

Representasjoner av kulturell forskjell

Fortelling, makt og autoritet i utstillinger av samisk kultur

Stein R. Mathisen

Høgskolen i Finnmark

9509 Alta

E-post: sroar@hifm.no

Abstract:

The article analyzes representations of Sami culture in exhibitions and museums, as they have developed through history. Changing narratives and politics concerning the Sami can be identified, from the “Völkerschau” with live Sami and reindeer at zoos and World Fairs, to the development of ethnographic collections and museums, and ending in present postcolonial reflections on the political consequences of the representing the “Other”. The colonial history of this field requires an ongoing reflection on how these exhibited narratives of the Sámi have been presented and told in specific contexts, and how they relate to other more generalized meta-narratives about indigenous people. The discussion tries to identify these narratives as they are told with the help of cultural objects in glass showcases, wax models in natural habitats, artificial dioramas in museums, and elaborated commentaries and texts. Exhibitors and museum professionals have not merely been descriptive in their work, but also interpretative. Current museum exhibitions about the Sámi must be understood in the light of the authority of earlier narratives, ethnographies, and politics of representation.

Nøgleord:
Samisk kultur
Utstilling
Museum

I den europeiske kulturhistorien har samene hatt en helt spesiell stilling, fordi de med sin kulturelle tilpasning har representert noe fundamentalt fremmedartet, samtidig som denne kulturen tross alt befant seg på det europeiske kontinentet. Fra beskrivelser av et vilt, barbarisk og usivilisert jegerfolk i nord hos antikkens forfattere, til en vedvarende strøm av litteratur om ”Europas siste nomader” fram mot vår egen tid, har samene hele tiden fått

spille rollen som ”de ultimate andre”. Deres kultur har dermed blitt en kontrast som implisitt kunne synliggjøre verdier i den egne kulturen, og fortelle om hva det ville si å være europeer og sivilisert. Men forskjellige framstillinger av samisk kultur har formidlet komplekse og sammensatte budskap, og den kulturelle relasjonen som har blitt etablert mellom ”oss” og ”de andre” har kunnet bære vekslende betydninger i skiftende kontekster. Derfor har samisk

kultur for eksempel ikke bare blitt sett på som primitiv og barbarisk, men også som et idealisert uttrykk for en fullkommen relasjon mellom menneske og natur, som kan være et forbilde og alternativ for det moderne og siviliserte vestlige menneskets utbytting av ressursene (Mathisen 2004). Først i nyere tid har samiske forskere og kunstnere i stigende grad bidratt med egne versjoner av en sammensatt kulturell virkelighet.

I utstillinger av samisk kultur gjennom historien kan vi finne igjen mange av de tvetydige fortellingene om "de andre". Med utgangspunkt i selve re-presentasjonen av samisk kultur i utstilling og på museum i et lengre historisk perspektiv, kan sammenhenger i det å fortelle om "det samiske" avdekkes. Oppbygging og organisering av utstillinger av samisk kultur blir en konkret innfallsvinkel til å få øye på noen av de underliggende forutsetningene og forestillingene som har vært med på å prege forståelsen av den samiske kulturen, og forholdet mellom "oss" og "de andre". Denne typen undersøkelse har en vitenskapshistorisk side, fordi framvisningene har vist seg å få stor betydning for konstitueringen av forestillingene om det samiske. Men også i en etnopolitisk sammenheng representerer de en viktig innfallsvinkel til å forstå hvordan de rådende oppfatningene av det samiske formidles, i skjæringspunktet mellom populære og vitenskapeliggjorte oppfatninger. Derfor er denne artikkelens fokus først og fremst rettet mot utstillingenes fortellinger, og spørsmålet om hvilke fortellinger det er mulig å formidle – ved hjelp av tradisjonelle etnografiske uttrykk og innenfor de etablerte arenaer for utstilling av kultur.

Fortellinger og meta-fortellinger i representasjoner av "de andre".

Som vi etter hvert skal se forsøker nåtidige utstillinger å bryte med en tidligere kolonialisierende og hegemonisk representasjonsmåte i forhold til samisk kultur. Et sentralt spørsmål blir om det innenfor rammene av etnografiske utstillinger i det hele tatt er mulig å formidle alternative versjoner av de hegemoniske utstillingene av det samiske? Representasjoner av "de andre" har tilsynelatende alltid vært der. Fra et vestlig ståsted har de fremmede og deres kultur framstått som et problemområde i en lang historisk tidsperiode. Først definert som et religiøst problem, senere som et sivilisatorisk problem, og til sist som et kulturelt problem. Først med Edward Saids epokegjørende bok om Orientalismen fra 1978 ble de forskjellige oppfatningene og bildene av "de andre" i Orienten gjort til en del av en større analytisk innsikt, som ga et teoretisk grunnlag for en mer systematisk forståelse av hvilke sammenhenger det er som produserer slike representasjoner. Said viser at Vesten produserer fortellinger om "de andre" som ikke bare formidler kunnskap, men også utøver kontroll og makt over disse menneskene. Dette skjer ved at et vestlig, hegemonisk, materielt og politisk overtak danner grunnlaget for at "de andre" ikke representeres i deres egne, men i Vestens kategorier. Denne "orientaliseringen" av Orientens kulturer som Said påviser, har blitt et viktig utgangspunkt for å kritisere Vestens representasjoner av fremmede og koloniserte kulturer i vitenskap og litteratur, men også i museale framstillinger (for eksempel Clifford 1997, Hall 1997, Karp/Lavine 1991, Kirshenblatt-Gimblett 1998, Lidchi 1997, og Nederveen Pieterse 1997).

I den postkoloniale diskursen har det derfor vært et sentralt poeng at etnografiske

framstillinger av kultur også tildekker den maktutøvelsen utenfra som ligger bak endringer i mange innfødte kulturer. "Den samiske kulturen på utstilling i museum" avslører seg som en etnografisk konstruksjon, og kan analyseres som en slik "orientaliserende" fortelling om "de andre". Det betyr blant annet at man ikke kan gå ut fra at slike utstillinger reflekterer essensielle kulturelle forskjeller, men tvert imot at den gir oss eksempler på hvordan kulturell ulikhet blir klassifisert og forstått på et gitt historisk tidspunkt, innenfor en bestemt vitenstradisjon (Lidchi 1997, 161f.).

