

Alt eller ingenting: Annerledesgjøren og agens i to (post)koloniale kunstprosjekter

Cathrine Baglo

Cathrine Baglo er forsker ved Tromsø Museum – Universitetsmuseet, UiT/Norges arktiske universitet.

cathrine.baglo@uit.no

Hanne Hammer Stien

Hanne Hammer Stien er førsteamanuensis ved Kunstakademiet i Tromsø, UiT/Norges arktiske universitet.

hanne.hammer.stien@uit.no

SAMMENDRAG

Artikkelen tar utgangspunkt i to kunstprosjekter som på ulike måter tematiserer europeisk utstillingskultur og nordisk kolonialisme i fortid og nåtid; «European Attraction Limited» av Lars Cuzner og Cassius Fadlabi (2011–14) og Joar Nangos «European Everything» (2017). Prosjektene diskuteres i lys av en historisk utstillingspraksis som prosjektene påkaller på en direkte eller indirekte måte, nemlig de såkalte levende etnografiske utstillinger. Hvilke mulighetsrom åpner prosjektene opp for – eller lukker?

Nøkkelord

Annerledesgjøren, agens, levende etnografiske utstillinger, European Attraction Limited, European Everything, Documenta 14

ABSTRACT

In this article, the authors discuss two art projects which deal with European exhibition culture and Nordic colonialism in the past and present; «European Attraction Limited» by Lars Cuzner and Cassius Fadlabi (2011–2014) and Joar Nango's «European Everything» (2017). The projects are viewed in light of the so-called live ethnographic displays. This was an exhibition practice typical all over the Western world in the nineteenth and early twentieth centuries, which the projects invoke in a direct or indirect way. Which scope of possibility and agency do these projects generate?

Keywords

Agency, Othering, Live ethnographic display, European Attraction Limited, European Everything, Documenta 14

I denne artikkelen undersøker vi to kunstprosjekter som på ulike måter tematiserer europeisk utstillingskultur og nordisk kolonialisme i fortid og nåtid; «European Attraction Limited» av Cassius Fadlabi og Lars Cuzner (2011–14) og Joar Nangos «European Everything» (2017). Kunstprosjektene diskuteres i lys av Cathrine Baglos forskning på en historisk utstillingspraksis som disse kunstprosjektene direkte eller indirekte påkaller, de såkalte etnografiske og «levende» utstillingene hvor samer, kongolesere, grønlandske inuitter og andre fremmede folkeslag opptrådte med sitt hverdagsliv i realistisk iscenesatte omgivelser for et norsk, nordisk eller euro-amerikansk publikum.¹ I sin nylig utgitte bok om samisk deltakelse på disse utstillingene, har Baglo vist hvor styrende forventninger om såkalt tradisjonell atferd har vært, også blant forskere som kritisk har analysert denne virksomheten.



III. I

«Fornøielsesavdelingen. Kongolandsbyen», postkort fra 1914. Kilde: Nasjonalbibliotekets arkiv.

Utgangspunktet for Fadlabi og Cuzners «European Attraction Limited» var nettopp å gjen-skape en slik utstilling; «Kongolandsbyen», som var en del av Jubileumsutstillingen som markerte 100-årsjubileet for den norske grunnloven i Frognerparken i Oslo i 1914 (ill. 1). Nangos «European Everything» ble vist på kunstmønstringen «Documenta 14: Learning

1. Cathrine Baglo, *På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika* (Stamsund: Orkana, 2017). Boka bygger på doktorgradsavhandlingen med samme tittel (Universitetet i Tromsø, 2011). Se også Cathrine Baglo, «Rethinking Sami Agency during Living Exhibitions: From the Age of Empire to the Postwar Period», i *Performing Indigeneity. Global Histories and Contemporary Experiences*, red. Laura H. Graham og H. Glenn Penny (Lincoln og London: University of Nebraska Press, 2014).

from Athens» (2017). Med sin sceniske utforming, sin hverdagslivsorientering og sin presentasjon av levende mennesker, også folk med urfolksbakgrunn, påminner Nangos kunstprosjekt om de levende utstillingene og utstillingskulturen som Jubileumsutstillingen i 1914 var en del av. Sammen aktualiserer «European Attraction Limited» og «European Everything» utstillingskulturen som både datidens levende utstillinger og samtidens kunstbiennaler og kunstmønstringer inngår i. Selv om kunstprosjektene tar utgangspunkt i norsk og nordisk kolonialisme, knyttes dette tett opp til Europa både som en avgrenset geografi og en diskursiv størrelse. Dette speiles også i tittelen på kunstprosjektene. I artikkelen ser vi nærmere på de levende utstillingene og hvordan de har blitt forstått. Deretter diskuterer vi hvilke mulighetsrom de to kunstprosjektene åpner opp for – eller lukker – gjennom grepene som kunstnerne anvender seg av. Formålet er å sette fokus på betingelsene for (kunstnerisk) agens, i fortiden så vel som i vår (post)koloniale samtid.

LEVENDE UTSTILLINGER, «HUMAN ZOOS» OG DEN KOLONIALE LOGIKKEN

Til forskjell fra «European Attraction Limited» (ill. 2–4), som var en kunstnerisk re-enactment av en historisk hendelse, var det nåtiden som ble gjenskapt i de tradisjonelle levende utstillingene på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, nærmere bestemt den såkalte etnografiske presens. Miljøgjenskapelser med «interessante innfødte» var et fast innslag på verdensutstillinger, koloniutstillinger og håndverks- og industriutstillinger av alle størrelser i Europa, særlig i Storbritannia, Sveits, Frankrike og Tyskland.² Men levende utstillinger av fremmede folkeslag og deres gjenstander, dyr og levemåter fant også sted i Skandinavia,³ mens samer fra Skandinavia og inuitter fra Grønland deltok på utstillinger både i Skandinavia så vel som i Europa og USA.⁴ Likevel var det dyrehagene som skulle tilby utstillingspraksisen en permanent scene. Virksomheten til dyrehandler og dyrehageinnehaver Carl Hagenbeck i Hamburg var helt avgjørende for dette. Det er blitt anslått at 20 000 til 25 000 personer var helt eller delvis sysselsatt i denne virksomheten fra cirka 1870 til 1930, og mange hadde nettopp Hagenbeck som arbeidsgiver.⁵

2. Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Èric Deroo, Sandrine Lemaire og Charles Forsdick, *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empire* (Liverpool: Liverpool University Press, 2008), 28–29.
3. Se for eksempel Jesper Shou, «Etnografiske karavaner», *Stoffskifte* 16 (1987–88): 55–87; Herman Berthelsen, *Skjeggete damer og siamesiske tvillinger fra Tivoli til Big Brother* (Oslo: Cappelen, 2002); Rikke Andreassen og Anne Folke Henningsen, *Menneskeutstilling. Fremvisninger av eksotiske mennesker i Zoologisk have og Tivoli* (København: Tiderne Skrifter, 2011); Dan Jibréus, *White Fox' långa resa* (Stockholm: Fri Tanke/Hagströmerbiblioteket, 2013); Rikke Andreassen, *Human Exhibitions. Race, Gender and Sexuality in Ethnic Displays* (Surrey and Burlington: Ashgate, 2015).
4. Se for eksempel Gunnar Broberg, «Lappkaravaner på villovägar. Antropologin og synen på samerna fram mot sekelskiftet 1900», *Lychnos* (1981–82): 27–86; Jon Åge Gjestrum, «Utstilling av levende mennesker. En historie om samisk kultur og fremmede blikk», *Dugnad* 1 (1995): 93–109; Baglo, *På ville veger*.
5. Blanchard et al., *Human Zoos*, 15.



