plass langt inn i institusjonen. [...] Fleksibiliteten vitner for meg om et tegn på et oppriktig ønske om å faktisk ville slippe til de diskusjonene som jeg jobber med, og som jeg forsøker å inkludere i kunsten.³²⁰

Både NNKM og Bergen Kunsthall kan i så måte sies å befatte seg med et oppgjør med det moderne vestlige samfunnets kunnskapsregime som synliggjør sin egen rolle i det, og som forsøker å bryte

³¹⁸ Tuck & Yang, «Decolonization is not a metaphor». 36.

³¹⁹ Mignolo & Walsh, *On decoloniality* (Durham/London: Duke University press, 2018), 224–225.

³²⁰ Personlig kommunikasjon [over Face time] med Joar Nango. Hattfjelldal/Tromsø: 01.10.2020.

med disse strukturene. De tar også i bruk dekoloniale tenke- og væremåter, og nærmer seg kanskje litt det Nango omtaler som en «urfolkifisering». De tar i bruk samisk språk, farger, materialer, erfaringer, perspektiver og ikke minst kunnskap – noe som kommer klart frem både i kunsten, formidlingen og aktiviteter knyttet opp mot både *There Is No* og Festspillutstillingen. Her vil jeg spesielt trekke frem Nango og Bergen Kunsthalls program knyttet opp mot utstillingen, som både var en fortsettelse og utvidelse av Nangos *Post-Capitalistic Architecture-TV*, bestående av samtaler, foredrag, danseforestilling med Carte Blanche, konserter med Avant Joik³²¹ og Raven Chacon, pop-up verksted med Gabor på Festplassen, og en planlagt bokutgivelse med bidrag fra Danbolt, Dimitris Dalagkoglou, Hopkins, Sigbjørn Skåden og Axel Wieder, direktøren for Bergen Kunsthall. Flere av arrangementene fant sted inne i selve utstillingen. På samme måte som *Girjegumpi* oppfordrer til å ta et dypere dykk inn i samisk- og urfolks kultur og epistemologi, oppfordrer rammene og aktivitetene rundt utstillingen, utstillingen i seg selv, og utstillingen som helhet, til det samme.

Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere i Dronning Sonja KunstStall er imidlertid den utstillingen som i utgangspunktet skiller seg mest fra de andre casestudiene ved å ikke ta i bruk et eneste ord fra det dekoloniale vokabularet, selv om arrangementene i forbindelse med utstillingen kan sees som gode initiativer til å gi den samiske kunsten en kontekst som går forbi «den hvite kube» eller «kunst for kunstens skyld». ³²² Gjennom utstillingsvandringen fikk man allikevel et inntrykk av at det var det kongelige som tok mest plass og som veide mest. Hvor for eksempel NNKM lot seg opphøre for å la en samisk institusjon materialisere seg, og slik forsøke å la den samiske kunsten få stå innenfor egendefinerte eller udefinerte rammer, ga utstillingsdesignet i den gamle stallbygningen inntrykk av at den samiske kunsten var leid inn og plassert i fastlåste båser. Det at mye av kunsten måtte beskues bak spiltau og gjennom sprinklene til hestebåsene forsterket et slikt inntrykk. I spørsmålet om dronningens galleri kan leses som en mulig arena for dekolonialisering, synes kanskje rammene og båsene å være for sementerte, samtidig som det samiske stod i fare for å drukne i den kongelige finessen. For å sette det på spissen, sto utstillingen i fare for å bli 'kolonialisert' inn i det moderne regimets struktur, som kongehuset og monarkiet kan sies å være en ganske tydelig manifestering av. Videre syntes få om ingen premisser å være inngått: ingen offer gitt, ingen historie påpekt – utover påpekingen av kongens beklagelse overfor

³²¹ Videoklipp fra konsert med Avant Joik, bestående av Maja Solveig Kjelstrup og Katarina Barruk, finnes på Youtube publisert av Bergen Kunsthall: «Avant Joik live at Landmark, Bergen Kunsthall», https://www.youtube.com/watch?v=iK7q6ftxRlw&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0K3OHIeqV_SztK98kiEaiPOaL2MyR-Jehl0ExKPgqHOBt3eUclWWZpptA.

³²² I forbindelse med utstillingen ble det holdt to foredrag, et om samisk fortellerkunst og et om «Samisk kunst: en introduksjon» holdt av Charis Gullickson fra NNKM; kunstnersamtale; kuratorsamtale; kuratoromvisning; og filmvisning av *Veiniseren* (1987).

samene i 1997. Fremfor alt skulle man tenke at det var den samiske kunsten som hadde stått dronningen og slottet til tjeneste, og som en av de viktigste maktorganene i samfunnet virker resultatet noe skuffende med tanke på hva utstillingen, og KunstStallen, kunne ha vært.

Et annet element som er verdt å bemerke er at kunsten ble fremstilt som nettopp kunst, eller kunstobjekt. Den fikk ingen videre kontekstualisering, og selv om det samiske ble tematisert gjennom et par foredrag og en film, ble den ikke videre politisk kontekstualisert. Og kanskje viktigst, så vidt jeg er klar over, tok den ikke et oppgjør med sin egen rolle eller de rammene den samiske kunsten ble presentert i.³²³ Det ville vært interessant å få vite hvilke ettertanker Máret Ánne Sara hadde, etter at hun først takket nei til å delta, for så å likevel takke ja med forbehold om at dronningen så kunstens politiske verdi – ikke som estetisk objekt, men som et politisk alvor i en situasjon som er essensiell for Saras familie og andre i lignende situasjoner. Inntrykket jeg fikk i utstillingen var likevel nettopp mangelen på forståelsen av et slikt alvor. Generasjonsperspektivet, eller mangfoldsperspektivet i utstillingen, som strategi for å vise hvor mangfoldig nettopp den samiske kunsten er, virker i og for seg bra, og jeg tviler heller ikke på at dronningens og utstillingens intensjoner er gode. Tilbake står likevel spørsmålet om hvem denne utstillingen kan synes å stå i tjeneste til.

Gjennom Ahmed kan *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* forstås som en utstilling med sikte på fremme seg selv som institusjon. Eller, som et forsøk på å beskytte det moderne kongestyrt regimet, et kunstgalleri som ikke har de høyeste besøkstallene (sett at det ligger i sentrum av hovedstaden) og en dronning som vil markere seg i offentligheten: både som kunstner, samler og gallerist. Det kan også leses frem et paradoks i spenningen mellom disse rollene – hvor det på den ene siden er forbehold om en politisk nøytralitet, samtidig som dronningen som privat og forholdsvis ny kunstner i 2018 skled rett inn i Norges nest største kunstmuseum: KODE i Bergen, med egen separatutstilling. I forbindelse med åpningen av KunstStallen i 2017 ble det også startet to kampanjer for å få grafiske kunstnere til å donere verk til dronningens egne kunstsamling – noe også mange gjorde. Andre tok til motmæle, og stilte spørsmål ved at «en av de fattigste gruppene i landet [skulle] gi til de aller rikeste».³²⁴

³²³ Det skal også nevnes at jeg selv ikke var til stede under noen av arrangementene som var i forbindelse med utstillingen ved KunstStallen. I arrangementsteksten til foredraget av Charis Gullickson står det at den samiske kunsten som mangfoldig og sammensatt er utgangspunktet for foredraget, som følges av spørsmålene: «Hva betyr begrepene duodji og dáidda? Hva er Sameparagrafen? Hvor ligger Sápmi, og hvor ligger det samiske kunstmuseet i Norge?». Se Dronning Sonja KunstStall, «Samisk kunst: en introduksjon». Jeg kan ikke si noe om dette er spørsmål som ble ettergått underveis, og jeg vet heller ikke hvorvidt KunstStallen selv var delaktig i diskusjonen. Foredraget ble etter hva jeg er klar over, heller ikke strømmet på nett og slik gjort mer tilgjengelig – noe alle foredrag ved Festspillutstillingen i Bergen ble, noe som også har gjort rammene, diskusjonene og temaene ganske mye mer synlige.

³²⁴ Rita Marhaug sitert i Firing Lunde og Skodvin, «Kritiserer kunstgaver til dronningen».

Men det er ikke bare Dronning Sonja KunstStall som blir gjenstand for kritikk gjennom Ahmeds lesninger. *Sámi Dáiddamusea* har blant annet blitt omtalt av McGowan som et forsøk på å «rydde opp i sin egen institusjonelle bakhage».³²⁵ Å aktivt søke mot å rydde opp sine egne rekker er et av selve premissene for dekolonialiserende praksiser. Gjennom Ahmeds kritikk av inkludering og mangfoldspraksis kan det likevel være nødvendig å stille spørsmålet om hvem det er museet skal dekolonialiseres for. Skal det dekolonialiseres for å «hvitvaske» historien til et museum som skjemmes over egen samlingshistorie og koloniale fortid; som følger trenden i å vise bevissthet og ydmykhet overfor slike problemstillinger og marginaliserte grupper; og som ønsker høyere besøkstall? Eller skal det dekolonialiseres for den marginaliserte samiske kunsten og kunstnerne; de samiske museumsbesøkende; de ikke-samiske besøkende; for det ikke-eksisterende, men forhåpentligvis kommende samiske kunstmuseet?

I artikkelen «Decolonization is not a metaphor» peker Tuck og Yang på hvordan dekolonialisering, mye likt Ahmeds utforskning av mangfold og inkludering, kan brukes til å usynliggjøre og glatte over problemer som har oppstått i kjølvannet av kolonialismen. De identifiserer dekolonialisering som «the settler move to innocence»: altså som nybyggerens måte å gjøre seg selv og den koloniale historien skyldfri på uten å gi slipp på landområder, makt eller privilegier.³²⁶ Tuck og Yang argumenterer for at oppfattelsen om den hvite manns 'ubeviste og nedarvede handlingsmønstre' tillater ham å fremstå 'skyldfri' i relasjon til sitt kolonialistiske/imperialistiske verdensbilde. 'Dekoloniale strategier' kan slik forstås som en form for nybygger-appropriering:

When metaphor invades decolonization, it kills the very possibility of decolonization; it recenters whiteness, it resettles theory, it extends innocence to the settler, it entertains a settler future. Decolonize (a verb) and decolonization (a noun) cannot easily be grafted onto pre-existing discourses/frameworks. The easy absorption, adoption, and transposing of decolonization is yet another form of settler appropriation.³²⁷

Tuck og Yang synliggjør at ord som i utgangspunktet fordrer handling og endring står i fare for å bli tomme og innholdsløse metaforer. Gjennom ukritisk bruk, står dekolonialiseringsbegrepet i fare for å absorberes av (koloniale) markedskrefter de i utgangspunktet er ment å kritisere. Hegemonien dekolonialiserende praksiser tilsynelatende hevder å bryte med, står slik i fare for å bygges opp som en del av en 'nybyggerfantasi': «to become without becoming».³²⁸ I stedet for å dekolonialisere,

³²⁵ McGowan sitert i Danbolt, «Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge».

³²⁶ Tuck & Yang, «Decolonization is not a metaphor», 10.

³²⁷ Ibid., 3.