Representasjonene av "de andre" kan analyseres slik at man får tak i metafortellinger som gjennom lang tid virker styrende på både kulturelle representasjoner og selvrepresentasjoner. Edward Bruner (1986) peker på hvordan etnografiens forståelse av kulturelle forløp kan analyseres som narrative strukturer, der man etablerer kulturens fortid, nåtid og framtid. De eldre etnografiske beskrivelsene så hos naturfolkene rester av det som en gang hadde vært en harmonisk og homogen kultur der folk levde i balanse med naturen, mens nåtida var preget av disintegrasjon, oppløsning av gamle idealer, og kulturdød. I denne situasjonen gjaldt det å dokumentere mest mulig av det gamle, før kulturen og menneskene forsvant eller ble assimilert i de dominerende kulturene. Den nye postkoloniale fortellingen forteller derimot at naturfolkene fortid besto av utbytting fra Vesten, nåtiden preges av etnopolitisk motstand, og framtida vil gi naturfolkene og de innfødte en etnisk gjenfødelse (Bruner 1986, 139). Disse to ulike meta-fortellingene gir ikke bare en ulik forståelse av fortid og nåtid, men også av framtid, og får dermed også helt ulike etno-politiske implikasjoner.

Perspektivet på metafortellinger i representasjoner av det samiske er viktig for å

avdekke de maktrelasjonene som etableres gjennom utstilling og formidling. Men forståelsen av utstillingene kan ikke bli uttømmende dersom vi bare beveger oss på dette nivået. I tillegg er det nødvendig å fokusere på hver enkelt utstilling som en fortelling, som finner sted i en bestemt kontekst i et bestemt historisk forløp. Når utstillingenes fortellinger blir lokalisert på denne måten, kommer det ofte fram at de inneholder sammensatte og tvetydige budskap. Forbindelsen mellom framstilling av kulturer, og de gjenstandene som hentes ut av museets samlinger for å vises fram, er ofte mer komplisert enn det som umiddelbart avtegner seg. De etnografiske gjenstandene inngår i en meningsproduksjon som viser seg å være flytende, tvetydig og sammensatt. Hvordan fortellingene uttrykkes i konkretiserte representasjoner og framvisninger krever mer detaljerte analyser av fortellerteknikker, visuelle hjelpemidler og utvalg av motiver.

Men et lengre historisk perspektiv på utstillingene av den samiske kulturen er også nødvendig for å få fram at det etnografiske museet er en "sjanger" som i seg selv er historisk konstituert, og dermed underlagt visse historisk skapte rammer for utforming, innhold og forståelse. Som spesiell "sjanger" finnes det forventninger til innhold og motiv. Etablerte form- og innholds krav vil være med på å bestemme hvordan alt som presenteres innenfor rammene av en etnografisk utstilling blir forstått. De etnografiske utstillingenes genealogi, det vil si hvordan de har oppstått og utviklet seg, og hvilke interesser det er som kommer til uttrykk i det etnografiske museets spesielle kontekst, kan derfor danne en bakgrunn for forståelsen av hvilke muligheter og begrensninger nåtidige formidlingsprosjekt har å forholde seg til.

Fra Völkerschau og Verdensutstillinger til etnografiske museer.

Dersom man ser bort fra mer lukkede framvisninger ved europeiske fyrstehoff (Berg 1954), ble en av de første kjente utstillingene av samisk kultur arrangert i London i 1822. Det var William Bullock som viste fram en samisk familie med reinsdyr fra Røros-området i Norge, og denne hendelsen ble så pass bra dokumentert i samtida at den har fanget interessen til flere forskere (mest inngående hos Gjestrum 1995; men også omtalt i Altick 1978, 273ff.; Broberg 1982, 29; Kirshenblatt-Gimblett 1998, 45; Mathisen 2000a, 183f.). William Bullock var en tidlig representant for en blanding av opplysning og kommersialisme, museumsvirksomhet og underholdning, som er svært typisk for de tidlige etnografiske presentasjonene. På Piccadilly i London hadde han bygget et stort utstillings- og museumsbygg som gikk under navnet "Egyptian Hall", etter den første utstillingen der egyptisk kultur ble presentert. Bullock så samefamiliens utstillingspotensiale og kommersielle verdi, men skal visstnok ha klart å lokke dem til England med lovnader om godt reinbeite på de øde markene ved Bagshot Heath og Wimbledon utenfor London (Altick 1978, 273).

I de skriftlige og visuelle kildene får man inntrykk av Bullock's dyktighet som reklamemann. Noen av samtidens mest kjente kunstnere laget litografier fra framvisningen, og det ble utgitt en illustrert katalog på 36 sider. I tillegg var det bred omtale av hendelsen i samtidens aviser og magasiner. Selve framstillingen var en kombinasjon av teater og utstilling. Bullock hadde engasjert en forfatter, en viss Thomas Dibdin, som fikk utfordringen med å utforme et "skuespill" som samene skulle opptre i (Altick 1978, 273). I sin

selvbiografi forteller Dibdin om de problemene han hadde når det gjaldt utformingen av dette skuespillet, og beskriver sine samiske hovedrolle-innehavere slik:

"...a little greasy round man who looked like an oil barrel (...) his correspondingly beautiful wife, in dimensions like a half anker [wine cask]; and their son, about the height of a Dutch cheese, with a hat on: this trio sang, danced, played the fiddle, and displayed their several accomplishments so as to puzzle me amazingly on this point – how I could possibly turn them to any stage account." (Dibdin 1837, her sitert etter Altick 1978, 273)