III. 2

Lars Cuzner og Cassius Fadlabi: «European Attraction Limited», 2011–14. Kunstnerisk historisk re-enactment i Frognerparken. Foto: Cathrine Baglo.



III. 3

Lars Cuzner og Cassius Fadlabi: «European Attraction Limited», 2011–14. Kunstnerisk historisk re-enactment i Frognerparken. Foto: Cathrine Baglo.



III. 4

Lars Cuzner og Cassius Fadlabi: «European Attraction Limited», 2011–14. Kunstnerisk historisk re-enactment i Frognerparken. Foto: Cathrine Baglo.

I dag brukes ofte begrepet «human zoos» om denne praksisen, uavhengig av om utstillingene fant sted i dyrehager eller ikke. Det er også slik Fadlabi og Cuzner beskrev den opprinnelige Kongolandsbyen: «Definisjonen av en human zoo er framvisninga av mennesker som ikke gjør noe annet enn å være seg selv og den maktskeive konteksten de finner sted i». ⁶ Det var denne «degraderende handling» de ville framheve med prosjektet. ⁷ Begrepet «human zoo» er imidlertid av nyere dato og kan i første rekke knyttes til antologien *Human Zoos: Science and Spectacle in the Age of Colonial Empire*, som ble utgitt i Frankrike i 2008, hvor forskere fra hele verden belyste denne formen for utstillinger med et postkolonialt perspektiv som overordnet ramme. Ifølge redaktørene, var det to ting som definerte en «human zoo», den eksplisitte utnyttelsen av rasemessig forskjellighet og den tette forbindelsen til vitenskap og (fysisk) antropologi som i en periode utvilsomt preget utstillingene. ⁸ Redaktørene påpekte selv at termen «human zoo» nesten var for sterk, og at det egentlig

6. Cuzner og Fadlabi på «Exhibiting an exhibition: A seminar on European Attraction Limited», 11. september, 2014, Kunstakademiet i Tromsø, UiT Norges arktiske universitet.

7. Ibid.

8. Blanchard et al., *Human Zoos*, 1–49.

var tenkt som en oversettelse av Hagenbecks eget begrep «anthropologische zoologische Ausstellungen».⁹

Beskrivelsen av levende utstillinger som human zoos fikk imidlertid raskt gjenklang. Søker man på nettet på «human zoo» i disse dager, får man et vell av treff. Utstillinger som bare for et par år siden ble sortert under andre begreper som «etnografiske» eller «antropologiske» show, utstillinger eller «karavaner», «Völkerschauen» eller «folkeutstillinger», blir nå ofte beskrevet som human zoos.¹⁰ Også norsk Wikipedia har blitt endret siden midten av 2000-tallet. «Menneskelig menasjeri, også kalt etnografisk karavane, negerlandsby, kongolandsby [...]», er oppslagsordet nå, og i første rekke med referanse til Kongolandsbyen i Frognerparken og andre afrikanske utstillinger.¹¹ Ikke minst får «Human zoo Norway» en rekke treff, alle knyttet til Fadlabi og Cuzners prosjekt.

Som påpekt av Fadlabi og Cuzner, har dette utstillingsfenomenet blitt oversett eller fortrengt, også andre steder enn i Norge, til tross for at det altså var svært utbredt – og lenge kulturelt legitimt – i sin samtid. Likevel kan «European Attraction Limited» ses på som et tidstypisk prosjekt. Inntil 1980-tallet hadde varianter av slike utstillinger knapt blitt forsket på, verken i USA eller Europa. I løpet av de to nærmeste tiårene ble det satt fokus på fenomenet på begge sider av Atlanterhavet, men det var først på 2000-tallet at arbeidene vakte oppmerksomhet.¹² En fellesnevner for flere av disse arbeidene, er vektleggingen av strukturelle forhold, maktrelasjoner og den entydige, negative forståelsen av utstillingene.¹³ Utstillingene har først og fremst blitt oppfattet som en iscenesettelse av rase og primitivitet innenfor en vestlig hegemonisk diskurs basert på utbytting og undertrykking.¹⁴ Selv om denne dominerende tilnærmelsen har avdekket viktige forhold ved – og sosiale og politiske effekter av – disse utstillingene, har vektleggingen av makt, og kanskje særlig begrepet «human zoo», kommet til å skygge for motivene til menneskene som deltok og opplevelsene deres.¹⁵ Spørsmål som hvem de var og hva de brakte med seg i møtet med utstillingssteder, publikum og utstillere i form av egne forutsetninger, livserfaringer, materielle uttrykk, praksiser, synspunkter og stemmer, har i liten grad blitt stilt. I den grad deres rolle har blitt synliggjort, har de ofte blitt framstilt som passive objekt uten evne til deltakelse, opplevelse og dialog. På begynnelsen av 1980-tallet oppsummerte den svenske idéhistorikeren Gunnar Broberg for eksempel den samiske medvirkningen til denne utstillingsvirksomheten som «transporter i bur [snarere] än något annat».¹⁶ Dette står imidlertid i stor

9. Ibid., 23.

10. «Human zoo» (2018), https://en.wikipedia.org/wiki/Human_zoo (besøkt 10.05.2018).

11. «Menneskelig menasjeri» (2017), https://no.wikipedia.org/wiki/Menneskelig_menasjeri (besøkt 10.05.2018).

12. Se f.eks. Olav Christensen og Anne Eriksens diskusjon av levende afrikanske utstillinger i Norge i *Hvite løgner: Stereotype forestillinger om svarte* (Oslo: Aschehoug, 1992).

13. Et nylig utgitt dansk eksempel er Andreassen, *Human Exhibitions*.

14. Baglo, *På ville veier?* Om kritikken av forskning på de levende utstillingene, se også Cathrine Baglo, «Reconstruction as a trope of display: Rethinking the role of 'living exhibitions'», *Nordisk Museologi*, nr. 2 (2015): 64 og Eric Ames, *Carl Hagenbeck's Empire of Entertainments* (Seattle og London: University of Washington Press, 2008), 64.

15. Se Kirsten Thisted «Eskimoeksotisme – et kritisk essay om repræsentationsanalyse» red. Lene Bull Christiansen, «Jagten på det eksotiske», *Kult*, nr. 3 (2006): 61–77.

16. Broberg, «Lappkaravanor», 36.

kontrast til hvordan mange av samene selv oppfattet sin deltakelse.¹⁷ Utstillingene var ikke bare disiplinierende maktdemonstrasjoner. De var også steder for kulturmøter, identitetsbygging og for opplevelse. Ikke minst representerte utstillingene en mulighet og en ressurs i en tid da statlige programmer på ulike måter forsøkte å utradere, assimilere eller isolere andre levemåter enn den vestlige.