³²⁸ Ibid., 13.

ender man opp med en praksis som strategisk beskytter seg selv (den hegemoniske institusjonen), og som etablerer en ny hegemoni, eller et nytt nasjonsnarrativ. En slik kritisk tilnærming til dekolonialisering setter institusjonenes etiske ansvar og intensjoner i søkelyset, som ifølge Tuck og Yang er avgjørende i spørsmålet om hva dekolonisering faktisk er – og hva det absolutt ikke er: en metafor.

I museums kontekst er dette nettopp hva som er bekymringen til Sumaya Kassim, som i 2017 var del av en gruppe fargede gjestekuratorer under utstillingen *The Past is Now: Birmingham and the British Empire* ved Birmingham Museum and Art Gallery. Gjestekuratorene hadde der fått i oppgave å adressere museets koloniale historie, men opplevelsene som ‘noen leid inn for å gjøre et dekolonialiserende arbeid’, samsvarte ikke med forventningene, noe hun skriver om i innlegget «The museum will not be decolonised».³²⁹ Å ta fatt i den problematiske historien til museet, som del av en tidligere kolonimakt, og med en samlingshistorie tilknyttet slavehandel, viste seg å være vanskelig, og kan knyttes opp mot Ahmeds funn i sine undersøkelser av mangfoldsarbeid. Kassim beskriver arbeidet som vanskelig i og med at reell dekolonialisering av institusjonen krevde dyptgående og komplekse inngrep – og fordi hun hadde følelsen av å oppleve motstand fra museets ledelse. Måten kuratorgruppen ønsket å konfrontere museets og byens koloniale historie på, syntes å være for komplekse, for tidkrevende og for kostbare. Som følge av dette beskriver Kassim følelsen av et ubehag ved, og frykt for, å fremstå som en del av legitimeringen av en påstått dekolonisering av museets samling. Hun beskriver også en frykt for at dekolonialisering skulle komme til å bli en del av Storbritannias nasjonale narrativ, som en kuriositet uten substans, eller verre: «for decoloniality to be claimed as yet another great British accomplishment: *the railways, two world wars, one world cup, and decolonisation*».³³⁰

Kassim sin opplevelse sammenfaller med et annet sentralt begrep i Ahmeds analyser: «mursteinsveggen», eller «the brick wall». «Banging your head against the brick wall» er et uttrykk flere av mangfoldsarbeiderne Ahmed intervjuer tyr til i beskrivelsen av møtet med institusjonene de jobber for. Forsøk på å drive mangfoldsarbeid beskrives her som å støte på en mur av motstand, hvor følelsen av å gjøre mangfoldsarbeid er følelsen av å komme opp mot noe som ikke flytter seg – noe solid og håndgripelig.³³¹

³²⁹ Kassim, «The museum will not be decolonized». Opprinnelig kursivering.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ahmed, *On being included* (Durham/London: Duke University Press, 2012), 26.

If you keep banging your head against that wall, it is you that get sore. But what happens to the wall? All you seem to have done is scratch the surface. And this is what diversity work often feels like. Scratching the surface, scratching at the surface. And even if you still just scratch the surface, you can still be liable to damages.³³²

Utsagnet understreker farene ved å gjøre en type institusjonelt arbeid som krever et oppgjør med de undertrykkende mekanismene og strukturene du arbeider under. Mens det i utgangspunktet er rasisme og andre undertrykkende mekanismer du skal arbeide imot, blir det i stedet selve institusjonen du arbeider for. Samtidig som at du kanskje får gjort minimalt med endring, er det likevel du selv som står i fare for å bli problemet, og som får føle på konsekvensene.

Overført til diskusjonen om kunstinstitusjonene, kan mursteinsveggen fungere som et bilde på institusjonens møte med staten og forvaltning av midler. Som jeg har gitt flere eksempler på i avhandlingen kan dette arte seg som at politiske og økonomiske utfordringer fører til at prosjekter som kan leses som et forsøk på en overordnet dekolonialisering i forhold til den samiske kunstens situasjon, ikke har latt seg gjennomføre. Et eksempel på dette er *Bååstede*-prosjektet, som skulle resultere i tilbakeføringen av samiske gjenstander til samiske områder, men som på grunn av manglende bevilgninger ikke har latt seg gjennomføre. Til tross for at Norsk Folkemuseum, Kulturhistorisk museum og Sametinget signerte den såkalte *Tilbakeføringsavtalen* i 2012, er de fleste av de opp mot 2000 gjenstandene som avtalen omfatter, ennå ikke tilbakeført. Noe av bakgrunnen er at avtalen forutsatte at «gjenstander ikke skal flyttes fra gode bevaringsforhold ved Folkemuseet til dårligere forhold».³³³ Det ble også vist til at det derfor var «nødvendig med utbygging av magasin- og utstillingslokaler ved alle de samiske museene før den fysiske flyttingen av gjenstander kan skje».³³⁴ Midlene til dette formålet har imidlertid uteblitt.

Mursteinsveggen kan også fungere som et bilde på uenigheter innad i institusjonen. I mars 2020, kort tid etter at koronapandemien slo innover det norske samfunnet ble også McGowan løst fra sin stilling som museumsdirektør ved NNKM. Han hadde fem dagers varsel før avskjedigelsen trådte i kraft, selv om han nylig hadde fått innvilget en ny åremålsavtale frem til 2022. Beslutningen kom fra styret i stiftelsen Nordnorsk Kunstmuseum, under ledelse av Grete Ellingsen, museets nye styreleder medio januar samme år. Etter flere runder i media hvor styret nektet å begrunne avgjørelsen, berettiget de situasjonen først med en avtale McGowan etter sigende skrev under i

³³² Ahmed sitert fra Akademie der Künste, «Colonial Repercussions – Sara Ahmed and David Scott, Opening Plenary Session» (video, se 1:11:15), Berlin 23.07.2018. Videooverføring på <https://www.youtube.com/watch?v=OlzDe2rgfzs>.

³³³ Se Norsk Folkemuseums nettsider: «Bååstede, Samisk kulturarv tilbakeføres».

³³⁴ Ibid.

2016 om at han kunne sies opp når som helst uten begrunnelse. Etter hvert som debatten gikk skulle argumentet etter hvert endre seg til at å omhandle McGowans lederegenskaper og integritet.

I 2019 hadde McGowan stått foran Kulturrådets årskonferanse i Trondheim og snakket om viktigheten av å ta oppgjør med de strukturelle ulikhetene som er beskrivende for store deler av kulturfeltet, selv om det skulle komme til å stå i fare for å koste en jobben: «Det er ytterst deprimerende å møte folk som mener at det verste som kan skje deg som museumsdirektør, er at du kan risikere å miste jobben for noe du faktisk står inne for, noe som har betydning for andre enn deg selv, og når du faktisk forsøker å gjøre verden til et bedre sted».³³⁵ To år senere var profetien altså virkelighet – og det kunne virke som at McGowans kamp for å endre institusjonen, for å gjøre den dagsaktuell, politisk, ja - for å ta tak i de ubehagelige faktaene, ble straffet. I arbeidet for å åpne institusjonen ble han stengt ute av nettopp: institusjonen.

I kjølvannet av oppsigelsen av McGowan trakk flere seg fra styret i protest, de stilte seg ikke bak vedtaket til styrets flertall. De mente også saken hadde blitt «håndtert på en svært dårlig måte av styrets ledelse», og valgte derfor å trekke seg fra sine verv. Uttalelsen var signert av alle kunstnerrepresentantene i styret: Joar Nango, Inger Blix Kvammen og Trygve Luktvaslimo – noe som gjorde at styret til NNKM nå står igjen uten noen representanter fra kunstfeltet. I tillegg har en lang rekke kunstnere, akademikere, kunstkritikere og politikere stilt seg uforstående til avgjørelsen, ikke minst med henvisning til de mange suksessfulle prosjektene og utstillingene som har gjort museet til en ny og aktuell «plattform for viktige og vanskelige maktpolitiske diskusjoner i kunstfeltet».³³⁶

Idet McGowan fikk vite at han hadde mistet sin stilling ved museet, var museet også godt i gang med å realisere sitt nyeste prosjekt. Dette kan også tolkes som en slags museumsperformance, hvor NNKM nok en gang gjennomgikk en transformasjon – denne gang til et Nordnorsk Kunsthåndverksmuseum med fokus på nordnorske og samiske kunstnere, og et sjangeroverskridende håndverksbegrep.³³⁷ Inngangsparti og logo hadde som sist fått være med i transformasjonen, og NNKMs nettside hadde gjennomgått små modifikasjoner. I tillegg var det åpnet nye avdelinger ved museet, deriblant 'skaperverksted', håndverksbutikk og kafé. Selv om et av hovedmålene med *Sámi Dáiddamusea* var etableringen av et samisk kunstmuseum, viser NNKM under McGowan også gjennom dette prosjektet, at museet tar sin oppgave med å fortsette å løfte

³³⁵ McGowan sitert i Danbolt, «Verdien av åpenhet».

³³⁶ Ibid.

³³⁷ For mer om Nordnorsk Kunsthåndverksmuseum og utstillingen se anmeldelsen av Ina Gravem Johansen «Hyperaktuell utstilling med en tydelig signatur fra den avsatte direktøren på Nordnorsk kunstmuseum».

frem den samiske kunsten på alvor. Dette manifesterte seg dessuten i (den tidligere 'faste') basisutstillingen, i kjølvannet av *Sámi Dáiddamusea*. Høsten 2017, etter at det samiske kunstmuseet forsvant, åpnet nemlig NNKM en ny samlingsutstilling, som skulle være kontinuerlig åpen for endringer og utskiftninger. Igjen viser de brudd med museologiske praksis som gjerne innebærer det å ha en statisk samlingsutstilling. Utstillingen var en videreføring av arbeidet med å synliggjøre og ivareta det samiske i museet, og å gjøre det til en integrert del av museet – ikke som en egen adskilt avdeling fra resten. Museet videreførte i tillegg bruken av samisk språk som en permanent del av NNKMs faste formidlingspraksis.

I etterkant av *Sámi Dáiddamusea* har også den samisk-svenske billedkunstneren, duojøren og forfatteren Rose-Marie Huuva donert noen av sine mest sentrale verk til både NNKM og RDM, en handling som symboliserte en anerkjennelse av det arbeidet som er blitt gjort ved de to institusjonene for å løfte frem den samiske kunsten. Dette er et arbeid som Huuva mener svenske museumsinstitusjoner ikke har lyktes med. Ifølge McGowan representerer donasjonen nå det nordnorske kunstmuseets kjerne, i tillegg til å innebære en kanskje enda viktigere forpliktelse: en påminnelse om at det er deres oppgave å fortsette med dekolonialiserende arbeid i mange år fremover.³³⁸

Det er for tiden et håp om en versjon 2.0 av *Sámi Dáiddamusea*, som foreslått av McGowan og Olli i Klassekampen 26.09.2020, i det for tiden tomme Nasjonalgalleriet i Oslo. Det er like fullt viktig å påpeke at om forslaget skulle falle gjennom, bør ikke dette utelukke etableringen av et permanent samisk museum. Nango mener blant annet at en permanens, eller etableringen av et faktisk bygg eller institusjon med sine funksjoner, er essensiell for manifesteringen av viktigheten av det samiske miljøet.³³⁹ Likevel viser hans kunstneriske praksis at det ligger en verdi i det å kunne utnytte de lokale ressursene man har tilgjengelig, og det er nettopp dette Olli og McGowan fokuserer på i sitt forslag, som en steds spesifikk «fornyelse og helbredelse, som nødvendigvis tar utgangspunkt i det faktum at Nasjonalgalleriet er en institusjon som systematisk har lyktes i å

³³⁸ McGowan i Johansen, «Kolonisering av samer gir mangler i kunstscenen».