Når resultatet foreligger viser det seg at framvisningen i stor grad hviler på etablerte litterære kilder om samene, og presenterer de motiv som allerede da var blitt klassiske i framstillingen av det samiske, med utgangspunkt i forskjellighet, bolig og transport. Samenes egne ideer om opptreden med sang, dans og felespill ble tydeligvis forkastet. I stedet fikk de iscenesette mer hverdagslige aktiviteter, kledt i tradisjonelle drakter ved en lavvu, og kjørende med reinsdyr og pulk foran en malt panoramisk bakgrunn med snøklede fjellformasjoner. På veggene var typiske samiske bruksgjenstander og folkedrakter utstilt. Utstillingen ble en ubetinget suksess for William Bullock, både i popularitet og i økonomisk forstand. På de første seks ukene skal den ha blitt besøkt av 58.000 personer (Altick 1978, 273ff.). Etter at markedet i London var mettet, ble samene sendt ut på en turne i England. Men for samene var ikke dette utenlandsoppholdet like vellykket. De fikk etter hvert alkoholproblemer, og den lille sønnen deres døde. Da også alle reinsdyrene var døde, ble samene sendt hjem igjen



Fig. 1: "Laplanders Rein Deer &c. As Exhibited at the Egyptian Hall, Piccadilly 1822." Samtidig kolorert radering av I.R. Cruikshank. Nasjonalbiblioteket, billedsamlingen.

en gang i løpet av 1823 (Broberg 1982, Gjestrum 1995).

I samtidige bøker, aviser og magasiner får man et interessant inntrykk av hvordan folk i London så på det fremmedartede folket og deres kultur (Altick 1978). Hva var det som fikk innbyggerne i London til å gå mann av huse for å se framvisningen? Innleggene beskriver kultur møtet mellom det "primitive" naturfolket og de "siviliserte" innbyggerne i London. Men allerede her finnes kimen til en ambivalent holdning, som peker mot to ulike sider ved fortellingen om samene. På den ene siden skildres og karikeres "the Ignoble Savages", der samene framstår som primitive og "uferdige" mennesker som må siviliseres og instrueres. På den andre siden blir de sett

på som "the Noble Savages", som mennesker som er uberørt av den moderne sivilisasjonens svøpe, som ennå befinner seg i en paradisk og autentisk menneskelig tilstand, og som i kraft av dette kan tjene som eksempler i en kritikk av det samtidige, urbaniserte europeiske samfunnet (se også Larsen 1996, 120f.). Det er fra begge disse fortellingene fascinasjonen ved å besøke iscenesettelser av naturfolkene henter sin næring.

Med sine "Völkerschau" fra omkring 1870, ble Carl Hagenbecks berømte zoologiske hage i Hamburg sentral når det gjaldt framvisning av samer. Hagenbeck hadde stor nytte av en norsk agent, Adrian Johan Jacobsen, opprinnelig fra Risøya utenfor Tromsø. Som ung eventyrer viste

han sin dyktighet for Hagenbeck i 1877 ved å klare den vanskelige jobben med å "skaffe" ham eskimoer fra Grønland til en utstilling. Denne utstillingen ble en stor kommersiell suksess for Hagenbeck. Året etter ble Jacobsen sendt til Nord-Norge for å undersøke om det samme kunne la seg gjøre med noen samer. Her var han så å si på hjemmebane, så dette bød ikke på store problemer (Jacobsen 1944, 63). Utstillinger av levende samer og andre "primitive" folk ble svært populært i Europa på slutten av 1800-tallet, og må kunne betegnes som en kommersiell suksess og en sikker forretningside. I en periode som varte i mer enn hundre år, reiste grupper av samer rundt i Europa og Amerika og ble utstilt som "Europas siste nomadefolk" (Jacobsen 1944, 63). Gunnar Broberg har i sin detaljerte og innholdsrike studie dokumentert mer enn tjue samegrupper som turnerte i Tyskland og England fra midten av 1800-tallet og opp til 1930-tallet (Broberg 1982), men det samlede antallet er sannsynligvis mye høyere.

Verdensutstillingene, fra den første i London i 1851, kom også til å bli en viktig arena for utstilling av naturfolk. Med sin blanding av begeistring for industriens nye teknologiske løsninger, utviklingen av vitenskapene, og nasjonalstatenes og kolonimaktens behov for å markere sin politiske makt og ideologiske interesser, kom de til å formidle sammensatte budskap. Verdensutstillingene har blitt kalt "industrialderens karneval" (Hinsley 1991, 344), og kunne by på mange kontraster. Nesten alle de første Verdensutstillingene inneholdt både de moderne industrielle nyvinningene som skulle bygge nye metropoler, og utstillinger av de primitive "andre" som ble hentet inn fra koloniene og nasjonenes perifere områder. Industrialiseringen kunne dermed forstås som en sivilisering av et uut-

viklet råmateriale som fantes i naturen og hos de primitive (Hinsley 1991, 345). Anskueliggjøringen av slike evolusjonistiske ideer ble vitenskapeliggjort og kombinert med den underholdningsverdien som publikum fant i å betrakte de andres fremmede kultur og hverdagsliv.

Utstillingene kom dermed også til å legge grunnlaget for de mer vitenskapelige etnografiske utstillingene av "de andre". På Verdensutstillingen i Paris i 1889 hadde etnografiske landsbyer blitt introdusert som en sentral del av utstillingsområdet, og det viste seg å bli en stor kommersiell suksess. Ved Verdensutstillingen i Chicago i 1893 fantes den største og mest omfattende utstillingen av forskjellige folkegrupper fra hele verden fram til da (Broberg 1982, 59), men denne gangen med et skille mellom det populære og det vitenskapelige. Den vitenskapelige utstillingen ble satt opp av Frederick Ward Putnam, som var direktør ved Peabody-museet i Harvard, og Franz Boas, som etter hvert fikk en sentral stilling innenfor utviklingen av amerikansk antropologi. Men fra arrangørenes synsvinkel var ikke skillet like viktig, og det kom selvfølgelig til å bli et visst samarbeide mellom de mer populært innrettede utstillingene av "primitive" folk, og etnografenes utstillinger av gjenstander. Igjen finner man her Hagenbecks norske agent Adrian Jacobsen i en sentral posisjon. Etter hvert ble Jacobsen ansett som noe av en autoritet på "naturfolkene", og det var ikke bare samer, men alle slags "primitive" folk som ble formidlet til utstillinger i Europa og USA. Det interessante i denne sammenhengen er at han ikke bare leverte levende naturfolk for utstilling, men også organiserte salg av etnografisk materiale til museene (Broberg 1982, 58). De store etnografiske framvisningene på Verdensutstillingen i 1893 kom til å danne grunnstammen i de etnografiske