Også diskusjonen rundt Fadlabi og Cuzners gjenskapelse av Kongolandsbyen fokuserte på den problematiske koloniale logikken som preget både det historiske forlegget så vel som den kunstneriske re-enactment. Helt sentralt sto den entydige negative forståelsen av Kongolandsbyen og utstillingsfenomenet den i sin tid representerte.¹⁸ Det syntes selvsagt at den opprinnelige Kongolandsbyen utelukkende hadde handlet om utbytting og degradering, og at en gjenskaping ville innebære en reproduksjon av stigmatiseringen «vi så» i 1914. I forlengelsen av dette ble det antatt, ikke minst av kunstnerne selv, at innbyggerne i Kongolandsbyen hadde vært passive ofre. Samtidig ble det postulert et skille mellom kulturelle presentasjoner da og nå, og det «å være» og det «å framføre». «Vi er ikke i 1914 lenger», uttalte Cuzner i anledning det som viste seg å være bare en tenkt rekruttering av deltakere til gjenskapingen av Kongolandsbyen: «Dette er mennesker som blir tilbudt en jobb, som en del av en performance». Spørsmålet er selvsagt om menneskene som fikk i oppdrag å bebo Kongolandsbyen for hundre år siden oppfattet sin rolle som vesentlig annerledes?

I likhet med prosjektet «European Attraction Limited» synes begrepet «human zoo» å fungere som «retrofitting», som en tilpasning i forhold til en dominerende ontologisk oppdeling av verden i distinkte sfærer.¹⁹ Selv om utstillingene av fremmede folkeslag på alle måter var skapt for å synliggjøre et slikt skille, var de likevel alt annet enn rene og dualistiske i praksis. De var bokstavelig talt blandinger, heterogene felt der dyr, ting, mennesker, natur og kultur, fortid og nåtid, utstillere og utstilt, hjemlig og fremmed, var viklet inn i hverandre.²⁰

EN EUROSENTRISK UTSTILLINGSKULTUR

Joar Nangos «European Everything» (ill. 5–7) ble som nevnt vist på «Documenta 14: Learning from Athens». Kunstmønstringer som Documenta kan vanskelig forstås uten at de ses i sammenheng med verdensutstillingene.²¹ Verdensutstillingene, som har sitt opphav i 1800-tallets Europa, skulle bringe prestisje til vertsnaasjonen, feire teknologiske nyvinninger, bidra til salg av nye produkter, samtidig som de skulle opplyse og underholde store publikumsgrupper. Ideer om modernitet og framskritt var drivkraften. Manifestasjoner av utviklingen i de ulike landene, eller mangelen på sådan, ble samlet og utstilt for registrering og sammenligning. Slik bekreftet verdensutstillingene allerede eksisterende maktreasjoner

17. Baglo, *På ville veger?*

18. Se for øvrig Cathrine Baglo, «Tør vi se Kongolandsbyen i øynene?», *Klassekampen*, 2014, nr. 69, 3.

19. Bruno Latour, *Pandora's Hope* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 170–171.

20. Baglo, *På ville veger*, 263–265.

21. Carol A. Jones, «Biennial Culture: A longer History», i *The Biennial Reader*, red. Elene Filipovic, Marieke Van Hal og Solveig Øvstebø (Osterliden: Hatje Cantz, 2010), 68.



III. 5

Joar Nango: «European Everything», 2017. Mobil scene, «Documenta 14: Learning from Athens, Aten». Foto: Joar Nango.

og bidro til å legitimere den vestlige verdens koloniale prosjekt.²² Etter hvert utviklet den visuelle kunsten, som opprinnelig inngikk i egne seksjoner av verdensutstillingene, separate utstillinger i stort format. Biennalen i Venezia i 1895 er det første eksempelet på dette.²³

Documenta hadde likevel et radikalt annet utgangspunkt enn verdensutstillingene. Akademiprofessor Arnold Bodes første Documenta-utstilling i 1955, som viste kunst som nazistene karakteriserte som degenerert og modernistisk, vokste ut av den anti-fascistiske bevegelsen i etterkrigstidens Tyskland som tok grunnleggende avstand fra nasjonen som målestokk. På tross av dens alternative fortid, inntar Documenta, som i media ofte karakteriseres som «verdens største og viktigste utstilling», en sentral rolle i en internasjonal bien-

22. Se for eksempel Robert W. Rydell, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions* (Chicago: University of Chicago Press, 1984) og Brita Brenna, «Verden som ting og forestilling: Verdensutstillinger og den norske deltakelsen 1851-1900», doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo, 2002.

23. Jones, «Biennial Culture», 72–74.



III. 6

Joar Nango: «European Everything», 2017. Mobil scene, «Documenta 14: Learning from Athens, Aten». Foto: Joar Nango.

nalekultur hvis strukturelle forutsetninger har sitt opphav i verdensutstillingskulturen.²⁴ Det er heller ikke til å komme bort fra at Documenta har et eurosentrisk utgangspunkt, det vil si at Europa og europeisk kunst anvendes som den målestokk og rettesnor som andre kulturer og annen kunst ses opp imot.²⁵ Europa og den europeiske kunsten framstår på denne måten nøytral, mens alle andre kulturer og kunst oppfattes som avvik fra normen, som uttrykk for noe «lokalt». Documentas eurosentriske perspektiv har i mange senere versjoner av utstillingen blitt utfordret av kuratorenes grep. For eksempel hadde Catherine

24. Ibid., 69.

25. Terry Smith, «Currents of world-making in contemporary art», i *World Art* 1, nr. 2 (2011): 174.



III. 7

Joar Nango: «European Everything», 2017. Mobil scene, «Documenta 14: Learning from Athens, Aten». Foto: Joar Nango.

Davids «Documenta X» (1997) et globalt perspektiv og som en del av «Documenta 11» (2002), kuratert av Okwui Enwezor, ble det avholdt konferanser både i New Dehli og Lagos. Carolyn Christov-Barkargievs «Documenta 13» (2012) inkluderte på sin side en satellittutstilling i det krigsherjete Kabul. Det var likevel først med «Documenta 14» at en så stor del av utstillingen ble plassert utenfor Kassel og Tyskland, i Hellas' hovedstad Athen. Athen representerer følgelig den europeiske kulturens begynnelse, men det er samtidig den siste finanskrisen og den pågående flyktningkrisen som gjør Athen relevant i en politisk sammenheng. Ved å gi «Documenta 14» undertittelen «Learning from Athens», vendte kunstnerisk direktør Adam Szymczyk oppmerksomhet mot aksene sør-nord. Han framhevet at læring handler om å se ting på nytt og dermed innebærer en form for avlæring. Blant annet skrev han i en av Documentas publikasjoner om betydningen av å innlemme urfolksskunnskap i «Documenta 14»: «By bringing Indigenous practices and techniques of knowledge from all over the world, via Athens, to Kassel and elsewhere, we aim to question this very supremacist, white and male, nationalist, colonialist way of being and thinking that continues to construct and dominate the world order».²⁶

26. Adam Szymczyk, «14: Iterability and Otherness – Learning and working from Athens», i *The documenta 14 reader*, red. Quinn Latimer og Adam Szymczyk (Kassel: documenta og Museum Friedricianum GmbH, 2017), 30.