³³⁹ Personlig kommunikasjon [over Face time] med Joar Nango. Hattfjelldal/Tromsø: 01.10.2020. Nango påpeker at det endelige samiske kunstmuseet ikke nødvendigvis trenger å ha form som et tradisjonelt museumsbygg, og at han selv har lekt med tanken på et omreisende/nomadisk konsept med utgangspunkt i Sápmi som et område strekt over flere nasjoner og landegrenser.

ekskludere samisk kunst i 130 år.³⁴⁰ De går videre med å argumentere for at denne andre versjonen av *Sámi Dáiddamusea* ville være:

[...] en konseptuell og praktisk måte å fylle og nytolke et problematisk tomrom. Det er en berikelse og positiv utvidelse av nasjonens kulturarv og felles identitet, som peker mot en mer inkluderende og tolerant fremtid hvor kunnskap om, forståelsen for og verdsetting av det samiske – og mangfold generelt – er normen.³⁴¹

Som sett gjennom avhandlingen har kunsten mange potensialer: og noen av de er å reise bevissthet, oppfordre til refleksjon og debatt. Den kan også vekke sinne, noe FFB sitt prosjekt i Kvam gjorde da det for første gang ble påbegynt i 2017. To år etter at verket ble fjernet bestemte kommunestyret seg for å fullføre prosjektet – og skulpturen som etter hvert fikk navnet *Odelsgut og fantefølget* ble igjen oppført. I 2020 kom dokumentaren med samme tittel, som skildrer resepsjonen av verket blant innbyggerne som skal leve med verket – og hvordan denne etter hvert endret seg. I en liten bygd som opplevde omlegging av E6; mindre gjennomreise, og dermed også mindre inntekt på blant annet turister; synkende folketall og bedrifter som går konkurs– viste mediedekningen av det kontroversielle verket seg verdifullt for bygda. Da verket i første omgang hadde blitt fjernet, begynte det å melde seg et savn blant deler av befolkningen. Med en klarere kommunikasjon, åpenhet og samarbeid mellom kunstnerne og innbyggerne – ble rommet skulpturen stod i et sosialt og positivt skapende rom. En av kvamværingene, som gjennom filmen går fra å være en av verkets største motstandere, omtaler etter hvert verket i dokumentaren som en mulighet for bygda – en slags energi.

I møte med både folkene som bor hvor offentlig kunst plasseres, eller i møte med geriljalignende museumspersomanser som tar saken i egne hender, eller – hvor kunst og institusjon møtes, har vi sett at samarbeids*vilje* og gjensidig tillit er viktig. *Åpenhet* er avgjørende. I forbindelse med det å vise samisk kunst i norske kunstinstitusjoner virker dette særlig avgjørende for om institusjonspraksis kan tolkes som dekolonialiserende. Nango har ved flere anledninger skrytt av samarbeidet med Bergen Kunsthall, og i et intervju om utstillingen uttaler han at i og med at institusjonen er relativt liten, sammen med koronasituasjonen, hadde de på en måte blitt tvunget inn i en forhandlingssituasjon. For han var samarbeidet viktig gjennom det å se at kunsthallen var med på å «definere, strekke og tøyne institusjonens roller».³⁴² Nango, som også holder på å lage et bestillingsverk til Nasjonalmuseets nyåpning neste år uttaler i samme intervju at: «På

³⁴⁰ McGowan & Olli, «Nasjonalgalleri for Sápmi?», 47.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Breivik, «Hva gjør vi nå?».

Nasjonalmuseet fremstår situasjonen motsatt, den lukker seg»,³⁴³ hvorpå han reflekterer over om dette kan tenkes å skyldes størrelsen på institusjonen. Mulige årsaksforklaringer på hvorfor noen museer er mer åpne og samarbeidsvillige enn andre er selvsagt mangefasetterte og sammensatte – men kanskje spesielt NNKM, med McGowan i spissen viser at dette i stor grad handler om den *institusjonelle viljen*, og å ta på alvor det ansvaret man har som en institusjon med makt og mulighetsrom. Det handler også, som McGowan, Olli og Nango fremsetter: om å bruke de ressursene man har, søke samarbeid ‘utenifra’, å være ydmyk og ikke minst tillitsfull for å kunne skape et mest mulig demokratisk rom – som mer er ute etter å utforske enn å stadfeste eller innlemme den samiske kunsten i et vestlig modernistisk rammeverk.

Kunsten å skape en annerledes virkelighet og fremtid

I 2017, under Kulturrådets årskonferanse, kom sametingspresident Aili Keskitalo med en oppfordring til norske institusjoner om å få øynene opp for samisk kunst. Hun ba institusjonene tenke over: «hva kan dere og deres institusjon gjøre for å løfte fram den samiske kulturen – hvilken samisk kunstner kan dere løfte frem, hvilke tema kan dere ta tak i?». ³⁴⁴ Under åpningsseremonien til Festspillutstillingen 2020 pekte hun på hvordan det gledet henne å se at Festspillene i Bergen sammen med Bergen kunstforening hadde tatt utfordringen på alvor. Hun understrekte også hvor viktig det er for både samiske kunstnere, men også for den samiske befolkningen og samfunnet, at samisk kunst blir anerkjent både på internasjonale- og norske kunstarenaer. ³⁴⁵ Samarbeidsprosjektet mellom NNKM og RDM, *Sámi Dáiddamusea*, og den samiske utstillingen ved Dronning Sonja KunstStall kan også tolkes til å være uttrykk for å ha tatt sametingspresidentens ord i 2017 til etterretning.

Måten den samiske kunsten er blitt løftet frem har imidlertid vært på veldig ulike måter, og med ulike strategier – noe jeg har vist gjennom de ulike casene. Eksempelene viser hvordan kunstinstitusjoner fungerer ulikt ut fra lokalisering, historie og kontekst, og hvordan dette påvirker dynamikken i en form for ‘kulturell utveksling’ og utvikling. Nettopp institusjonenes unike historier viser at radikal endring er mulig på tross av oppfatningen av at institusjoner som dette er statiske enheter. Spørsmålet er imidlertid om hvor den institusjonelle viljen og intensjonen ligger når institusjonene velger å vise samisk kunst.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Keskitalo i åpningsseremonien til Festspillutstillingen 2020, se: Festspillene i Bergen «Online Opening Ceremony: Joar Nango – Festspillutstillingen 2020» [video]: <https://vimeo.com/450139214>.

³⁴⁵ Ibid.

I hovedtrekk kan man si at NNKM og RDM løftet frem den samiske kunsten gjennom kritisk intervensjon, og gjennom å skape en fiksjonell virkelighet - en Sápmi-fabulering i et midlertidig tom- og mellomrom. Samarbeidsprosjektet var ikke ute etter å kategorisere samisk kunst, ei heller definere hva et samisk kunstmuseum skal være – i stedet var det ute etter å undersøke hvordan man potensielt kan tilnærme seg begge konseptene. I et udefinert mellomrom finner vi også i Festspillutstillingen 2020 med Nango, som selv befinner seg en plass imellom det å være arkitekt, kunstner og en slags sosial tilrettelegger. Som vi har sett både i *Sámi Dáiddamusea*, i Nangos kunstnerskap og i Festspillutstillingen 2020, åpner dette mellomrommet for nye ideer, muligheter og til og med nye virkeligheter – som begge prosjektene er mest interesserte i å utforske. Dronning Sonja KunstStall brukte sin plassering til å vise bredden av samisk kunst midt i hovedstaden. Utstillingen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* kan leses som et tilsvarende eller stikk mot Nasjonalmuseets manglende samiske representasjon, men også mot museets mangel på å ta sin rolle som nasjonalmuseum på alvor (selv om dette forhåpentligvis nå er i endring).

I spørsmålet om disse institusjonelle handlingene er tilstrekkelige til å omtale institusjonene som arenaer for dekolonialisering, vil jeg svare et bekreftende eller delvis ja, sett at dekolonialisering forstås som ‘en type arbeid institusjonen gjør når den ikke følger de normene den vanligvis følger’. For eksempel er alle de tre eksemplene først ute, «noensinne», noe som kan tolkes som et tydelig normbrudd: *Sámi Dáiddamusea* er det første samiske kunstmuseet (et midlertidig sådan), *Historier*-utstillingen var «den største utstillingen med samisk kunst i Oslo noensinne»;³⁴⁶ og Festspillutstillingen i Bergen hadde for første gang en samisk kunstner og arkitekt. Hvis dekolonialisering derimot forstås som ‘en type arbeid eller praksis som gjøres med det formål å forandre institusjonen’, og i dette tilfellet også den norske kunstsferen, er svaret kanskje heller: i ulik grad. *Sámi Dáiddamusea* er igjen det tydeligste eksempelet på en praksis som aktivt søker mot å forandre institusjonen – da dette kan sies å være selve intensjonen bak prosjektet. *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* er ikke i like stor grad, eller synlig, ute etter å forandre egen institusjon, men kan som vist kontekstualiseres som en utstilling med formål å endre andre institusjoner eller endre et ‘klima’ i hovedstaden, gjennom å synliggjøre at det finnes en interesse og et behov for samisk kunst også her. Festspillutstillingen, bevisst eller ubevisst, slapp inn en kunstner som rokket ved konseptets fundament som en feiring av enkeltkunstneren – samtidig som Bergen Kunsthall fremhever at mangfold blant kunstnere og stemmer i offentligheten, med ulik sosial og politisk bakgrunn, for dem er et viktig anliggende.³⁴⁷ I likhet med mangfolds- og inkluderingspraksis kan fokuset på dekolonialisering ut fra begge

³⁴⁶ Det kongelige hoff, *Årsrapport 2019*, 24.

³⁴⁷ Dette fremkommer i personlig e-postkorrespondanse med kurator Steinar Sekkingstad 26.08.2020.

betydningene, som normbrudd eller handling med formål om endring, likevel innebære en forveksling eller forvirring, hvor det 'å gjøre dekolonisering' bare handler om 'å være dekolonisert'. Det er derfor viktig at normbrudd og intensjonelle strategier skjer i samråd med en mer spesifikk søken mot frigjøring fra kolonialismen, eller koloniale logikker – her forstått som fravær av rom for den samiske kunsten.

Selv om man kan problematisere måtene den samiske kunsten blir vist, fremstilt og kontekstualisert (eller ikke kontekstualisert) på i institusjonene, kan de ulike casene tolkes som å være del av en større og mer overordnet dekoloniseringsprosess innenfor den norske kunstsferen. De er alle med på å forhandle fraværet av den samiske kunsten – og i ulik grad, av et samisk kunstmuseum. Samtidig viser de også at ideen om å dekolonialisere norske kunstinstitusjoner og kunstsferen er et komplekst anliggende, og som krever et reelt arbeid. Jeg har forsøkt å vise at det vil være fruktbart å stille spørsmål ved hva som kan være i institusjonens interesse ved å forvalte eller vise samisk kunst. Spørsmålet kan rettes mot ethvert museum som samler eller viser kunst som kan sees i forhold til markedskrefter og/eller eksotifisering. Casestudiene har vist at institusjonenes ulike historier krever ulike tilnæringsmåter til spørsmålet om hvordan de kan være med på å dekolonialisere seg selv, og i hvordan de kan bidra til å dekolonialisere kunstfeltet.