samlingene ved museene i Chicago. Med en viss rett må man derfor kunne si at den kommersielle interessen for framvisningen av primitive folkeslag var et av utgangspunktene for de etnografiske utstillingene. Jacobsen på sin side endret sin status fra å være en agent som skaffet til veie innfødte folk for kommersielle framvisninger, til å bli en av de viktigste enkeltpersonene når det gjaldt konstitueringen av etnografiske samlinger i Europa og USA. For eksempel skal han i løpet av sin karriere ha skaffet til veie rundt 18 000 gjenstander til Museum für Völkerkunde i Berlin, og solgt gjenstander til en lang rekke betydningsfulle museer og samlinger i Europa og Amerika. En stor gruppe gjenstander i Etnografisk museum i Oslo er gaver fra Adrian Jacobsen (Gjessing/Johannesen 1957, 125).

Hva er det egentlig som fortelles gjennom disse utstillingene? Igjen er det nok ikke så enkelt å gi et entydig svar, fordi virksomheten bærer i seg mange fortellinger. Men et av de hovedbudskapene som trer fram, er at utstillingene ble en anskueliggjøring av et evolusjonistisk kultursyn. Sammenhengen med det kolonialistiske prosjektet kommer tydeligere fram, og med det også sammenhengen med et sosialdarwinistisk syn på forholdet mellom ulike grupper av mennesker. At "naturfolkene" så ofte ble vist fram i tilknytning til dyreparker og lignende anlegg, bidro også sterkt til en naturalisering av forskjeller mellom mennesker, som egentlig hadde sin bakgrunn i historiske, sosiale og økonomiske forhold. Naturaliseringen av kulturforskjellene kunne også etnografien gi sitt bidrag til. Under starten av arbeidet med å etablere en etnografisk samling ved det Kongl. Fredriks Universitet i Christiania midt på 1800-tallet, ble det lagt stor vekt på at det måtte gjøres gipsavstøpninger av rasemessig ekte samer, og disse måtte også

forsynes med ekte "lappiske Hovedhaar" (Klausen 1981, 139). Den fysiske antropologiens resultater ble senere en legitimering og naturalisering av at rasemessige forskjeller kunne bli brukt som et argument for å forskjellsbehandle mennesker fra ulike kulturer. På de etnografiske museene kunne disse forskjellene anskueliggjøres.

Naturalistiske voksdukker: Diorama og observasjon av "de andre".

I Skandinavia finnes det en spesiell sammenheng mellom Verdensutstillingene og utviklingen av museumsutstillinger, som også forteller noe om forholdet mellom framstillingen av den egne nasjonale folkekulturen og de fremmede kulturene. Fra borgerskapets "tableaux vivants", der levende (men urørlige) skuespillere framstilte scener fra kjente malerier midt på 1800-tallet, utviklet det seg etter hvert vokskabinett eller panoptikon i flere av de store byene, der skuespillerne ble erstattet av voksfigurer (Maure 1995, 64f.). Dette utstillingsprinsippet var også noe Artur Hazelius benyttet seg av da han i 1873 åpnet Skandinavisk-Etnografiska samlingsarna i Stockholm (som fra 1880 fikk offentlig status og navnet Nordiska museet). Her brukte han voksdukker i naturalistisk gjenskapte interiører til å vise fram de folkedraktene og gjenstandene som han hadde samlet fra det skandinaviske området. Flere av disse tablåene, eller folkelivsbildene, ble utviklet parallelt med framvisninger under verdensutstillingene i Philadelphia i 1876 og i Paris i 1878 (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 39f.). Samarbeidet med den dyktige voksmakeren Söderman og dekorasjonsmaleren Ahlgrensson, kombinert med en svært talentfull iscenesettelse og regi fra Hazelius' side, bidro til at disse utstillingene kom til å

Fig. 3: Et av Artur Hazelius' diorama fra svensk Lappland. Fra verdensutstillingen i Philadelphia 1876. Fra Frank Leslie (ed.): *Illustrated Historical Register of the Centennial Exposition* 1876. Philadelphia 1876.



vekke stor oppmerksomhet og danne et mønster for lignende utstillinger i andre land (Berg 1980, Maure 1995, 68f., Sandberg 2003). Det ble lagt vekt på at voksdukkene skulle være så naturtro at publikum kunne komme til å forveksle dem med levende mennesker.

I forhold til mange andre utstillere som også benyttet seg av voksdukker på denne tiden, var Hazelius' kunstgrep at han samtidig regisserte en fortelling som figurene kunne inngå i. Hazelius lot seg inspirere av

de utstillingene som Naturhistoriska museet i Stockholm hadde utviklet. Her var dioramaet på lignende vis tatt i bruk for å vise fram et naturlig habitat, og noen av de mest kjente svenske landskapsmalerne var med på å utvikle dette til stor kunst ut over 1890-tallet (Figenbaum 1998, 29). Dette var faktisk særlig tydelig i de dioramaene Hazelius fikk laget for å presentere samisk kultur. Blandingen av et malerisk gjenskapet naturlig habitat i form av malte kulisser, utstoppede reinsdyr, autentiske drakter og

gjenstander, og svært naturtro voksdukker, ga et naturalistisk bilde av et miljø som befant seg et sted mellom kultur og natur, mellom myte og virkelighet. Denne teatraliske og narrative effekten var på mange måter avhengig av dioramaets funksjon som "titteskap", at man så å si blir i stand til å se inn i en annen verden, som er helt adskilt fra den verden tilskueren selv befinner seg i. Dette understrekes ved arkitektoniske og scenemessige arrangement som avgrenser framstillingen og tilskueren. Det er betegnende at da friluftsmuseet Skansen ble tatt i bruk, gikk man relativt fort bort fra å bruke voksdukker i utstillingene. I disse miljøene, der tilskuerne kunne bevege seg inn i husene og miljøene, ble det igjen tatt i bruk levende "modeller" i tradisjonelle drakter, og levende reinsdyr på den samiske boplassen.