Joar Nangos deltakelse på «Documenta 14» må ses i lys av dette overordnede kuratoriske grepet. Det var samtidig klare ekko av verdensutstillingenes sensasjonelle framstillinger av urfolk og urfolkskunst i presentasjonen av blant annet den samiske kunsten på utstillingen. I tillegg til Nango, var det syv andre kunstnere med samisk tilknytning som var representert.²⁷ Deltakelsen, som sammenfalt med at det i 2017 var 100 år siden det første samiske landsmøtet i *Tråante*, eller Trondheim, 40 år siden Alta-aksjonen og 20 år siden kong Harald ba norske samer om unnskyldning for fornorskingspolitikken, ble beskrevet som et gjennombrudd for samisk kunst både i *Sápmi*, i Norge og internasjonalt.²⁸ I løpet av 2017 førte det til at samiske og norske medier hadde overskrifter som: «Den samiske kunsten har fått definisjonsmakt», «Samisk kunst vekker oppsikt og behovet for et samisk kunstmuseum er skrikende», «Samisk kunst er noe av det heteste i den internasjonale kunstverden» og «Rikt år for samisk kunst».²⁹ Ut fra overskriftene framsto det som en overraskelse at samisk kunst vises utenfor *Sápmi*. Med tanke på at temaene samiske kunstnere tar opp er svært aktuelle i en global sammenheng, for eksempel spørsmål knyttet til forvaltning av naturressurser, retten til land og vann og identitetspolitikk, samtidig som vitaliteten til kunst som kan knyttes til samiske samfunn er stor, oppleves deltakelsen ikke overraskende. I det som karakteriseres som en global kunstverden, er inkluderingen av samisk kunst i «Documenta 14» også mindre oppsiktsvekkende.³⁰ Kunsthistorikere som Terry Smith og Charlotte Bydler har for eksempel vist at kulturell forskjell er en ettertraktet vare i et globalisert kunstmarked.³¹ Bydler argumenterer for at markedet hele tiden er klar for å inkorporere tidligere marginaliserte posisjoner og praksiser i en globalisert biennale-industri som tilbyr internasjonal eksponering og økonomisk sirkulasjon både for vertsnasjonen og for andre aktører. Med hennes analyse som bakgrunn, er det kuratoriske grepet til «Documenta 14» og Nangos presentasjon av kunstnere med urfolksbakgrunn på den mobile scenen som utgjorde «European Everything», ikke uten bismak ettersom kunsten

27. De andre samiske kunstnerne som deltok på «Documenta 14» var Máret Anne Sara, Britta Marakat-Labba, Synnøve Persen, Keviselie (Hans Ragnar Mathisen), Mette Henriette, Iver Jåks og Nillas Somy.
28. I tillegg til «Documenta 14» er det flere satsninger som gjør at samisk kunst fikk mye oppmerksomhet i 2017. Det må nevnes at Office for Contemporary Art (OCA) gjennom sitt toårige program kalt «Thinking at the Edge of the World. Perspectives from the North» (2016–17) har fokusert spesielt på samisk kunst. I forbindelse med feiring av det første samiske landsmøtet, *Trånte 2017*, ble det produsert flere betydningsfulle utstillinger og konferanser.
29. Kåre Bulie, «Samisk kunst på verdens viktigste utstilling», (2017), <https://www.dn.no/d2/2017/05/18/1607/Kunst/samisk-kunst-pa-verdens-viktigste-utstilling> (besøkt 01.10.2017); Trude Fonneland og Marit Anne Hauan, «Rikt år for samisk kunst», *Forskning.no*, 14.09.17, <http://forskning.no/blogg/museumsviten/rikt-ar-samisk-kunst> (besøkt 01.10.2017); Annemona Grann, «Samisk kunst er noe av det heteste i den internasjonale kunstverden», *Adresseavisa*, 02.06.17 <http://www.adressa.no/kultur/2017/06/02/Samisk-kunst-er-noe-av-det-heteste-i-den-internasjonale-kunstverdenen-14801017.ece> (besøkt 01.10.2017); Dan Robert Larsen, «Samisk kunst vekker oppsikt og behovet for et samisk kunstmuseum er skrikende», *NRK Sápmi*, 28.06.2017, https://www.nrk.no/sapmi/_-samisk-kunst-vekker-opsikt-og-behovet-for-et-samisk-kunstmuseum-er-skrikende-1.13579781 (besøkt 01.10.2017); Elin Margrethe Wersland, «Den samiske kunsten har fått definisjonsmakt», *Sagat*, 08.10.17, http://www.sagat.no/index.php?page=vis_nyhet&NyhetID=9273 (06.10.2017).
30. Monica Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Historiografiske riss* (Tromsø: UiT Norges arktiske universitet, 2017), 310–342.
31. Terry Smith, «Currents of world-making in contemporary art», i *World Art* 11, nr. 2 (2011): 171–188; Charlotte Bydler, *The Global Artworld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art* (Uppsala: Acta Universitatis Upsalensis, 2004), 150–157.

står i fare for å reduseres til eksotiske varer, representasjoner for «de andre» i en global diskurs som baserer seg på asymmetriske posisjoner og bidrar til å legitimere allerede eksisterende maktforhold.

Det er derfor nærliggende å spørre om inkluderingen av samisk kunst og ikke-europeisk kunst på «Dokumenta 14» har bidratt til en ytterligere eksotifisering og annerledesgjøring. Selv om det på nåværende tidspunkt er for tidlig å svare på dette spørsmålet, er det tydelig at kritikere møtte den samiske kunsten med svært forskjelligartede perspektiver. Kunstkritiker Frans Josef Petersson forsvarte den ellers så kritiserte «Documenta 14», fordi han synes utstillingen lyktes med å sidestille kunstnere med ulike posisjoner og slik etterfulgte ideen om at samtidskunsten skal avlære oss det vi allerede vet: «Från denna upp-och-nedvända position kan de skandinaviska ländernas historia berättas ur ett samiskt perspektiv, och den nordamerikanska konsten visas genom traditionella, inhemska tekniker för att skulpturera i trä».³² Mens Petersson ser inkluderingen av samisk kunst som en invitasjon til å avlære eurosentrisk kunstperspektiver, framstiller den tyske forfatteren og kritikeren Hanno Rauterberg den samiske kunstens posisjon på utstillingen som et skrekkeeksempel på «afslutningen på kunsten». I essayet «Enfoldigheden triumferer» hevder Rauterberg at kunstens frihet er truet i dagens samfunn og viser til innlemmingen av kunstnere med urfolksbakgrunn i «Documenta 14» som et eksempel på dette:

Noget lignende kan vi denne sommer se på Documenta, som har inviteret flere oprindelige folk med end nogensinde før. Rensdyrskind, rensdyrkranier, ja sågar porcelænskæder fremstillet af knogleaske fra rensdyr – det hele medbragt til lejligheden af kunstnere, der tilhører det samiske folk. Hvorvidt der er tale om kunstnerisk vellykkede genstande, er tilsyneladende sekundært. Documenta fortæller os, at kunstnerne tilhører en truet etnisk gruppe [...]. Den gamle kamp for form, komposition og originalitet synes således at være bragt til ophør. Det handler om identitet, oprindelse, køn, hudfarve. Hvem har lov til at vise hvad i hvis navn? Bliver kunsten nødt til at lære sig, at den ikke uden videre kan tillade sig tage hvad som helst?³³

Rauterbergs kritikk av den samiske kunsten, som han funderer i en overfladisk lesning av Måret Anne Saras *Pile O'Sápmi* (2017), går fra å umiddelbart framstå som en kritikk av eksotifiseringen av urfolk, til å reprodusere den eksotiske logikken som gjør samisk kunst til spesifikk eller lokal, i motsetning til den normative kunsten. For Rauterberg er ikke opptatt av den samiske kunsten i seg selv, men anlegger et etnografisk perspektiv som fastholder samiske kunstnere og kunstnere med en ikke-europeisk bakgrunn i en primitivistisk og lokal diskurs.³⁴ Litteraturviter Kirsten Thisted har i artikkelen «Eskimoeksotisme – et

32. Frans Josef Petersson, (2017), «Vi måste återövrå berättelsen om Documenta 14 som en radikal utställning», *Kunstkritikk.no*, 06.10.17, <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/vi-maste-atererovra-berattelsen-om-documenta-14-som-en-radikal-utstallning/> (besøkt 11.10.2017).