For at dekoloniserende prosesser skal være reelle kreves mer dyptgående endring av etablerte konvensjoner og maktstrukturer som går forbi det å bare 'vise' samisk kunst, eller det å utvide samlingen sin gjennom nye innkjøp for å utvide et allerede eksisterende narrativ. Det krever også at man tar fatt i de mer ubehagelige sannhetene og logikkene som stiller til veggs hvorfor og hvordan ting er blitt som det er blitt. Som vist er det også her dronningens utstilling *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* synes å skille seg mest fra de to andre casestudiene. Utstillingen synes ikke å ta innover seg slike spørsmål. Selv om man kan argumentere for at man må 'ta institusjonen for hva den er', en gave fra kongen til dronningen, bygget på delvis offentlige og private midler i form av gaver. Galleriet er med andre ord farget av monarkiets rammer og forventninger. Når det er sagt, kan man si at det er synd at institusjonen ikke tar i bruk nettopp disse rammene og ikke minst makten den innehar til å gjøre en større forskjell.

Selv om et faktisk samisk kunstmuseum ennå ikke er en realitet, har jeg her forsøkt å vise at kunstneriske, radikale, kritiske og fabulerende innganger i museologisk og kunstnerisk praksis har potensiale til å sette i gang virkelighetskonstituerende prosesser. Et begrep Bishop anvender for å beskrive resultatet av slike museologiske praksiser er *konstellasjoner*, et begrep brukt av Walter Benjamin for å beskrive det marxistiske prosjektet «of bringing events together in new ways,

disrupting established taxonomies, disciplines, medium, and proprieties».³⁴⁸ Bishop hevder at fordi konstallasjonene som en politisk omskriving av historien er fundamentalt kuratoriske, er det også overførbart til museer, hvor kulturen blir et middel for å visualisere alternativer.³⁴⁹ NNKM i samarbeid med RDM tok i bruk sin lokale forankring, posisjonering, sine historier kunnskap og spenningen mellom fiksjon og virkelighet til visualisere et alternativ til en allerede etablerte institusjon, og hvor samisk språk, erfaringer, materialer, perspektiver og kunnskap var i fokus. Festspillutstillingen med Nango gjør det samme, men tar i større grad fatt i det transnasjonale og globale, som ikke bare retter seg mot det samiske, men en overordnet urfolks kunnskaps- og levemåte. Nangos utstilling kan også tolkes som nærmest en materialisering av Benjamins begrep: som en eneste stor utstilling av utallige konstallasjoner.

Som vi har sett er heller ikke dekolonialisering, forstått i sin språklige forstand, et nøytralt begrep. Ved å forsøke å dekolonialisere det (i utgangspunktet) moderne regimet som skapte og opprettholder museumsinstitusjonen gjennom institusjonens makt, står den samiske kunsten i fare for å plasseres innenfor et kolonialt rammeverk – og dermed kolonialiseres, ikke dekolonialiseres. Men igjen, hva er alternativet? Skal vi sitte stille i båten, eller leve som at en kolonial virkelighet hører fortiden til – noe vi er ferdige med, eller noe vi ikke kan gjøre noe med, og dermed noe vi (i dagens samfunn) ikke trenger å ta stilling til?

«Jodi lea buoret go uro» er en setning som referer til et gammelt samisk ordtak som beskriver hvordan det er bedre å være på reise: å være i bevegelse, heller enn å stå stille.³⁵⁰ Irene Snarby bruker ordtakene til å beskrive Iver Jåks kunstnerskap, som selv anså sin arbeider som sykliske, og som gjerne endret verkene sine ettersom tiden gikk. Endringer har imidlertid også skjedd etter hans død, og Snarby viser blant annet til at selv om det er mer enn et tiår siden kunstnerens bortgang, er kunsten hans i stadig endring. Den forstyrrer og forskyver grenser, og lever videre, påpeker hun.³⁵¹ Dette er også hva dekolonial tenkning og gjøren søker mot, som prosesser som aldri vil være ferdigstilt: den er alltid i dialog, relasjonell og «i ferd med å bli».³⁵²

³⁴⁸ Bishop, *Radical Museology* (London: Koenig Books, 2013), 56.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Snarby, «Jodi lea buoret go oru. Better in Motion Than at Rest. Iver Jåks (1932–2007)», 64.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Mignolo & Walsh, *On decoloniality* (Durham/London: Duke University press, 2018), 245.

Dekoloniseringens forholdsvis beskjedne og demokratiske natur tilsier at ingen er 'eksperter'. Det finnes heller ingen regelrett 'rett' eller 'gal' måte å gjøre det på, skal vi tro Mignolo og Walsh. For de handler det mer om å lære å legge bort det man har lært, med den hensikt å 'lære på nytt': «to challenge our own histories, herstories, privileges and limitations».³⁵³ Dette har sammenheng med kolonialiteten som skjulte prosesser av usynliggjøring, de-evaluering, og det å ikke vedkjenne seg enkelte mennesker, tanke-, leve- eller væremåter karakterisert som prosesser som finner opp ulike former for identifisering. Den dekoloniale identifiseringen må i så måte rekonfigureres som en *re-identifisering* gjennom det å tenke, gjøre, dele og samarbeide med mennesker, med utgangspunkt i deres egne lokale historier, og med sikte på å konfrontere globale design. Dette innebærer at avkoblingsstrategier og prosesser tar i bruk nye verktøy som ikke er skapt av det moderne/koloniale regimet.³⁵⁴ Som Mignolo og Walsh påpeker, i en forlengelse av poeten og aktivisten Audre Lorde (1934-1992), kan ikke en annen verden, eller en dekolonial mulighet bygges med de eksakt samme konseptuelle verktøyene som er ervervet fra renessansen og opplysningstiden, det kreves nye verktøy og strategier.³⁵⁵

The masters tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.³⁵⁶

Gjennom avhandlingen har jeg forsøkt å tegne et bilde hvor det å bruke de verktøyene man har tilgjengelig har vært en forutsetning for de ulike prosjektene – disse er også det vi kan omtale som «the masters tools». Samtidig kan det å slippe til samiske aktører i museet og i kuratorisk utarbeidelse, og det å tilrettelegge for en mer fri bruk av 'nye' verktøy, være et verdigfullt verktøy for museene, og for kunsten. Poenget må være å bruke den makten institusjonene sitter på til nettopp å slippe til folk utenifra med den kunnskapen og virkelighetsforståelsene de innehar, og sammen ha et konstruktivt samarbeid som utfordrer monokulturelle og hegemoniske narrativer. Det å søke mot samisk kunnskap og samiske samarbeidspartnere, og å vise ydmykhet og tillitt til disse, er en avgjørende faktor i det å tilstrekkelig bryte med de koloniale logikkene som fortsatt dominerer den norske kunstsferen. Gjennom en slik lesning må det moderne regimets verktøy

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Gaztmabide-Fernández, «Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements», 198.

³⁵⁵ Mignolo & Walsh, *On decoloniality* (Durham/London: Duke University press, 2018), 6.

³⁵⁶ Lorde, *Sister Outsider* (Berkeley: Crossing Press 1984/2007), 112.

med andre ord deterritorialiseres, som Hanna Horsberg Hansen argumenterer for,³⁵⁷ eller erstattes med nye verktøy. Som jeg har vist gjør *Sámi Dáiddamusea* dette gjennom at dens eksistens hviler på det faktum at NNKM opphører, mens Nango gir Festspillutstillingen i Bergen Kunsthall en helt ny form gjennom improvisasjon, et nytt nivå av kunnskapsutveksling, samarbeid, og gjennomgående dekonstruksjon.

NNKM og Bergen Kunsthall viser at dette kan gjøres på en fruktbar måte hvor institusjonene søker mot å være mer som steder for «knowledge-without-power»,³⁵⁸ hvor museene tar sitt hele og fulle ansvar for sin egen rolle i konstruksjonen av vårt *kollektive minne*: de narrative som både former kunsthistorien, nasjonshistorien og verdenshistorien.³⁵⁹ I så måte synes det fruktbart å tenke nytt og utfordre ideen om hva som er museets rolle, eller i det hele tatt hva et museum er og kan være, både når det er snakk om eksisterende institusjoner, og om etableringen av nye. En total reforhandling av museet (og kanskje, eller mest sannsynlig, også av kulturpolitikken) kan virke som en forutsetning for at en fiksjonell og midlertidig virkelighet skal bli en permanent og mindre, eller anti-, kolonial virkelighet. Dette gjelder både i kampen om å virkelig dekolonialisere den samiske kunstens posisjon i norske kunstinstitusjoner og i den norske kunstsferen generelt – men også i kampen om å etablere et samisk kunstmuseum.

For når det kommer til stykket står samlingen ved Samisk Kunstmagasin fortsatt uten permanent visningssted, og da regjeringen innvilget en såkalt «koronapakke» på 60 millioner til norske museer som skulle kompensere for økonomiske tap i starten av pandemien, var det i budsjettforslaget ingen penger satt av til de samiske museene.³⁶⁰ Den samiske kulturen blir med andre ord fortsatt tilsidesatt og glemt i elementære og kritiske tilfeller. Det handler altså om en institusjonell vilje, og ikke minst substansiell handlekraft for å bryte mønsteret, og for å skape et bedre verdiklima i samfunnet generelt, men også i kulturen og i museet. Dette for å realisere en annerledes fremtid. Så hva er veien videre?

NNKM har riktignok forsøkt å gjøre det samiske til en permanent del av sin utstillingspraksis, men har til gjengjeld kvittet seg med en av sine hovedpådrivere. I Dronning Sonja KunstStall hvor det samiske bare var en av mange utstillinger, er galleriet nå tilbake til å vise kongelige bruksgjenstander og for tiden 'Norges kunstnergeni og stolthet': Edvard Munch.

³⁵⁷ Se Hansen, *Fluktlinjer*.

³⁵⁸ Trinh, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1989), 41.

³⁵⁹ Allain Bonilla, «Is it conceivable to decolonize the collections from Western museums of modern and contemporary art? Theoretical and practical aspects», 49.

³⁶⁰ Se Ballovara og Holmestrand, «Glemte korona-penger til samiske museer».

Festspillutstillingen forsvant i november 2020, men etterlot seg et tomrom, eller mulighetsrom, som etter min mening ga mersmak og som har vist viktigheten av å gå i dypere dialog med ulike virkeligheter og kunnskaper. Vi får bare håpe på at Nasjonalmuseet vil følge etter, og at nyåpningen ikke bare handler om et nytt praktbygg og markedsføring, men at det også tar på alvor de forpliktelsene og ansvaret som ligger i det å være en ledende museumsinstitusjon i Norge .