Det "titteskapet" inn i en autentisk virkelighet som dioramaet pretenderer å være, kan altså på flere plan forstås som en måte å fortelle og vise fram et mytisk bilde av en konstruert kulturell virkelighet. Det nasjonalromantiske budskapet i Hazeliuss' naturalistisk gjenskapte folkelivsbilder ble store suksesser både i Stockholm og på Verdensutstillingene. Etter Verdensutstillingen i Paris i 1867 ble de nasjonale paviljongene en viktig del av framtidige Verdensutstillinger, og det ble en slags kappestrid i framstillingen av det nasjonale særpreget. Framskrittet kontrasteres altså både til den spesielle framstillingen av koloniserte innfødte kulturer, og til de nasjonale folkekulturene. For de fleste av de urbane innbyggerne som besøkte verdensutstillingene i de store byene må det ha vært klart at begge disse livsformene var truet av utviklingen og det moderne. Denne kombinasjonen av gleden over framskrittet, og sorgen over det som må forsvinne, preger mange av utstillingene.

Med dioramaenes livaktige, men livløse voksdukker blir denne ambivalensen særlig tydelig. Er det en levende kultur som er på utstilling, eller har man foretatt en livaktig gjenskapning av en død kultur?

Det er interessant at det av Hazeliuss' dioramaer som oppnådde aller mest popularitet, nettopp tematiserer denne ambivalensen (Berg 1980, Stoklund 1993, Sandberg 2003, 168ff.). Dette dioramaet var laget med utgangspunkt i et populært folkelivsbilde: *"Lillians sista bädd"* av den svenske maleren Amalia Lindegren. Maleriet (fra 1858) viser et bondeinteriør, der familien sørger over ei lita jente nettopp er død. Kroppen til barnet ligger ennå i vogga, og mora ligger gråtende over. En mann (bygdesnekkeren?) er nettopp kommet med ei lita kiste, der barnet snart skal få sin evige hvile. Dioramaet gjenskapte maleriets dramatiske, men stillferdige beretning nesten uforandret, i et gjenskapte bondeinteriør med autentiske gjenstander, møbler og ekte folkedrakter. Det ble en museal framstilling av bondekulturen slik den hadde vært. Bare dukkene var kunstige og livløse, selv om de var svært livaktige. Dødsscenen til barnet kunne dermed bli et symbolsk og emosjonelt uttrykk for en hel kultur og tidsepokes død (Sandberg 2003, 177). Kulturdøden var på denne måten et underliggende tema i mange av forsøkene på å gjenskape "naturlige" kontekster for museenes gjenstandsmateriale. Ofte blir dette inntrykket enda mer påtrengende når det er koloniserte, innfødte kulturer som representeres på denne måten. Spørsmålet om "vanishing cultures" naturaliseres i utstillingene, og den maktutøvelsen som ligger bak erobringen av "etnografika" og kunnskap om "de andres" kultur skjules.

En slik "fastfrysing" av en spesiell utgave av den samiske kulturelle virkeligheten er også typisk for en bestemt etnografisk

forståelse av kultur, som merkelig nok har lettest for å bli applisert på "de andres" eller "naturfolkenes" kultur (betegnende nok også kalt "historieløse kulturer"). Det er snakk om en organisk forståelse av kultur, der "levende" kulturer ikke endrer seg i en historisk utviklingsprosess, men enten går til grunne eller "dør". Franz Boas kom etter hvert til å bli negativ til bruken av voksfigurer i etnografiske utstillinger, fordi de med sine fullstendig naturtro kopier av menneskelige trekk minnet han om begravelsesagentenes kunster når de fikk døde til å se ut som levende mennesker (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 39). Hva som er levende og dødt i en museumsutstilling kan diskuteres, men må forstås innenfor den spesielle konteksten som museet representerer. Meningsinnholdet som oppstår er både betinget av museets historiske forutsetninger og de meningsdannelser rundt kulturelle produkter som foregår i samtiden. Samekulturens gjenstander framstår som utdødde og fortidige på grunn av at de er løftet ut av sin opprinnelige kontekst og inn i en ny. Det "levende" i denne kulturformen blir noe som fantes en gang; det knyttes til denne kulturformen slik den skal ha vært da den var homogen og ikke endret seg. På denne måten blir det en enhet mellom en kulturoppfatning og den etnografiserte framstillingsformen, der en kultur lar seg rekonstruere som en organisk helhet. All kulturell endring gir assosiasjoner til kulturelt "forfall" eller kulturell "død". Men selve denne temporale forskyvningen er det etnografien selv som har skapt (Fabian 1983), og dermed skjules de interessekonfliktene som i virkeligheten favoriserer en livsform foran en annen.

De anonyme bærerne av "Samekulturen" på Tromsø museum.

Via den svenske sameforskeren Ernst Manker går det noen lange linjer fra Arthur Hazelius' utstilling av samisk kultur i Skandinavisk-etnografiska samlingen i Stockholm, til en mye seinere utstilling av samisk kultur på Tromsø museum. Sameutstillingen til Hazelius ble med sin utstrakte bruk av diorama og miljø sett på som "uvitenskapelig", og erstattet av en ren framvisning av gjenstander (Carlén 1990, 120). Men den samiske utstillingen ved Nordiska museet ble videreutviklet i 1947, med Manker som ansvarlig, og nå igjen med større vekt på gjengivelsen av miljø. "Samekulturen" ved Tromsø museum ble åpnet etter flere års planlegging og oppbygging i juni 1973, og har etter dette vært en permanent utstilling i stort sett uforandret tilstand. Ørnulf Vorren var hovedansvarlig for utstillingen, og han ga ut en bok om *Samekulturen* (Vorren/Manker 1976 [1957]) sammen med Ernst Manker. Det er tydelig at både Mankers utstilling og samarbeidet om boka *Samekulturen* var en viktig faglig og visuell inspirasjon for utstillingen i Tromsø. I likhet med boka setter den seg som mål å gi en mest mulig omfattende og helhetlig presentasjon av den samiske kulturen. For å oppnå dette var det nødvendig med en utstrakt bruk av tekst i utstillinga. Ørnulf Vorren har da også ved seinere anledninger hevdet at: "en basisutstilling skal være som en lærebok" (Pareli 1994, 353).