33. Hanno Rauterberg, «Enfoldigheden triumferer. Dette er afslutningen på kunsten», (2017), *Information*, 16.08.17, <https://www.information.dk/kultur/2017/08/enfoldigheden-triumferer-afslutningen-paa-kunsten> (besøkt 11.11.2017).

34. Christian Spies, «Strange Objects: Ethnographic Objects in Between Self-Presentation and Contextualisation», i *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, red. Svein Aamold, Elin Haugdahl og Ulla Angkjær Jørgensen (Aarhus: Aarhus University Press, 2017), 200-202.

kritisk essay om repræsentationsanalyse» pekt på et lignende problem i relasjon til kritikk av eksotifisering av det «grønlandske». ³⁵ Hennes viktigste poeng når det gjelder representasjon av grønlandere, er at eksotifisering ikke ensidig er noe «vi» gjør med «dem». Grønlandere er både medprodusenter av omverdens bilder og i høy grad produsenter av selvbilder som inngår i dialog med eksterne representasjoner. ³⁶ Det samme var på alle måter tilfellet med de levende utstillingene. ³⁷ Tendensen til et ensidig fokus på de ideologiske og politiske forutsetningene for de levende utstillingene, har på lignende vis bidratt til å videreføre et syn på utstillingsdeltakerne som passive subjekter uten egen agenda og vilje. Et av problemene med Cuzner og Fadlabi «European Attraction Limited» er nettopp at prosjektet på tross av sitt åpenbare potensial mislykkes i å ha et dobbelt blikk både på de levende utstillingene og på samtiden.

«EUROPEAN ATTRACTION LIMITED»

På en pressekonferanse på Kunsthøgskolen i Oslo i oktober 2011, lanserte Lars Cuzner og Cassius Fadlabi sitt bidrag til Grunnlovsjubileet 2014. ³⁸ Med det Kunst i offentlig rom-produserte kunstprosjektet «European Attraction Limited» tok de som nevnt sikte på å gjenskape den såkalte Kongolandsbyen ned til minste detalj. ³⁹ Jubileumsutstillingen i 1914 inngikk i det offisielle programmet til 100-årsjubileet for Grunnloven, og initiativtaker til Kongolandsbyen var Bernhard Henry (Benno) Singer, en engelsk-ungarsk underholdningsarrangør og innehaver av firmaet «European Attractions Ltd», herav tittelen på kunstprosjektet. Singer var leder for Jubileumsutstillingens «Fornøielsesavdeling» hvor Kongolandsbyen lå. Mellom 60 og 80 senegalesere – barn og voksne – ble engasjert til å bebo landsbyen, som besto av et tjuetalls stråhytter, i utstillingsperioden. Det forhold at beboerne var fra Senegal og ikke Kongo, var ikke uvanlig. Med sine mange populære kulturelle konnotasjoner, resonerte begrepet Kongo i publikum på en måte Senegal ikke gjorde. I tillegg til boliger, besto Kongolandsbyen av en skolebygning, en kjøkkenbygning, en festhall og en moské. Forklarende skilt ble brukt for å identifisere bygninger og gjøremål for publikum, slik som «skole», «damspiller», «skrædder». Det var også husdyr i landsbyen, slik at publikum har kunnet følge beboernes stell av dem. Særlig skal matlagingen og senegalesernes fremmedartede musikk- og danseopptredener i festhallen ha vakt oppsikt. I tillegg kunne de besøkende se demonstrasjoner av håndverk, særlig gullsmedkunst, og noen av produktene ble solgt på utstillingen slik det ofte var vanlig, også for samiske utstil-

35. Thisted, «Eskimoeksotisme».

36. Ibid., 75.

37. Se for eksempel Paige Raibmon, *Authentic Indians: Episodes of Encounter from the Late-Nineteenth-Century Northwest Coast* (Durham og London: Duke University Press, 2005) og hennes undersøkelse av kwakwaka'wakw-indianernes motiver for å vise fram deler av sin kultur på Verdensutstillingen i Chicago i 1893.

38. Pressekonferansen ble avholdt i forbindelse med at Cuzner og Fadlabi hadde fått støtte til å gjennomføre «European Attraction Limited» via Kunst i offentlig roms (KORO) støtteordning Kunst i uterom (URO). «European Attraction Limited», (2014), https://koro.no/prosjekter/european_attraction_limited/ (besøkt 06.10.2017).

39. Benedikte Rønsen, «Når det skandinaviske selvbildet sprekker» (2011), *Kunstkritikk.no*, 31.10.11, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/nar-det-skandinaviske-selvbildet-sprekker/> (besøkt 06.10.2017).

lingsdeltakere. Jean Thiam, lederen av gruppen, var selv gullsmed i hjembyen Dakar i tillegg til eiendomsbesitter og lokalpolitiker. Thiam og Singer hadde samarbeidet om tilsvarende utstillinger før Kongolandsbyen i Frognerparken. Thiam hadde blant annet vært på Verdensutstillingen i Paris i 1900 og blitt dekorert med Æreslegionen der.⁴⁰

I begrunnelser for «European Attraction Limited», framhevet Cuzner og Fadlabi spesielt Jubileumsutstillingens funksjon med tanke på nasjonsbyggingsprosessen, og de var opptatt av at «det nasjonale selvbildet» sto i kontrast til den strukturelle rasismen som eksisterte i 1914 og som fortsatt eksisterer. Da de i 2010 fikk vite om Jubileumsutstillingen, ble de overrasket over hvor lite kjent Kongolandsbyen var, tatt i betraktning hvor besøkt og omtalt den hadde vært i sin samtid.⁴¹ Det engelskspråklige begrepet *re-enactment* ble raskt tatt i bruk av Cuzner og Fadlabi for å beskrive den kunstneriske metoden de ville anvende i prosjektet.⁴² Slik framsto det som om kunstnerne på den ene siden la vekt på rekonstruksjonen av Kongolandsbyen som historisk hendelse, på den andre siden ble det performative aspektet ved «European Attraction Limited», som en hendelse i samtiden, oppfattet som grunnleggende for prosjektet.