Som vist gjennom eksempler på radikale og innovative museologiske og kunstneriske praksiser, er reelle forhandlinger fullt mulig, i tillegg til at det kan vises til gode resultater og tilbakemeldinger. Kanskje spesielt i tilfellet til NNKM, ved hjelp av RDM, og i tilfellet til Festspillene, har kunstinstitusjonene vist seg som verdifulle arenaer og verktøy i det å forespeile en annen virkelighet. Dette gjennom å innta mer aktivistiske og radikale museumsformer. Spørsmålet er imidlertid hvordan og hvorvidt forhandlingsprosessene i allerede etablerte institusjoner vil fortsette frem mot etableringen av et samisk kunstmuseum, og hvordan de velger å gjøre det samiske til en permanent del av den virkeligheten de formidler. Ikke minst vil det være interessant å se når og hvordan det vil gjøres alvor ut av fiksjonen.

REFERANSELISTE

- Aamold, Svein. «Unstable Categories of Art and People». I *Sámi Art and Aesthetics, Contemporary Perspectives*, redigert av Svein Aamold, Elin Haugdal & Ulla Angkjær Jørgensen, 13–27. Århus: Aarhus University Press, 2017.
- Aamold, Svein, Elin Haugdal & Ulla Angkjær Jørgensen (red). *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*. Århus: Aarhus University Press, 2017.
- Ahmed, Sara. *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham & London: Duke University Press, 2012.
- Akademie der Künste, «Colonial Repercussions – Sara Ahmed and David Scott, Opening Plenary Session». *Youtube* [Video]. Publisert 23.07.2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=OlzDe2rgfzs> (sist besøkt 05.09.2020).
- Allain Bonilla, Marie-Laure. «Is it conceivable to decolonize the collections from Western museums of modern and contemporary art? Theoretical and practical aspects». *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures* Vol 8, no. 2 (2016): 79–91.
<https://doi.org/10.7202/1050761ar>.
- Andreotti, Vanessa de Oliveria, et al. «Mapping interpretations of decolonization in the context of higher education». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 4, no. 1 (2015): 21–40. <http://representing-education.gettrudecotter.info/wp-content/uploads/2016/08/andreotti-stein-ahenakew-hunt-decolonization.pdf>. (sist besøkt 10.11.2020).
- Anti, Ánne Biret. «Møter dronning Sonja i morgen». *SÁMi magasiidna*. Publisert 16.01.2019.
<https://samimag.no/sme/oddasat-sme/moter-dronning-sonja-i-morgen/> (sist besøkt 06.10.2020).
- Araeen, Rasheed. «A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity», *Third Text* Vol. 50 (2000): 3–20.
- Baglo, Cahtrine & Hanne Hammer Stein. «Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter». *Kunst og Kultur* Vol 101, no. 3 (2018), 166–185.
<https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2018-03-04>.
- Ballovara, Mette og Marit Sofie Holmestrand. «Glemte korona-penger til samiske museer». *NRK Sápmi*. Sist oppdatert 28.10.2020. <https://www.nrk.no/sapmi/regjeringen-glemte-a-gi-korona-penger-til-samiske-museer-1.15196918> (sist besøkt 06.11.2020).

- Balto, Runar Myrnes. «Regjeringens triste budsjetttilsen til samene: 0% lønns- og prisvekst i 2020». *Nordnorsk Debatt*. 07.10.2019. <https://nordnorskdebatt.no/article/regjeringens-triste> (sist besøkt 05.07.2020).
- Bergen Kunsthall. «Avant Joik live at Landmark, Bergen Kunsthall». *Youtube*, [video]. Publisert 26.09.2020.
https://www.youtube.com/watch?v=iK7q6ftxRlw&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0K3OHIeqV_SztK98kiEaiPOaL2MyR-Jehl0ExKPgqHOBT3eUclWWZpptA (sist besøkt 27.10.2020).
- Bhar, Oda. «Samisk hos Sonja. En samisk utstilling uten aktivisme tyder på kongelig berøringsangst». *Morgenbladet*. Publisert 15.02.2019.
<https://morgenbladet.no/kultur/2019/02/samisk-hos-sonja> (sist besøkt 01.11.2020).
- Bishop, Claire. *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.
- Bjerke, Mona Pahle. «En milepæl i norsk kunsthistorie». *NRK*. Publisert 04.09.2020.
https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_festspillutstillingen-2020_-av-joar-nango-1.15137260 (sist besøkt 06.11.2020).
- Boym, Per Bjarne et al. *Čilgebus Sámi dáiddamusea birra / Utredning om Samiske kunstmuseum*. Karasjok: 1995.
- Breivik, Andreas. «Hva gjør vi nå?». *Kunstkritikk*. Publisert 30.06.2020.
<https://kunstkritikk.no/hva-gjor-vi-na/> (sist besøkt 07.08.2020).
- Brekke, Åshild Andrea. *Changing Practices: A Qualitative Study of Drivers for Change in Norwegian Museums and Archives*. Ph.d.-avhandling. Leicester, UK: School of Museum Studies, University of Leicester, 2018.
- Quiet it the new loud?: On activism, museums and changing the world». I *Museum Activism*, redigert av Robert R. Janes & Richard Sandell, 268–277. London & New York: Routledge, 2019.
- Brown, Jayna. «In Our Dark Times». *Social Text Journal* [online]. Shady Convivialities: On Tavia Nyong'o's Afro-Fabulations. Publisert 28.01.2020.
https://socialtextjournal.org/periscope_article/in-our-dark-times/ (sist besøkt 05.11.2020).
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

- «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* Vol 40, no. 4 (1988): 519-531.
<https://doi.org/10.2307/3207893> .
- «Performative Agency». *Journal of Cultural Economy* Vol 3, no. 2 (2010): 141–161.
<https://doi.org/10.1080/17530350.2010.494117>.
- *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Bydler, Charlotte. *The Global Artworld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2004.
- Bærland, Andrea. «Nasjonalmuseet blir 150 millioner dyrere». *Finansavisen*. Publisert 20.11.2019.
<https://finansavisen.no/nyheter/bygg-og-anlegg/2019/11/20/7474957/nasjonalmuseet-blir-150-millioner-dyrere> (sist besøkt 08.06.2020).
- Cramer, Jeanette. «Hvad bliver synligt i tomrummet? Kritiske fabulationer of video-vodou i Jeannette Ehlers' Black Magic at the White House». *Kunst og Kultur* Vol 101, no. 3 (2018): 133–148. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2018-03-02>.
- Crenshaw, Kimberlé. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». *University of Chicago Legal Forum* Vol 1, no. 8 (1989): 139–167.
<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>.
- Danbolt, Mathias. «Control, Collect, Copy. Scenes from Four Hundred Years of Colonial Knowledge Production on 'Danish Finnmark'». Publisert i forbindelse med Festspillutstillingen 2020.
https://www.kunsthall.no/Dokmntr/2020/Mathias%20Danbolt_Control%20Collect%20Copy_FIN.pdf (sist besøkt 06.11.2020).
- «Et grenseløst arbeid. Samtaler om ignoransen av samisk kunst i Norge». *Billedkunst*. Publisert 17.10.2018. https://www.norskebilledkunstnere.no/billedkunst/aktuelt/et-grenselost-arbeid-samtaler-om-ignoransen-av-samisk-kunst-i-norge/#_edn7 (sist besøkt 07.11.2020).
- «Kunst og Kolonialitet». *Kunst og Kultur* Vol 101, no. 3 (2018): 126–132.
[10.18261/issn.1504-3029](https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029).
- «Verdien av åpenhet». *Kunstkritikk*. Publisert 02.04.2020.
<https://kunstkritikk.no/verdien-av-apenhet/> (sist besøkt 06.11.2020).
- Det kongelige hoff. *Årsrapport 2019*. Publisert april 2020.
<https://www.kongehuset.no/binfil/download2.php?tid=182994> (sist besøkt 08.11.2020)

- *Årsrapport 2018*. Publisert mars 2018.
<https://www.kongehuset.no/binfil/download2.php?tid=168770> (sist besøkt 08.11.2020)
- Dronning Sonja KunstStall. *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere*. Utstillingskatalog. Oslo: Dronning Sonja KunstStall, 2019.
- «Samisk kunst: en introduksjon». *Facebook*. Publisert 2019.
<https://www.facebook.com/events/302234297128882/> (sist besøkt 08.11.2020).
- DR-TV, «Bonderøven: Må det briste eller bære». Episode på TV-serien *Bonderøven*, sesong 2019, episode 11: https://www.dr.dk/drtv/episode/bonderoeven_-maa-det-briste-eller-baere_145974 (hentet 30.10.2019).
- Ehlers, Jeanette, «Jeanette Ehlers: Black Magic at the White House, 2009, 03.46 min». *Vimeo*, [videoverk]. Publisert 04.04.2014, <https://vimeo.com/90950687> (hentet 20.05.2020).
- Eira, Biret Ravdna og Emmi Alette Danielsen. «Får 90 millioner kroner – nå frykter Maja Kristine (26) for framtida». *NRK Sápmi*. Publisert 12.06.2020.
<https://www.nrk.no/sapmi/reineiere-jubler-ikke-av-90-millioner-kr-i-erstatning-1.15047992> (sist besøkt 17.11.2020).
- Erhard, Annegret. «Krachend gescheitert». *Neue Zürcher Zeitung*. Publisert 02.07.2017.
<https://www.nzz.ch/feuilleton/documenta-14-in-kassel-krachend-gescheitert-ld.1303706?reduced=true> (sist besøkt 05.11.2020).
- Eriksen, Othelie. «Med kunst som våpen». Upublisert masteravhandling. Trondheim: NTNU, 2019.
- Fadnes, Astrid. «Ad hoc-tv på kveitemagelerret». *Hakapik*. Publisert 19.06.2020.
<https://www.hakapik.no/home/2020/6/19/ad-hoc-tv-p-kveitemagelerret> (sist besøkt 08.08.2020)
- Falzon, Mark-Anthony(red). *Multi-Sited Ethnography: Theory, Practice and Locality in Contemporary Research*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing, 2009.
- Festspillene i Bergen. «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 1 av 3». *Vimeo* [video]. Kreditert Ken Are Bongo og Joar Nango. Publisert 23.05.2020,
<https://vimeo.com/418776918> (sist hentet 06.11.2020).
- «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 2 av 3». *Vimeo* [video]. Kreditert Ken Are Bongo og Joar Nango. Publisert 25.05.2020.
<https://vimeo.com/418777305>(sist hentet 06.11.2020).
- «Joar Nango Post-Capitalist Architecture-TV #Part 3 av 3». *Vimeo* [video]. Kreditert Ken Are Bongo og Joar Nango. Publisert 02.06.2020.
<https://vimeo.com/418777707> (sist hentet 06.11.2020).