Dette kunnskapsprosjektet har ikke forhindret at sameutstillingen lenge var den mest populære utstillingen ved Tromsø museum. Omkring 75.000 besøkte utstillinga årlig på slutten av 1990-tallet, og majoriteten av dem var turister (Ahlquist 1997, 4). Dette skyldes delvis at utstillingen balanserer mellom på den ene siden en



Fig. 4: Anonymiserte samer i utstillinga "Samekulturen" på Tromsø museum. Detalj fra diorama som viser en vinterboplass. Barnet i Karasjok-kofta, mannen i Kautokeino-pesk. Foto: SRM 2000.

visuell og publikumsvennlig framvisning av samekulturen i diorama, og på den andre siden en pedagogisk beskrivelse av kultur-ens enkelte elementer i glassmontre med gjenstander og tekst. Her kan man skape seg et overflatisk og visuelt inntrykk av den samiske kulturen ved å studere dioramaene, og man kan fordype seg i den kunnskapen som blir formidlet mer detaljert i montrene (eller la være).

På denne måten balanseres inntrykket av popularisert formidling opp mot inntrykket av faglig soliditet og autoritet som formidles gjennom gjenstander og tekst. I enkelte montre er det så mye tekst at det mest av alt minner om en forstørret bokside, så intensjonen om å gjøre utstillinga

lik en lærebok har også rent faktisk materialisert seg som 2 meter høye boksider. Men mengden av tekst bærer også et annet budskap. Den lange teksten fungerer retorisk og understreker utstillernes autoritet som fortolker og fagperson. Tekstene representerer det autoritative fundamentet ved utstillingen, gir signaler om at det som finnes i utstillingen ikke er resultatet av en mer eller mindre tilfeldig sammenrasking, og formidler dermed mening, enten den blir lest eller ikke.

Gjenstandene i montrene er valgt ut fordi de er helt spesielle for den samiske kulturen. Dermed understreker de et fremmed preg og bidrar til å eksotifisere det samiske. Det innebærer også at hele utstill-

ingen får en klar dreining mot den reindriftssamiske kultursammenhengen, der de mest "forskjellige" gjenstandene finnes. Montrene blir et slags "minnetavler", der tegnene ikke alltid er lette å tyde. Gjenstandene blir metonymer for det samiske (og det reindriftssamiske blir metonymer for samiskhet), mer enn de blir elementer som kan brukes til å bygge opp kunnskap om reindriften som en tradisjonell næringsform som ennå finnes i dag. Det er snakk om en "etnografisering" av gjenstandsmaterialet. Denne prosessen opererer både i rom og tid. Selv om gjenstandene i dioramaene er hentet fra et stort geografisk område, får man likevel inntrykk av at det dreier seg om en homogen kultur uten store lokale variasjoner. Tilsvarende er det vanskelig å plassere de utvalgte gjenstandene i en bestemt tid. Det hele er plassert i et slags "etnografisk presens", hvor tid, periodisering eller utvikling ikke spiller en vesentlig rolle for forståelsen av en kulturell tilstand. Denne uklare kontekstualiseringen av samekulturen i tid og rom gir et inntrykk av "mytisk tid og mytisk vidde" (Ahlquist 1997, 9).

Dioramaene har alle det til felles at de representerer rom med tre vegger, der den fjerde veggen er borte og gir publikum mulighet for et innblikk. Noen av dioramaene er så store at de kan oppfattes som en forlengelse av utstillingsrommet, og dermed som noe man skulle kunne gå inn i. Men det forhindres likevel av en viss nivåforskjell, og av en halvvegg i glass som klart markerer avgrensningen mellom betrakterens verden, og den verden som skal betraktes. Dermed blir det klarere at det er en forskjell på den verden som befinner seg bak glassveggen, og den verden som tilskuerne befinner seg i. At den verdenen som befinner seg bak glassveggen først og fremst er konstituert av etnografien som en

homogen kulturell størrelse i en spesiell etnografisk tid, er derimot ikke like synlig. Denne konstitueringen av det samiske må derfor avdekkes gjennom en nærmere analyse av de vitenskapelige, narrative og visuelle elementene som inngår i utstillingen.

Dioramaene byr på en direkte og visuell tilgang til den samiske kulturen, og parallellen til Hazeliuss' dioramaer ved Nordiska er slående. Igjen er dyktige kunstnere og håndverkere satt i sving for å male naturtro bakgrunner og livaktige scener. Men det er ikke gjort forsøk på å dramatisere. Reindriftssamisk hverdagsliv presenteres på en beskrivende og saklig måte. Det er vårflytting med raide, eller opphold på vinterbeitets boplass. I dioramaene er samene gjengitt som dukker i naturlig størrelse, og de bærer autentiske klær og redskaper fra den samiske kulturen. Men samtidig som det er lagt stor vekt på at klær og gjenstander skal være så autentiske som mulig, og at de utstoppede dyrene skal være så "levende" gjengitt som det lar seg gjøre, så er det etter hvert slående at ansiktene til samene ikke har fått samme naturtro gjengivelse. Ansiktene er ikke laget som forsøk på naturalistiske kopier av mennesker, i tradisjonen etter Hazeliuss' voksdukker. Tvert imot er de samiske figurene helt anonymisert, slik at alle ansiktsstrekk er visket ut. Denne anonymiserte gjengivelsen av samiske ansikter i Samekulturen går også igjen i illustrasjoner og plansjer. Dersom man sammenligner med de kompliserte bestrebelsene som ble gjort for å lage gipsavstøpninger av ekte samer ved de etnografiske samlingene i Kristiania 120 år tidligere, er det en slående forskjell i representasjonen av samiske ansikt i utstilling, som nærmest innbyr til tolkninger.