Innenfor kulturarvsområdet har det lenge vært vanlig å anvende historiske re-enactments, både for å minnes og feire tidligere hendelser eller for å bearbeide traumer.⁴³ De siste tiårene har kunstneriske prosjekter som beskrives som re-enactments vært tiltagende. Kunsthistoriker Sandra Lorentzen deler denne typen kunstneriske prosjekter inn i to kategorier.⁴⁴ «Kunstneriske re-enactments» henviser til gjenskaping av tidligere performanser eller selvbiografiske re-enactments. «Kunstneriske *historiske* re-enactments» viser til gjenskaping av tidligere historiske hendelser i regi av en eller flere kunstnere. Forskjellen mellom historiske re-enactments og historiske kunstneriske re-enactments går ut på at kulturarvsprosjektene hovedsakelig handler om å gjenskape fortiden, mens kunstprosjektene tar sikte på å gjenskape fortiden for å si noe samtiden.

Ved å anvende begrepet re-enactment, skapte Cuzner og Fadlabi en forventning om at Kongolandsbyen skulle gjenskapes i dens opprinnelige omgivelser og gjøres levende for publikum, på samme måte som den britiske kunstneren Jeremy Dellers prosjekt *The Battle of Orgrave* (2001), der et stort antall mennesker bidro til å gjenskape en rekke konfrontasjoner mellom gruvarbeidere og politi som fant sted i 1984. Tidlig i prosjektet inviterte Cuzner og Fadlabi til et internasjonalt forskningsseminar, og det framsto derfor som om prosjektet fokuserte på å akkumulere og formidle kunnskap om de levende utstillingene generelt og Kongolandsbyen spesielt.⁴⁵ Men i likhet med Dellers prosjekt, rettet «European

40. Christensen og Eriksen, *Hvite løgner*, 30–39; Espen Ytreberg, *Jubileumsutstillingen i 1914 – som mediebegivenhet* (Oslo: Forlaget Press, 2014), 318–331.

41. «European Attraction Limited», (2014), https://koro.no/prosjekter/european_attraction_limited/ (besøkt 20.12.2017).

42. Fadlabi og Lars Cuzner, «About European Attraction Limited», (2015), <http://web.archive.org/web/20141023211933/http://www.europeanattractionlimited.com/about-european-attraction-limited/> (besøkt 20.08.2015).

43. Sandra Lorentzen, «Reenactment-praksis i kunsten. Jeremy Dellers *The Battle of Orgrave*», *Kunst og Kultur*, nr. 1 (2016): 18–19.

44. *Ibid.*, 19.

45. Stine Berg Evensen, «Mennesker på utstilling», *Kunstkritikk.no*, 23.01.13, <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/mennesker-pa-utstilling/?d=no> (besøkt 14.11.2017).

Attraction Limited» seg også mot samtiden. Ved å iscenesette materielle og menneskelige aktører, for slik å gjenskape Kongolandsbyen fra 1914, uttalte Cuzner og Fadlabi at de også ønsket å minne nordmenn om en hendelse som ifølge dem har vært visket ut av det kollektive minnet, for på denne måten å utfordre den vedvarende ideen om «den norske godheten». ⁴⁶

«European Attraction Limited» vakte umiddelbart stor oppmerksomhet, og debatten ble i høy grad drevet fram av Cuzner og Fadlabis aktive opptredener og dels tvetydige uttalelser. Flere ganger ble planene forsøkt stoppet av kritikere på grunn av bekymring for konsekvensene prosjektet kunne få. Når kunstnerne bevisst spredte forskjellig informasjon om hva som skulle skje, bidro det blant annet til spekulasjoner om at afrikanere på ny skulle stilles ut. Antirasistiske organisasjoner reagerte sterkt på dette. De mente at prosjektet ville bli en kopi av den opprinnelige landsbyen fra 1914 og var redd for at det ville bidra til å videreføre rasistiske holdninger og stigmatisering. ⁴⁷ Først etter at Kongolandsbyen ble gjenreist i mai 2014, dabbet debatten av. I motsetning til forventningen kunstnerne skapte tidlig i prosjektfasen, ble den gjenskapte Kongolandsbyen aldri fylt med de 300 statistene som angivelig skulle ha meldt seg frivillig. Kongolandsbyen ble i stedet stående i Frognerparken som en tom kulisse, før eller etter forestilling. I ettertid ble det spekulert i om hoveddelen av prosjektet ikke var den annonserte re-enactmenten, men den skandaliserte diskusjonen som forestillingen om en re-enactment iverksatte i offentligheten, for eksempel når Cuzner og Fadlabi reiste til Afrika, tilsynelatende for å lete etter mennesker som kunne inngå i Kongolandsbyen. Kunstkritiker Tommy Olsson beskriver det som skjedde fra lanseringen av prosjektet i 2011 og fram til gjenoppføringen av Kongolandsbyen på følgende måte: «Når vi skal lokalisere hvor kunsten faktisk befinner seg, må vi nesten tenke på tida før og tida etter [...] som separate størrelser, med dramatisk forskjellige kvaliteter. Bokstavelig talt som larmen, og stillheten etterpå». ⁴⁸ Olsson hevder at den fysiske manifesteringen av Kongolandsbyen i Frognerparken utløste en form for kollektiv skyldfølelse, og argumenterer for at det var denne skyldfølelsen som bidro til at debatten som fant sted i kjølvannet av lanseringen av «European Attraction Limited» i 2011 stilnet. Kunstkritiker Kjetil Røed er derimot ikke så interessert i den offentlige debatten som pågikk, men framhevet i sin kritikk av prosjektet at Kongolandsbyen formalestetisk evnet å la publikum vende blikket mot seg selv og slik også tematiserte kunstens søken etter å være «viktig» eller «interessant»:

Kongolandsbyen gjør kunstpublikummet ubekvemme. For når man går på en utstilling vil en gjerne få tilfredsstilt lysten etter å se noe «viktig» eller «interessant», men her er var det kun kulisser å se. Situasjonen er interessant fordi den berører nerven av hva kunst dreier seg om samtidig som prosjektets problematisering av diskriminering holdes intakt. Vi er blitt vant til en kunst som

46. Fadlabi og Lars Cuzner, «About European Attraction Limited», (2015), <http://web.archive.org/web/20141023211933/http://www.europeanattractionlimited.com/about-european-attraction-limited/> (besøkt 20.08.2015).

47. Gabrielle Graatrud, «Nye midler til Kongolandsbyen», *NRK*, 04.03.14, <https://www.nrk.no/kultur/nye-midler-til-kongolandsbyen-1.11582704> (besøkt 05.02.2018).

48. Tommy Olsson, «Spøkelseslandsbyen», *Klassekampen*, 12.08.14, 29.

formidles av eksperter og anrettes slik at vi skal forstå hva som er riktig og galt. Her står vi nakne, overlatt til oss selv og vårt eget blikk.⁴⁹

Man kan stille spørsmål til hvem som kan gjenkjenne seg i det «vi»-et, som Røed mente ble stående nakne igjen i møte med prosjektet. Var dette ikke et utelukkende hvitt, norsk «vi»? Og hva var omkostningen for at dette hvite, norske «vi»-et skulle få mulighet til å se seg selv i et nytt kritisk lys? Byråkrat Biame Diouf argumenterte i leserinnlegget «Norge trenger ikke sirkus Fadlabi» for at «European Attraction Limited» holdt både fortiden og samtidens afrikanere i en fastlåst posisjon.⁵⁰ Han karakteriserte prosjektet som «steril kunst og banal eksotisme» og konkluderte med at det er på tide å frigjøre afrikanerne fra den evige offerrollen. Selv om intensjonen til kunstnerne nødvendigvis ikke var refleksjon eller en kunnskapsdrevet debatt, mener også vi at «European Attraction Limited» bidro til å forflaute historisk kompleksitet og følgelig videreførte oppfatningen av de opprinnelige beboerne i Kongolandsbyen og afrikanere i samtiden som passive subjekter uten agens. Heri ligger kanskje også problemet med å videreføre diskusjonen som «European Attraction Limited» startet.