- «Joar Nango. The Festival Exhibition 2020. 4.9–8.11.2020». Utstillingskatalog/tekst. Bergen, 2020.
- «Online Opening Ceremony: Joar Nango – Festsspillutstillingen 2020». *Vimeo* [video]. Publisert 04.09.2020, <https://vimeo.com/450139214> (sist hentet 09.10.2020).
- «Plattform: Mathias Danbolt, Tone Huse, Joar Nango, Hanne Hammer Stien». *Vimeo* [video]. Publisert 31.10.2020, <https://vimeo.com/467807671> (sist hentet 02.11.2020).
- Firing Lunde, Anders og Helge Skodvin. «Kritiserer kunstgaver til dronningen». *Morgenbladet*. Publisert 09.06.2017. <https://morgenbladet.no/kultur/2017/06/kritiserer-kunstgaver-til-dronningen> (sist besøkt 06.11.2020).
- Fischer-Licthe, Erika. *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Oversatt av Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- Franklin, Adrian. *Anti-Museum*. London & New York: Routledge, 2019
- Fraser, Andrea. «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique». *Artforum* Vol 44, no. 1 (2005): 100-106.
- Fonneland, Trude og Marit Anne Haunan. «Rikt år for samisk kunst». *forskning.no*. Publisert 14.09.17. <http://forskning.no/blogg/museumsviten/rikt-ar-samisk-kunst> (sist besøkt 07.05.2019).
- Fontain, Louise. «Jeg tapte min identitet». *NRK Ytring*. Publisert 20.04.2013. <https://www.nrk.no/ytring/jeg-tapte-min-identitet-1.10991368> (sist besøkt 30.07.2020).
- Furuseth, Karima A. «"Norges første popkunstner" får sitt internasjonale gjennombrudd 39 år etter sin død» *Dagens Næringsliv, D2*. Publisert 10.10.2019. <https://www.dn.no/d2/kunst/sidse-paaske/utstilling/london/norges-forste-popkunstner-far-sitt-internasjonale-gjennombrudd-39-ar-etter-sin-dod/2-1-677046> (sist besøkt 11.02.2020).
- Gaski, Harald. «Indigenous Aesthetics: Add Context to Context». I *Sámi Art and Aesthetics, Contemporary Perspectives*, redigert av Svein Aamold, Elin Haugdal & Ulla Angkjær Jørgensen, 179–193. Århus: Aarhus University Press, 2017.
- Gaztmabide-Fernández, Rubén. «Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter D. Mignolo». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol 3, no. 1 (2014): 196–212.

- Grann, Annemona «Samisk kunst er noe av det heteste i den internasjonale kunstverden».
Adresseavisa. Publisert 02.06.2017. <https://www.adressa.no/kultur/2017/06/02/Samisk-kunst-er-noe-av-det-heteste-i-den-internasjonale-kunstverdenen-14801017.ece> (sist besøkt 09.08.2020).
- Grini, Monica. «Contemporary Sámi Art in the Making of Sámi Art History: The Work of Geir Tore Holm, Outi Pieski and Lena Stenberg». I *Sámi Art and Aesthetics, Contemporary Perspectives*, redigert av Svein Aamold, Elin Haugdal & Ulla Angkjær Jørgensen, 297–323. Århus: Aarhus University Press, 2017.
- *Samisk kunst i norsk kunsthistorie. Historiografiske riss*. Ph.d.-avhandling. Universitetet i Tromsø, 2016.
- «Samisk kunst og nasjonale ekskluderingsmekanismer». *Kunstkritikk*. Publisert 06.12.2018. <https://kunstkritikk.no/samisk-kunst-og-nasjonale-ekskluderingsmekanismer/> (sist besøkt 02.09.2020).
- «Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst». *Kunst og Kultur* Vol 102, no. 3 (2019): 176–190. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2019-03-04>.
- Guttorm, Gunvor. *Duodji Bálgát / En studie i duodji: Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*. Det humanistiske fakultetet, Institutt for kunsthistorie, Universitetet i Tromsø, 2001.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in Late Modern Age*. Stanford, Cal.: Stanford University Press, 1991.
- Hall, Stuart. «The West and the Rest: Discourse and Power». I *Formations of Modernity*, redigert av Stuart Hall & Bram Gieben. Cambridge: Open University/Polity Press, 1992.
- Hansen, Hanna Horsberg. *Fluktlinjer. Forståelser av samisk samtidskunst*. Ph.d.-avhandling. Universitet i Tromsø, 2010.
- *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok: Davvi Girji, 2007.
- «Fra stereotypi til parabol – en fortelling om samisk samtidskunst». I *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden*, redigert av Irene Snarby og Eva Skotnes Vikfjord, 54–61. Bodø, 2009.
- «Pile o´Sápmi and the Connections Between Art and Politics». *Synnyt*, no. 1 (2019), 81–96.
- «Politihka dáidda ja dáidaga politihkka / Politihken tjeahpoe jih tjeahpoen politihke / Politikens kunst og kunstens politikk». I *Sámi Dáiddačehpiid Searvi. Samisk Kunstnerforbund. Sámi Artists' Union. 40 jagi | år | years. 1979–2019*, redigert av Lene E. Westerås, 1–16. Samisk kunstnerforbund, 2019.

- «Sami Artist Group 1978–1983 – Otherness or Avant-garde?». I *Decentering the Avant-Garde*, redigert av Per Bäckström og Bendikt Hjartarson, 251–266. Brill/Rodopi, 2014.
- Hantelmann, Dorothea von. *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*. Zurich & Dijon: JRP/Ringer & Les presses du réel, 2010.
- «The Experiential Turn». *Walker Art Center*, publisert 2014.
<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/> (sist besøkt 05.09.2020)
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- Hartman, Saidiya. «Venus in Two Acts». *Small Axe* 12, no. 2 (2008): 1–14.
<https://muse.jhu.edu/article/241115>.
- Helsvig, Simen Joachim. «Vendepunktet». *Kunstkritikk*. Publisert 17.10.18.
<https://kunstkruttikk.no/vendepunktet/> (sist besøkt 07.06.2020).
- Hilal, Sandi og Alessandro Petti (red). «P'SAGOT». I *Permanent Temporariness*. Art and Theory Publishing, 2018.
- Hirvi-ljäs, Maria. «– Vi behöver ett autentiskt samarbetet». *Kunstkritikk*. Publisert 29.10.2018.
<https://kunstkruttikk.se/om-vi-nu-ar-pa-vag-in-i-en-ny-gemenskapens-tid-maste-vi-ta-det-arbetsamma-och-langsamma-sattet/?fbclid=IwAR3Fhwya9II4LoA-J-ZlQ2XmeWX-vWZCQG-FjbFk8ulqD6MIj8lr4Wm8c4Q> (sist besøkt 05.11.2020).
- Holmesland, Hilde; Siri Slettvåg og Merethe Frøyland. «Litt om prosjektet BRUDD». *BRUDD. Om det ubehagelige, tabulagte, marginale, usynlige, kontroversielle*. ABM skrift 26, 2006.
<https://www.kulturradet.no/documents/10157/e83607cf-3fac-48f5-bea6-e8a7793f2e2e> (sist besøkt 10.10.2020).
- hooks, bell. «Eating the Other: Desire and Resistance». I *Black Looks: Race and Representation*, 21–39. Boston: South End Press, 1992.
- Høgestøl, J. Sara. «Samisk kunstrevolt». *Vårt Land*. Publisert 11.07.2018.
<https://reportasje.vl.no/artikkel/427-samisk-kunstrevolt> (sist besøkt 08.11.2020).
- Høydalsnes, Eli. *Mote mellom tid og sted: Bilder av Nord-Norge*. Oslo: Forlaget Bonytt, 2003.
- In 't Veld, Martijn. «E». Ukjent publiseringsdato. <https://www.thenameofthesunisyellow.com/> (sist besøkt 06.11.2020).
- «E» (2017). *The Name of the Sun is Yellow* [videoverk], kreditert Martijn In 't Veld og Joar Nango. <https://www.thenameofthesunisyellow.com/sites/e/> (hentet 27.10.2020).

- Janes, Robert R. *Museums and the Paradox of Change: A Case Study in Urgent Adaptation*. Abingdon: Routledge, 1995.
- Janes, Robert R. & Richard Sandell (red). *Museum Activism*. London & New York: Routledge, 2019.
- Jalving, Camilla. *Værk som handling. Performativitet, kunst og metode*. Københavns Universitet: Museum Tusulanums Forlag, 2011.
- Jegersted, Kari. «Judith Butler». I *Kjønsteori*. Ellen Mortensen, Catherine Egeland, Randi Gressgård, Catherine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland & Kristin Sampson, 74–86. Gyldendal Norsk Forlag AS, (2008) 2019.
- Johannessen, Tuva Strøm. «Nytt Nasjonalmuseum: Statsbygg måtte be om 142 millioner kroner ekstra». *Teknisk Ukeblad*. Publisert 05.04.2019. <https://www.tu.no/artikler/nytt-nasjonalmuseum-budsjettsprekk-pa-140-millioner-kroner/462292> (sist besøkt 08.06.2020).
- Johansen, Ina Gravem. «Hyperaktuell utstilling med en tydelig signatur fra den avsatte direktøren på Nordnorsk kunstmuseum». *Subjekt*. Publisert 07.07.2020. <https://subjekt.no/2020/07/07/hyperaktuell-utstilling-med-en-tydelig-signatur-fra-den-avsatte-direktoren-pa-nordnorsk-kunstmuseum/?fbclid=IwAR1xz31sJijlp0wpNYw7yqX1jxYH8TPVdmMFZQm68QC2PwHiEAafdQ4N9fA> (sist besøkt 09.09.2020).
- «Kolonisering av samer gir mangler i kunstscenen». *Magasinet Kunst*. Publisert 28.05.2019. <https://magasinetkunst.no/2019/05/28/kolonisering-av-samer-gir-mangler-i-kunstscenen/> (sist besøkt 05.07.2020).
- Johnsen, Berit Åse. «De Samiske Samlinger (DSS) – museets virksomhet fra 1971 til 2012». I *Sámiid Vuorká-Dávvirat. De Samiske Samlinger. 40 Jagi/ år 1972–2012*, redigert av Káren Elle Gaup, Berit Åse Johnsen, Gry Fors og Anita Bjørnback, 4–19. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2014.
- Karp, Ivan & Steven D. Lavine (red). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D.C: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Kassim, Sumaya «The museum will not be decolonised». *Media Diversified*. Publisert 15.11.2017. <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/> (sist besøkt 23.10.2020).
- Kintel, Idar et al., «- Kongens ord betyr mye for samene». *NRK Sápmi*. Publisert 07.10.2014. https://www.nrk.no/sapmi/_-kongens-ord-betyr-mye-for-samene-1.11966176 (sist besøkt 01.11.2020).