For det kan tenkes flere grunner til at man i denne sameutstillingen på Tromsø museum har valgt å distansere seg fra en

mest mulig naturtro gjengivelse av dukkene. I mange av de eldre utstillingene var dukkene ikke bare "kleshengere" som etnografiske gjenstander og klesplagg ble hengt på, men også utstilling av fysiognomi og rasesærtrekk (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 39). På denne måten kom de naturalistiske gjengivelsene av voksdukkene til å bære tilleggsbudskap, fordi publikum med bakgrunn i samtidas mer eller mindre vitenskapelige diskurser ville knytte sammen ansiktstrekk, rasetrekk og menneskelige egenskaper. Ved bokstavelig talt å viske ut sporene etter den fysiske antropologiens monomane fokus på fysiognomi og rasetrekk, finnes det et implisitt standpunkt i utstillingen mot denne forskningen og de politiske konsekvensene den fikk.

Men i stedet kommer utstillingen med disse virkemidlene til å understreke et bestemt syn på kultur. Som etnografiske samlinger og framvisninger av spesielle kulturelle gjenstander representerer også det enkelte museet i seg selv en re-kontekstualisering av samekulturen, som det framviste etnografiske materialet blir forstått innenfor. Utstillingens anonymiserte dukker med "uekte" og "kunstige" ansiktsuttrykk er paradoksalt nok med på å understreke den etnografiske autentisiteten og ektheten ved de utstilte gjenstandene og klesdraktene. I egenskap av å være en musealisert kultur er det ikke lenger de levende menneskene som er viktige, men de uforanderlige gjenstandene og andre materielle spor som denne spesielle "kulturformen" har etterlatt seg. At etnografien på dette tidspunktet helst har villet distansere seg fra naturtro voksdukker, kan dermed forstås som en understreking av at det er denne rekonstruerte, homogeniserte kulturen og de enkelte autentiske kulturelementene som er det viktigste i utstillingene. Det representerer det genuine og det uforander-

lige i kulturen, ikke de handlende menneskene. Anonymiseringen er dermed rettet mot det historisk handlende subjektet. Innenfor denne konteksten er gjenstandene heller ikke avhengige av handlende subjekter, men skal stå som uttrykk for en etnografisert, sammenhengende, homogen og konsistent kultur. I en slik essensialisert kulturforståelse, med røtter hos Herder og den tyske nasjonalromantikken, og videreformidlet i kulturanthropologien av Franz Boas og hans elever (Bunzl 1996, Jacknis 1996), ligger det muligheter for en etnografisk autentifisering av visse versjoner av den samiske kulturen. Slike prosjekter har ofte et positivt og progressivt ønske om å gi makt og innflytelse til grupper av mennesker eller "kulturer", på samme måte som i nasjonalismens hylling av en nasjonal folkekultur. Men det som tildekkes, er at det i slike prosesser også finnes en form for maktutøvelse, som ligger i etnografiens og kulturbeskrivelsens kolonisering av meningssammenhenger, og som i prinsippet langt på vei fritar de koloniserte og innfødte subjektive intensjoner og handlende viljer.

Den koloniserte samene på utstilling i nye former.

Spørsmål omkring den koloniale representasjonen av den samiske kulturen i Norge meldte seg før postkolonialisme var blitt et moteord. Gutorm Gjessing som var Etnografisk museum i Oslos direktør fra 1947 til 1973, skriver at han merket en åpenbar samisk uvilje mot at deres kultur: "-var utstilt sammen med kulturformer fra negrer, indianere og andre "primitive"- (Gjessing 1973, 142). Siden samene følte at dette gjorde dem til annenrangs norske borgere, satte han fra 1949 i gang arbeidet med å få de samiske samlingene overført til

Fig. 5: Fra De samiske samlinger i Karasjok. Monter (uten glass) med kopi av Anders Poulsens runebomme fra 1692. Langs veggene er gjenstander montert på garvet reinskinn. Foto: SRM 2000.



Norsk folkemuseum på Bygdøy, slik at samene kunne bli en integrert del av den norske nasjonalkulturen. Når han siden skriver om dette i 1973 har imidlertid det etnopolitiske klimaet endret seg, og han gir sin uforbeholdne tilslutning til opprettelsen av et samisk museum i Karasjok, og mener at ved en slik etablering blir "en gammel norsk kulturimperialisme brudt" (op.cit.).

Sámiid Vuorká-Dávvirat/De samiske samlinger i Karasjok ble først etablert i 1936 etter initiativ fra lokalbefolkningen. Med et nytt museumsbygg som sto ferdig i 1972, omtrent på samme tid som Samekulturen ved Tromsø museum ble bygget opp, representerte den nye satsningen på dette museet en etnopolitisk markering. Dette skulle være en samisk museums-samling plassert midt i det samiske "kjerneområdet", og drevet av samiske interesser. På den måten skulle museet representere et alternativ til de samiske samlingene på Etnografisk museum i Oslo, senere overført

til Norsk folkemuseum på Bygdøy, og samlingen ved Tromsø museum, som alle var konstituert av faglige interesser utenfor det samiske området. Fra 1975 ble museet i Karasjok hovedmuseum for samekulturen, og i 1995 fikk det status som samisk nasjonalmuseum. Den nåværende basisutstillingen var ferdig midt på 1980-tallet (en fornyet basisutstilling er under utvikling fra 2004).

Når man kommer inn i samlingene, er det igjen inntrykket av stivnet fortid som møter publikum. Det ligner det etnografiserte uttrykket ved at den samiske fortiden framstår som uforanderlig og tidløs. Men i stedet for det etnografiserte titteskapets blikk mot "de andre", bærer denne utstillingen preg av en gjennomgående estetisering av de samiske kulturproduktene. Gjenstandene er plassert i montre på veggene, eller i skulpturlignende installasjoner på gulvet. Utstillingen er delvis formgitt av den samiske kunstneren Iver Jåks (som også

deltok i formgivingen ved Tromsø museum). Denne kunstnerens billedverden er ofte sterkt inspirert av symbolene på gamle runebommer. Sammen med en utstrakt bruk av ubearbeidet tre og garvet reinskinn, understreker dette inntrykket av noe mytisk og naturnært. Utstillingen uttrykker en mytisk og estetisert fortid.