«EUROPEAN EVERYTHING»

Joar Nangos «European Everything» ble første gang vist for publikum på pre-åpningen av «Documenta 14» i april 2017 i Athen. På podiet som inngikk i scenen som sto i sentrum for kunstprosjektet, sto en ung mann. Han plukket opp en mikrofon som lå henslengt på gulvet. E-formen på podiet gjorde at det minnet om en liten catwalk.⁵¹ Etter en stund ga han forsiktig tegn til en annen ung mann, som stilte seg bak et miksebord og begynte å spille musikk. Publikum var merkbart stille, forventningsfulle. Det kom stadig nye mennesker til. Mange stilte seg opp på avstand, utenfor atriets hvor det hele fant sted. Noen entret det åpne rommet, lente seg opp mot trær, søyler eller sidevegger eller satte seg ned på gulvet hvor det var lagt ut grener fra oliventrær, selskinn, saueskinn og et flertall av reinskinn. Det hang også skinn, neonfigurer og andre anordninger i de arkitektoniske strukturene, bundet sammen med forskjellige former for transportstopper. Det hele virket litt uferdig, usikkert, men de unge mennene framsto raskt som om de eide situasjonen. Mannen på podiet beveget seg varsomt fram og tilbake og rippet med sterk tilstedeværelse på *kalaallisut*, altså grønlandsk. Innimellom låtene forklarte han tekstenes innhold på engelsk. Han snakket om tap av språk, utdanningsmuligheter og rasisme. Musikerne som opptrådte, Uyarakq og Tarrak, var to av flere kunstnere som Nango hadde invitert til å ta del i «European Everything».

«European Everything» startet allerede måneder før åpningen av «Documenta 14» i Athen da Nango tok fatt på den lange reisen i bil fra Tromsø til Athen sammen med sin faste sam-

49. Kjetil Røed, «Kongolandsbyen pirker i glansbildet Norge», *Aftenposten*, 16.05.14, <https://www.aftenposten.no/osloby/byliv/i/RxqK5/Kongolandsbyen-pirker-i-glansbildet-Norge> (besøkt 11.11.2017).

50. Birame Diouf, «Norge trenger ikke sirkus Fadlabi», *Aftenposten*, 27.05.14, <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/7lva3/Norge-trenger-ikke-Sirkus-Fadlabi> (besøkt 12.11.2017).

51. Den store E-bokstaven inngikk i et skilt som var montert på taket av den nedlagte kjøleskapsfabrikken «Eskimo» i utkanten av Athen som Nango demonterte.

arbeidspartner, arkitekten og kunstneren Håvard Arnhoff. Underveis på reisen, som gikk i motsatt retning av reiseruten mange flyktninger følger gjennom Europa, tilbrakte han blant annet en periode sammen med romfolk i Romania. Mennesker han møtte på veien, materialer han samlet inn og dokumenter fra reisen ble siden innlemmet i utstillingsdelen av prosjektet, både i Athen og i Kassel. Slik kan reisen karakteriseres som en form for feltarbeid, og reisen, eller forflytningen, er også et motiv som ble forfulgt videre i prosjektet.

Vel framme i Athen, etablerte Nango det han selv karakteriserte som et atelier i en skraphandel i ytterkant av byen, like i nærheten av et område der mange flyktninger holder til, og der romfolk har etablert bosettinger. I skraphandelen arbeidet han sammen med forskjellige samarbeidspartnere med å sette sammen forskjellige materialer til skulpturer og andre elementer som siden ble installert i det som utstillingsteksten beskrev som en mobil scene. Den fragmentariske scenen, som først ble plassert i atriet på musikkonservatoriet i Athen (Odeion), ble senere flyttet til glasspaviljongene på Kurt-Schumacher-Strasse i Kassel. En videoinstallasjon som baserte seg på dokumentasjon av reisen til Athen, og arbeidet som pågikk der forut for åpningen, ble i tillegg vist i Neue Neue Galerie (Neue Hauptpost) i Kassel sammen med varebilen.⁵²

Atriet i Athen og glasspaviljongen i Kassel som «European Everything» utspilte seg i, var verken utelukkende innendørs eller utendørs. Rommene etablerte en form for mellomrom, innvendig og utvendig på en og samme tid. En slik dobbelthet gikk igjen i flere aspekter ved «European Everything». Overordnet skapte kunstprosjektet en slags bosettingsstruktur med referanser til nomadiske huskonstruksjoner som er i bruk i *Sápmi*, og det fungerte som en totalinstallasjon sammensatt av hverdagslige materialer og elementer som umiddelbart oppfattes som kunst, slik som et 8-kanals lydverk av musikeren Andres Rimpi og et tekstarbeid av dikteren Martij in't Veld med tittelen *E* (presentert på en LCD-skjerm). I materialiseringen av «European Everything», som hele tiden var pågående fordi enhver ny performance og annen deltakelse grep inn og etterlot seg nye avleiringer og spor, ble skillet mellom kunst og hverdagsliv brutt ned. Kunstneren og dem han inviterte inn i prosjektet bidro til denne nedbrytingen ved å være til stede i utstillingen store deler av tiden. Publikum ble også invitert til mer eller mindre formelt samvær og samtaler i utstillingsrommet. Enkelte ganger ble felles måltider stelt i stand på scenen, andre ganger oppsto andre kollektivt drevne aktiviteter spontant. For eksempel ble det på et tidspunkt annonsert på Facebook at kunstneren Geir Tore Holm, som er kjent for sine relasjonelt orienterte matlagingsprosjekter, skulle tilberede *bidos*, en buljong kokt på reinkjøtt, som en del av prosjektet. Overskridelsen av skillet mellom kunst og hverdagslig virket sammen med det prosessuelle aspektet ved «European Everything» til at skillet mellom ulike former for materialer ble visket ut når gryter med rester etter gårsdagens middag ble stilt opp ved siden av bearbeidet trevirke, neonskilt og resultater av ulike workshops. Mens publikum i flere av performancene hadde mulighet til å betrakte prosjektet på avstand, blant annet når Uyarakq + Tarrak og Wimme Saari utførte sin performance med rap og joik i Athen, var publikum i andre performanser tvunget til å være mer delaktige, for eksempel under

52. Videoarbeidet ble laget av Joar Nango i samarbeid med Tanya Busse og Sigbjørn Skåden. Busse hadde ansvar for det filmatiske, mens Skåden skrev teksten som ble lest opp som en voice over.

klubbarrangementer i en fullstappet glasspaviljong i Kassel. Slik pendlet «European Everything» hele tiden mellom å framstå som en representasjon og en (selv)presentasjon, og på en leken måte ga prosjektet publikum mulighet til å få bekreftet forutinntatte ideer om samisk-, grønlandsk- og romkultur som tradisjonell, for eksempel ved å gi reinskinn en symbolsk funksjon i installasjonen, og på den andre siden utfordre slike ideer, for eksempel ved å vektlegge rap og lydkunst som er knyttet opp mot til elektronikasjangeren.⁵³

Det er vanskelig å beskrive «European Everything» på en oversiktlig måte ettersom kunstprosjektet motsatte seg en enhetlig kategorisering og åpnet opp for kompleksitet og hybride konstallasjoner både på et formalestetisk og innholdsmessig plan. Dette ble forsterket ved at Nango selv trådte til side, inviterte andre inn og lot scenen være åpen. Slik ble det til tider vanskelig å vite hvem som sto bak det som oppsto av aktivitet, og ideer om kunstnersubjektets autonomi ble utfordret.