- Kintel, Thomas. «Den nordlige pragmatismens universale kapasitet». *Knipsu*, ukjent publiseringsdato. <https://knipsu.no/events/den-nordlige-pragmatismens-universale-kapasitet/> (sist besøkt 07.07.2020).
- Kolberg, Marit. «Skal utrede tvangsflytting av 22 grønlandske barn». *NRK Urix*. Publisert 11.03.2019. <https://www.nrk.no/urix/skal-utrede-tvangsflytting-av-22-gronlandske-barn-1.14462938> (sist besøkt 05.05.2020).
- Krauss, Rosalind. «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum». *October* Vol 54 (Høst, 1990): 3–17. Publisert av The MIT Press. <https://www.jstor.org/stable/778666>.
- Kreps, Christina F. *Liberating Culture – Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*. London/New York: Routledge, 2003.
- Kulturdepartementet. *Utredning for samisk kunst og kultur på arenaer i Norge*. Publisert 2018. <https://www.regjeringen.no/contentassets/95ef87bbc698429982b957a63d4f0476/utredning-om-samisk-kunst-og-kultur-pa-arenaer-i-norge.pdf> (sist besøkt 24.09.2020).
- Kulturrådet, «BRUDD. Om det ubehagelige, tabulagte, marginale, usynlige, kontroversielle». *ABM skrift 26*, publisert 2006. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/e83607cf-3fac-48f5-bea6-e8a7793f2e2e> (sist besøkt 10.10.2020).
- «Årskonferansen 2017 Jérémie McGowan». *Youtube*, [video]. Publisert 10.11.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=NKfEZ08c1kQ&list=PLwIkMGFvQH5JSWVNzEmwZv%20U1mSMIjUx0u&index=17&t=0s> (hentet 07.01.2020).
- Kuokkanen, Rauna. «Towards an Indigenous Paradigm from Sami Perspective». *The Canadian Journal of Native Studies* Vol 20, no. 2 (2000): 411–436.
- LaRocque, Emma. *When the Other is Me. Native Resistance Discourse 1850-1990*. Winnipeg, Manitoba: University of Manitoba Press, 2010.
- Larsen, Dan Robert. «Dette er Jovsset Ánte Sara-saken». *NRK Sápmi*. Publisert 11.12.2018. https://www.nrk.no/sapmi/nrk-sapmi-forklarer_-jovsset-ante-sara-saken-1.14329501 (sist besøkt 08.11.2020).
- «Samisk kunst vekker oppsikt og behovet for et samisk kunstmuseum er skrikende». *NRK Sápmi*. Publisert 28.06.2017. www.nrk.no/sapmi/_-samisk-kunst-vekker-opsikt-og-behovet-for-et-samisk-kunstmuseum-er-skrikende-1.13579781 (sist besøkt 07.05.2020).
- Larsen, Dan Robert og Maret Inga Smuk. «Dronning Sonja: -Det er å tide med et eget samisk kunstmuseum». *NRK Sápmi*. Publisert 08.02.2019, sist oppdatert 11.02.2019. <https://www.nrk.no/sapmi/dronning-sonja-slar-et-slag-for-snarlig-etablering-av-samisk-kunstmuseum-1.14421163> (sist besøkt 05.05.2020).

- Lien, Sigrid og Hilde Wallem Nielssen. *Museumsforteljingar. Vi og dei andre i kulturhistoriske museum*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2016.
- «Å ta tilbake historia i det samiske museet». I *Museumsforteljingar. Vi og dei andre i kulturhistoriske museum*, 149–176. Oslo: Det Norske Samlaget, 2016.
- Liliequist, Marianne. «Dekolonisationsstrategier. Porträtt av kvinnliga eldsjälur inom den samiska rättighetsrörelsen». I *Samisk Kamp. Kulturförmedling och rättviserörelse*, redigert av Marianne Liliequist og Coppélie Cocq, 162–187. Umeå: Bokförlaget h:ström, 2017.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider*. Berkeley: Crossing Press, (1984) 2007.
- Marten, Eike. «Can diversity be decolonized. Or: why diversity is not an empty signifier» I *Diversity Management and seine Kontexte. Celebrate Diversity?!*, redigert av Wiebke Freiss, Anna Mucha og Daniela Rastetter, 39–53. Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budarich, 2020.
- McGowan, Jérémie. «There Is No Sámi Dáiddamusea: Design fiction, performance and the indigenization of (Nordic) museum space». I *Art Museum Practice in Times of Micro-narratives. Examining art museums' new attitudes to their professional and socio-political context*, redigert av Friedmann Malsch & Maria Simma. Liechtenstein: Kunstmuseum Liechtenstein, 2018.
- McGowan, Jérémie og Anne May Olli. «Nasjonalgalleri for Sápmi?». *Klassekampen*. Publisert 26.09.2020.
- Mignolo, Walter D. «Museums in the Colonial Horizon of Modernity». *Fórum Permanente*, fra CIMAM 2005 Annual Conference under streamen: «Museum: Intersections in a Global Scene». http://www.forumpermanente.org/en/events/meetings/reports/mignolo_texto (sist besøkt 10.10.2020).
- *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2011.
- Mignolo, Walter D. & Rolando Vázquez. «Decolonial AestheSis: Colonial wounds/decolonial healings». *Social Text Journal*. Publisert 15.06.2013.
https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/ (sist besøkt 11.10.2020).
- Mignolo, Walter D. & Catherine E. Walsh. *On Decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham & London: Duke University Press, 2018.
- Mosquera, Gerado. «The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism». *Theory in Contemporary Art since 1985*, oversatt av Jamie Flórez, redigert av Zoya Kocur og Simon Leung [originalt publisert i Third Text, vitner 1992/3]. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

- MuseumNext. «Disruptive Indigeneity». *Vimeo* [video]. Publisert 23.06.2018:
<https://vimeo.com/276583023> (hentet 07.01.2020).
- Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. «Nasjonalmuseet kjøper politisk verk av den samiske kunstneren Måret Anne Sara». [Pressemelding] publisert 26.04.2018.
<http://www.mynewsdesk.com/no/nasjonalmuseet/pressreleases/nasjonalmuseet-kjoeper-politisk-verk-av-den-samiske-kunstneren-maret-anne-sara-2486536> (sist besøkt 05.05.2020).
- Nordnorsk Kunstmuseum. «Vi åpner igjen». Publisert 11.05.2020.
<https://www.nnkm.no/nb/news/vi-%C3%A5pner-igjen> (sist besøkt 11.07.2020).
- «Direktørens samtale – Kunstkritikerprisen 2017». *Soundcloud* [lydspor]. Publisert 2017. <https://soundcloud.com/user-506506748/direktorenes-samtale-kunstkritikerprisen-2017> (sist besøkt 08.11.2020).
- Norsk Folkemuseum. «Bååstede, Samisk kulturarv tilbakeføres». Publisert 2012.
<https://norskfolkemuseum.no/baastede> (sist besøkt 06.11.2020).
- Norvang-Herstrøm, Elvi Rosita & Vegard Woll. «Har kjempet mot vindkraft i 20 år – ble invitert til å servere mat under åpningen». *NRK Sápmi*. Publisert 20.02.2020.
<https://www.nrk.no/sapmi/store-reaksjoner-etter-at-samene-fikk-invitasjon-til-apning-av-omstridt-vindkraftverk-1.14909234> (sist besøkt 23.02.2020).
- NOU 2015: 7. *Assimilering og motstand – Norske politikk overfor taterne/romanifolket fra 1850 til i dag*. Oslo: Kommunal- og moderniseringsdepartementet.
<https://www.regjeringen.no/contentassets/4298afb537254b48a6d350dba871d4ce/no/pdfs/nou201520150007000dddpdfs.pdf>.
- NOU 2016: 18. *Hjertespråket. Forslag til lovverk, tiltak og ordninger for samiske språk*. Oslo: Kommunal- og moderniseringsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2016-18/id2515222/>.
- NTB. «Dronningen ville møte samisk kunstaktivist». *Sunnmørsposten*. Publisert 17.01.2019.
<https://www.smp.no/ntb/innenriks/2019/01/17/Dronningen-ville-m%C3%B8te-samisk-kunstaktivist-18262167.ece> (sist besøkt 05.11.2020)
- Nyong' o, Tavia. *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*. New York: New York University Press, 2019.
- «Unburdening Representation». *The Black Scholar* Vol. 44, no. 2 (sommer 2014), 70-80. <https://www.jstor.org/stable/10.5816/blackscholar.44.2.0070?seq=1>.

- Office of Contemporary Art Norway. «Høydepunkter i 2017: Et år i urbefolkningens og-tankenes tegn». Friggitt 25.01.2017. <https://oca.no/press/releases/9385/highlights-of-2017-a-year-of-indigenous-art-and-thought?lang=no> (sist besøkt 20.10.2020).
- *Let the River Flow. The Sovereign Will and the Making of a New Worldliness* [utstillingskatalog], 2018.
- Olesen, Virginia. «Early millennial feminist qualitative research». I *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (3. red) 235–278. California: Sage Publications, Inc, 2005.
- Olsen, Henrik. «PRM: - Det dårligste statsbudsjettforslaget hittil». *Sametinget*. 07.10.2019. <https://www.sametinget.no/Nyhetsarkiv/PRM-Det-daarligste-statsbudsjettforslaget-hittil> (sist besøkt 10.08.2020).
- Persen, Synnøve. *LUONDDUADJÁGASAT / Drømmelandskap*. Oslo: Susannefoto Forlag, 2018.
- «‘White mainstream culture’: Samisk-norsk, gjensidig påvirkning innen kunstmråde?». Utstillingskatalog til *2000 plus minus*. Svolveær og Tromsø: Nordnorsk Kunstnersenter og Nordnorsk Kunstmuseum, 2000.
- Pile o’ Sápmi. «Om Pile o’ Sápmi». per 2020. <http://www.pileosapmi.com/om-pile-osapmi/> (sist besøkt 06.09.2020)
- Pittman, Alex. «Introduction: Can the Subaltern Fabulate?». *Social Text Journal*, Shady Convivialities: On Tavia Nyong’o’s Afro-Fabulations. Publisert 28.01.2020. https://socialtextjournal.org/periscope_article/introduction-can-the-subaltern-fabulate/ (sist besøkt 05.11.2020).
- Porsanger, Jelena. «An Essay about Indigenous Methodology». *Nordlit* no. 15 (2004): 105-20. <https://doi.org/10.7557/13.1910>.
- Preziosi, Donald & Claire Farago. *Art is Not What You Think It Is*. Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.
- Rancière, Jacques. *Den emansiperte tilskuer*. Oversatt av Geir Uvsløkk. Oslo: Pax Forlag, 2012.
- RiddoDuottarMuseat. «Årsmelding 2018». Publisert 2019. <http://rdm.no/wp-content/uploads/2020/01/RDM-%C3%A5rsmelding-2018.pdf>.
- Said, Edward. *Orientalism*. Danmark: Norhaven Rotation, 1978.
- Sámi Dáiddamusea. «Sámi Dáiddamusea er åpent!». Publisert 14.11.2017. <https://www.sdmx.no/nb/news/s%C3%A1mi-d%C3%A1iddamusea-er-%C3%A5pent> (sist besøkt 02.11.2020).
- Sametinget. *Sametingets valgmanntall 2019*. <https://sametinget.no/politikk/valg/sametingets-valgmanntall/sametingets-valgmanntall-2009-2019/>.

- Sametingsrådet. *Møteprotokoll 08/20. Sak «Samisk Kunstmuseum»*. Publisert 25.02.2020.
<https://innsyn.onacos.no/sametinget/mote/norsk/wfinnsyn.ashx?response=mote&motoid=4534&> (sist besøkt 08.09.2020).
- Sandell, Richard. «Museums and the combating of social inequality: Roles, responsibilities, resistance». I *Museums, Society, Inequality*, 3–23. Abingdon/New York: Routledge, 2002.
- *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. London: Routledge, 2006.
- (red). *Museums, society, inequality*. London: Routledge, 2002.
- Sandström, Moa. «DeCo2onising Artivism». I *Samisk Kamp. Kulturförmedling och rättviserörelse*, redigert av Marianne Liliequist & Coppélie Cocq, 62–115. Umeå: Bokförlaget h:ström, 2017.
- *Dekoloniseringskonst. Artivism i 2010-talets Sápmi*. Ph.d-avhandling. Umeå: Umeå Universitet, 2020.
- Sirkka, Karl-Wilhelm. «500 samiske stedsnavn og Skansen som ‘samisk senter’ i Tromsø?». *Nordnorsk Debatt*. Publisert 24.11.2017. <https://nordnorskdebatt.no/article/500-samiske-stedsnavn-skansen> (sist besøkt 05.11.2020).
- Snarby, Irene. «Duodji as Indigenous Contemporary Art Practice». *Norwegian Crafts*. Publisert 23.04.2019. <https://www.norwegiancrafts.no/articles/duodji-as-indigenous-contemporary-art-practice> (sist besøkt 05.11.2020).
- «Jodi lea buoret go oru. Better in Motion Than at Rest. Iver Jåks (1932–2007)». I *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Critic*, redigert av Katya Garcia-Antón, 63–76. Amsterdam: Office for Contemporary Art Norway, 2018.
- «På vei mot et samisk kunstmuseum». *Ottar*, no. 4 (2010): 54–59.
- Smith, Terry. «Currents of world-making in contemporary art». *World Art* Vol 11, no. 2 (2011): 171–188.
- Statsbygg. *Mulighetsstudie for RidduDuottarMuseat (RDM). Samlokalisering, Samisk museum i Karasjok*. Mulighetsstudie for sametinget, oktober 2019. https://sametinget.no/_f/p1/i607dd1a0-9ff0-4170-a103-3a6907e5a20b/mulighetsstudie-for-riddudouttarmuseat-rdm.pdf (sist besøkt 05.05.2020).
- Stortinget, «Sannhets- og forsoningskommisjonen». *Nyhetsmelding*. Sist oppdatert 27.08.2020. <https://www.stortinget.no/no/Hva-skjer-pa-Stortinget/Nyhetsarkiv/Hva-skjer-nyheter/2017-2018/sannhets--og-forsoningskommisjonen/> (sist besøkt 08.11.2020).
- Studentenes og Akademikernes Internasjonale Hjelpesfond (SAIH). *En introduksjon til AVKOLONIALISERING AV AKADEMLA*. Utgitt vinteren 2020.

- Troelsen, Anders. «Udenværker – strategier for udstillingsanalyse». I *Ny danske museologi*, redigert av Bruno Ingemann og Ane Hejlskov Larsen, 141–164. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2005.
- Trinh, Minh-ha T., *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Tuck, Eve & K. Wayne Yang. «Decolonization is not a metaphor». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol 1, no. 1 (2012): 1–140,
<https://clas.osu.edu/sites/clas.osu.edu/files/Tuck%20and%20Yang%202012%20Decolonization%20is%20not%20a%20metaphor.pdf>.
- Universitetet i Tromsø. «SARP – The Sámi art research project».
https://uit.no/prosjekter/prosjekt?p_document_id=300799.
- Veiteberg, Jorunn. *Hold stenhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968–1989*. Oslo: Kunsthall Oslo, 2019.
- «Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-tallet». *Kulturdepartementet*. Publisert 13.02.2019.
https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/aa_samla_kunst_web (sist besøkt 10.11.2020).
- Velfjord Historielag. *Sånn bygde vi kåta – Om et kurs i bygging av et tradisjonell sørsamisk kåte (derhvi-gåetie), samt bur og jordkjeller*, utgitt 2019.
https://velfjordhistorielag.no/diverse/infohefte_saann_bygde_vi_kaata.pdf.
- Vergo, Peter (red). *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1989.
- Wesland, Elin Margrethe. «Den samiske kunsten har fått definisjonsmakt». *Sagat*. Publisert 08.10.17. <https://www.sagat.no/nyheter/den-samiske-kunsten-har-fatt-definisjonsmakt/19.9273> (sist besøkt 03.02.2020).
- Wevers, Rosa. «Decolonial Aesthetics and the Museum. An Interview with Rolando Vázquez Melken». Opplattet september 2019 ved Stedelijk Studies.
<https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2019/09/Stedelijk-Studies-8-Decolonial-Aesthetics-and-the-Museum-Vazquez-and-Wevers.pdf> (sist besøkt 05.11.2020)
- Winter, Ivar. «Kulturutveksling på Kvam». *Arkitektnytt*. 15.12.2017.
<https://www.arkitektnytt.no/tema/kulturutveksling-pa-kvam> (sist besøkt 20.10.2020).

ILLUSTRASJONSLISTE

- Forsidebilde. Scene fra *Post-Capitalist Architecture-TV* (2020): Ken Are Bongo. [Gjengitt med tillatelse fra fotografen].
- Ill. 1 / RiddoDuottarMuseat – Sámiid Vuorká Dávvirat / De samiske samlinger i Karasjok. Foto: Karasjok kommune, 2015. [Gjengitt med tillatelse fra RDM].
- Ill. 2 / Utsnitt fra Iver Jåks, *Gudenes Dans*, i inngangspartiet til RDM-DSS. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 3 / Utsnitt fra utstillingen *Je t'aime, Sápmi!* RDM-DSS november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 4 / Utsnitt utstillingen *ACTIVE – INDIGENOUS – URBAN*. Tekstkollasjer av Hans Ragnar Mathisen. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 5 / Utsnitt fra utstillingen *ACTIVE – INDIGENOUS – URBAN*. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 6 / Utsnitt fra den kulturhistoriske utstillingen med fokus på samiske folkedrakter. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 7 / Utsnitt fra den kulturhistoriske utstillingen ved RDM-SVD, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 8 / Utsnitt fra kulturhistoriske delen. Montre designet av Iver Jåks, som inneholder både duodji både fra RDM og DSS. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 9 / Utsnitt fra utstillingen *Hjemkomst. Tilbakeføring av samisk kulturarv*. RDM-DSS, november 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 10 / Inngangspartiet til Sámi Dáiddamusea, Tromsø 2017. Foto: Tomasz A. Wacko. [Gjengitt med tillatelse fra NNKM].
- Ill. 11 / Oversiktsbilde av foajeen til *Sámi Dáiddamusea*. Maleri av Lena Stenberg i bakgrunnen: *Anne Marja, Vad ser du? / Áne Márjaá maid donoainnát?* (1991). Foto: Morten Fiskum. [Gjengitt med tillatelse fra NNKM].
- Ill. 12 / Utsnitt fra utstillingen *There Is No*. Duodji på pidestaller. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Morten Fiskum. [Gjengitt med tillatelse fra NNKM].
- Ill. 13 / Utsnitt fra utstillingen *There Is No*. Samiske kniver (duodji) i alternativ utstillingsmonter. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Morten Fiskum. [Gjengitt med tillatelse fra NNKM].
- Ill. 14 / Ill. 14 / Synnøve Persen, *Skábma / Mørketid* (1978). Olje på lerret. Vist under utstillingen *There Is No* ved Sámi Dáiddamusea. © Synnøve Persen / BONO, 2020.

- Ill. 15 / Utsnitt fra *There Is No*. I forgrunnen duodji i utradisjonell visningsform, i bakgrunnen Markku Laakso, *Pieni elämä / Small Life* (2011-2014). Olje på lerret. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Tomasz A. Wacko. [Gjengitt med tillatelse fra NNKM].
- Ill. 16 / Utsnitt utstillingen *There Is No*. Tre verk av Rose-Marie Huuva. I forgrunnen: *Iona* (1943) og *Niono* (1943). Skulptur, reinskinn og reinhår. I eie av RDM. I bakgrunnen: *Ábkeku 448 vuorokkát* (2006). Collage, foto, lerret, tekstil, sisti. Sámi Dáiddamusea, 2017. Foto: Morten Fiskum. [Gjengitt med tillatelse fra NNKM].
- Ill. 17 / Skjermbildekopi fra nettsiden til Sámi Dáiddamusea. Tilgjengelig fra: <https://www.sdmx.no/nb/sami-daidda-museum> (Hentet 10.11.2020).
- Ill. 18 / Fasaden til Dronning Sonja KunstStall. Foto: Øivind Möller Bakken, De kongelige samlinger. [Gjengitt med tillatelse fra fotograf].
- Ill. 19 / Detalj fra Britta Marakatt-Labbas verk *Historija* (2004–2007). Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 20 / Utsnitt fra utstillingen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere*. I forgrunnen Iver Jáks med verket *Diskriminerings Påle* (1987–1993). Omringet av Britta Marakatt-Labbas tekstilverk *Historija* (2003–2007). Foto: Øyvind Möller Bakken, De kongelige samlinger [Gjengitt med tillatelse fra fotograf].
- Ill. 21 / Oversiktsbilde av utstillingen *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere* ved Dronning Sonja KunstStall, juli 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 22 / Utsnitt fra *Historier. Tre generasjoner samiske kunstnere*. Fotoserie av Marja Helander. Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 23 / Utsnitt fra *Historier*. Ovenfra og ned: Outi Pieski, *Oh, Gárdecobka* (2014). Akryl på lerret; og: *Pacing the borders* (2014). Akryl og beis på lerret. Dronning Sonja KunstStall. Foto: Øivind Möller Bakken, De kongelige samlinger [Gjengitt med tillatelse fra fotograf].
- Ill. 24 / Utsnitt fra utstillingen *Historier*. Joar Nango, *European Everything Stable Adaption*. Dronning Sonja KunstStall. Foto: Øivind Möller Bakken, De kongelige samlinger [Gjengitt med tillatelse fra fotograf].
- Ill. 25 / Utsnitt fra *Historier*. Verk av Máret Ánne Sara: hengende fra taket: *Spirals of the Pile* (2019). Foran til høyre: smykkekolleksjonen *Pile Power*. Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 26 / Detalj fra *Spirals of the Pile* (2019). Dronning Sonja KunstStall, juli 2019. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 27 / Scene fra *Post-Capitalist Architecture-TV* (2020). Foto: Ken Are Bongo.
- Ill. 28 / Scene fra første episode av *Post-Capitalist Architecture-TV* (2020). Joar Nango i samtale

- med Candice Hopkins prosjektert på sammensydde og tørke kveitemagesekker bak i bilen. Foto: Ken Are Bongo.
- Ill. 29 / Foran inngangspartiet til *Festspillutstillingen 2020*. Bealjit, brukt som bæreelement i tradisjonell samisk byggeskikk. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 30 / Installasjon i foajeen til Bergen Kunsthall under Festspillutstillingen 2020. Bealjit og kobberring. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 31 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, gallerirom II. *Girjegumpi / Architectural Library* (2018–). Tak- og veggmalerier av Anders Sunna. Hengekøye av MAKKA design. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 32 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, detaljer fra *Girjegumpi*. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 33 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, oversiktsbilde fra bakre del av rommet til Gallerirom I. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 34 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. *Skeivvar* (2020), med sitteområde av Joar Nango. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 35 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. Sennagras i forgrunnen, *Rákkas 1–4* (2020), duodji av Katarina Spiik Skum. Illustrasjoner fra Knut Leems bok. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 36 / Detaljer fra *Skeivvar* (2020). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal
- Ill. 37 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. *Wilhelm Christies samiske tromme* (ukjent datering). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 38 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, gallerirom III. *European Everything Stable Adaption* (2019). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 39 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020, på innsiden av hestehengeren: video av Joar Nango i samarbeid med Tanya Busse og Jokūbas Čižikas. Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.
- Ill. 40 / Utsnitt fra Festspillutstillingen 2020. Videoverket *E*, samarbeid med Martijn in t' Veld (tekst). Bergen Kunsthall, november 2020. Foto: Katrine Rugeldal.