I «Documenta 14»s nettpresentasjon av «European Everything», skrevet av Candice Hopkins, framheves Nangos samiske identitet:

The stage, crafted from the materials and techniques of Indigenous Peoples from around the world and made to be mobile, is built by Joar Nango, one of only a few practicing Sámi architects. Born in 1979, he now lives and works in Tromsø, and his people are reindeer herders from Sápmi, the traditional Sámi territory that covers northern Norway and parts of Sweden, Finland and northwestern Russia.⁵⁴

Fokuset i Hopkins' introduksjonstekst stemmer overens med det overordnede kuratoriske grepet til «Documenta 14», der «Learning is unlearning» var et av slagordene. Selv om «European Everything» på den ene siden forholder seg til denne rammen ved å la seg presentere som en motsats til en eurosentrisk norm, utfordrer kunstprosjektet fysisk ideen om de ulike posisjonenes «renhet» og «enhet», enten det handler om rom, subjekter eller objekter. Ved å gi handlingsrom til en rekke mennesker med forskjellige og overlappende identiteter, men som er knyttet til hverandre gjennom et omfattende nettverk, utvides bruken av begrepet *indigenous* til også å omfatte det som er relasjonelt og stedlig forankret. Det handler altså ikke om å sette opp en motsetning mellom urfolk og andre folk, men å gjøre dette skillet uklart. Kulturviter Thomas Kintel har tidligere kommentert Nangos evne til å unndra seg avgrensende kategorisering:

Joar er av en generasjon kunstnere med samisk bakgrunn som for lengst har innsett at det ikke kan finnes essensielle størrelser. Her har verken kunstverket eller for den del en «same» noen essens. Fraværet av tradisjoner, innføring av livsstil, og (valg)frihet fra tradisjon, representerer en post-strukturalistisk kritikk mot essens.⁵⁵

53. Kirsten Thisted, «Discourses of Indigeneity: Branding Greenland In The Age Of Self-Government And Climate Change», i *Science, Geopolitics and Culture in the Polar Region: Norden beyond Borders*. red. Sverker Sörlin (Farnham: Ashgate, 2013), 227–258.

54. Candice Hopkins, «Joar Nango» (2017), <http://www.documenta14.de/en/artists/1405/joar-nango> (besøkt 06.10.2017).

55. Thomas Kintel, «Den nordlige pragmatismens universale kapasitet», *Knipsu*, 11.04.12, <http://knipsu.no/den-nordlige-pragmatismens-universale-kapasitet/> (besøkt 06.10.2017).

I et intervju i *Arkitektnytt* framstår Nangos gjentagende anvendelse av nomadisme som motiv i kunsten nettopp som ideell og (for)billedlig begrunnet. Han sier:

Nomadisme er 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.⁵⁶

I artikkelen «Decolonial or Creolized Commons? Sámi Doudji in the Expanded Field» argumenterer kunsthistoriker Charlotte Bydler for at en slik posisjon kan være med på å utvide samiskhet fordi det er relasjon og forankring som vektlegges. Hun spør om *duodji*, et begrep som i norsk dagligtale ofte forenkles når det oversettes til håndverk, men som har en mer komplisert betydning på samisk, skal defineres som en innebygd og ekskluderende samisk praksis for samiske kunstnere eller en dekolonialisert *creolised commons*, åpen og tilgjengelig for alle. Ved å referere til poet, forfatter og filosof Édouard Glissant, etablerer Bydler et skille mellom en tilnærming til tradisjon som vektlegger økonomiske rettigheter og en tilnærming til tradisjon som vektlegger relasjoner. Begrepet commons anvendes i sammenhengen verken for å vise til ekskluderende individuell tilgang og bruk eller for å referere til at alle har lik bruksrett. Glissants begrep *créolité* og *créolisation processes* legger til rette for en alternativ tilnærming til autentisitet, det Glissant beskriver som relasjonspoetikk. For Bydler fungerer kunstprosjektene til blant andre Nango som eksempel på en utvidelse av samiskhet og *duodji*s poetikk nettopp fordi det vektlegger relasjoner. På denne måten blir *duodji* en tilgjengelig, felles ressurs, et begrep til å tenke med, uten at det betyr at alle har lik bruksrett.

Med tittelen «European Everything», peker Nango også mot en utvidelse av begrepet Europa og det europeiske både i geografisk og diskursiv forstand. Når han vektlegger berøringspunkter mellom forskjellige mennesker som alle har tilholdssted eller inngår i det (post)koloniale nettverket som er med på å befeste Europa som geografi og idé, men som ikke vanligvis kommer til orde i det offentlige ordskiftet, snus det vante bildet på hodet. Viktigst i denne sammenhengen er ikke nødvendigvis etnisitet eller identitet, men de særskilte kunnskapene enkeltmenneskene er i besittelse av, kunnskaper som nødvendigvis ikke er formalisert eller institusjonalisert, men som framheves som modeller for andre måter å forstå eller organisere verden på, og der relasjoner framheves, enten det handler om relasjoner til og mellom landskap, mennesker eller materialer og ting. Slik holdes til slutt både enkeltmenneskenes, tingenes og nettverkens agens fram uten at de framstår som en negasjon av en eurosentrisk norm, et avvik.

56. Ivar Winther, «Kulturutveksling på Kvam», *Arkitektnytt*, 15.12.17, <https://www.arkitektnytt.no/tema/kulturutveksling-pa-kvam> (besøkt 21.12.2017).

AVSLUTTENDE BEMERKNING

I denne artikkelen har vi problematisert posisjonen til urfolk og annerledesgjorte i to kunstprosjekter som på ulike måter tematiserer europeisk utstillingskultur og nordisk kolonialisme. Som vi har vist, bidrar «human zoo»-rammeverket, og re-enactment-prosjekter som «European Attraction Limited», til å frata «de andre» deres reelle politiske posisjon ved å redusere dem og fastholde dem som passive ofre uten egen agens. Et slikt rammeverk er det også mulig å plassere «European Everything» inn i, om biennalekulturens historie, makthierarkier og den kapitalistiske grunnholdning vektlegges. En nærmere analyse av kunstprosjektet synliggjør derimot betydningen av å ha en åpen og undersøkende tilnærming, enten det gjelder komplekse presentasjonsformer som de levende utstillingene representerer eller samtidens biennalekultur. I tillegg viser «European Everything» det problematiske ved at prosjekter som dette blir satt inn i en spesifikk identitetspolitisk bås, hvor fordelingen mellom makt, synlighet og politikk på forhånd er avgjort.