Men utstillingen bærer et klart antikolonialistisk tilleggsbudskap i de skrevne tekstene. Arkeologen Bjørnar Olsen har i en interessant gjennomgang av denne utstillingen (Olsen 2000a) pekt på hvordan tekstene i utstillingen synes å være komponert etter samme narrative "plot": først en beskrivelse av hvordan ting opprinnelig var i det tradisjonelle samiske samfunn, så følger en avsluttende del om inngrep, modernisering, tap og ødeleggelse (Olsen 2000a, 19f.). Dette gir en samlet antikolonialistisk fortelling om hvordan folk utenfra ødela grunnlaget for jakt, fiske og tradisjonelt næringsliv, og dermed også selve den samiske kulturen med sin nære naturtilknytning og avhengighet av disse ressursene. Men problemet blir at samlingene med sitt fokus på fortid bare kan dokumentere "det som var en gang", og dermed er det implisitt den etnografiske fortellingen om "kulturdød" som vises fram. Museet er fanget i denne fortellingen, selv om den gjenfortelles i en antikolonialistisk versjon. Den samiske nåtiden glimrer stort sett med sitt fravær, og selv en av de første snøskuterne fra 1964, kommer med sin plassering i utstillingen nærmest til å stå som et symbol på de truende kreftene utenfra (Olsen 2000a, 21). Med det sterke inntrykket av en mytisk fortid som dette estetiserte uttrykket for samisk kultur etterlater seg, virker kontrasten mellom utstillingens vektlegging av gjenstander med naturtilknytning, og museumsbygningens bastante murkonstruksjon, slik at Sámiid

Vuorká-Dávvirat/De Samiske Samlinger mer framstår som et mausoleum over en død samekultur enn som et uttrykk for en kulturell vitalitet.

Til tross for at slike etnografiserte og estetiserte presentasjoner av kultur diskuteres nokså bredt i dagens kulturforskning (for eksempel Clifford 1997), og at museumsarbeidere må forholde seg til denne refleksjonen, så er det likevel mye som fortsetter å være ved det gamle. Det skyldes ikke minst at mange av de gamle utstillingene fortsetter å bestå, enten det er av vitenskapshistoriske grunner (de blir i seg selv verdifulle som monumenter over bestemte måter å framstille kultur på), eller av økonomiske grunner (det finnes ikke penger til å lage nye utstillinger). Men viktigst er det kanskje at de ideene som museene en gang formidlet, fortsetter sin eksistens i nye media og i andre sammenhenger. Særlig har framvisninger knyttet til turisme nærmest i seg selv blitt et slags museum over etnografiens gamle forestillinger (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 176). Dette viser at museenes presentasjoner har vært en viktig inspirasjon for utformingen av diskurser om fremmede folk. Kjell Olsen har i en gjennomgang av flere presentasjoner av samisk kultur i turismen (Olsen 2004) vist hvordan de representasjonene som er skapt av etnografisk forståelse føres videre. For turismen har både estetiseringen og eksotifiseringen av samisk kultur et potensiale som lar seg utnytte økonomisk. Disse representasjonene kan imidlertid sjelden tilpasses nåtidig, moderne samisk hverdagsliv. I prosessen med å legge til rette for turismens opplevelsesindustri blir den "emblematiske" samen trukket fram, som er lett å kjenne igjen i forhold til mytedannelse og tidligere diskurser om det samiske. Mange av "sameleirene" som er åpne for turister langs veien, er et slags arrangerte tablåer,

som har klare fellestrekk med både "Völkerschau" og etnografiske diorama. På den måten dukker gamle fortellinger opp igjen i turismen som ekko fra en eldre tid. Turismen kan by på bildet av den "primitive" kulturen i telt og med reinsdyr på vidda, som kan tjene som en kontrast til det "siviliserte" og moderne livet turistene lever i byene. I denne konteksten kan framvisningene også tolkes som det idealiserte bildet av "the Noble Savage", der turistene får anledning til å oppleve sine egne myter om naturfolkene og deres harmoniske samspill med naturen (Mathisen 2004). Problemet er at også denne fortellingen har sine røtter i en hegemonisk fortolkning av "de andres" kultur, og dermed innebærer en kolonisering av deres livsverden. Det skjer en type "selv-orientalisering", der de besøkende turistene bare blir vist det som de allerede har forventninger om å oppleve. Likevel kan det finnes muligheter for en dialog mellom samer og turister i et slikt møte, som bærer i seg et potensiale for større forståelse.

Representasjoner av motstanden mot kolonisering av samekulturen.

Men mange konservatorer kjenner ansvar for å justere sin virksomhet i forhold til den etnopolitiske utviklingen som tross alt har skjedd på slutten av 1900-tallet. Representasjoner av "de andre" kan på ingen måte sies å framstå som et ukomplisert felt i dag, og denne utviklingen har tvunget mange museer til å stenge sine gamle etnografiske utstillinger, eller i hvert fall til å prøve nye måter å representere på. I faglitteraturen er det en bred debatt om disse spørsmålene (for eksempel Clifford 1997, Hall 1997, Karp/Lavine 1991, Karp 1991, Kirshenblatt-Gimblett 1998, Lidchi 1997, Nederveen Pieterse 1997, Olsen 2000a, Riegel 1996, Scheffy 2004). Det er etter hvert tydelig at denne debatten også får konsekvenser for utformingen av utstillingene. I 2000 prøvde jeg å besøke en del etnografiske utstillinger i Europa der samisk kultur var representert. På Musé de l'Homme i Paris var den samiske utstillingen tatt ned og stengt, og ved det etnograf-



*Fig. 6: Fra utstillinga
"Sápmi - en nasjon blir til"
på Tromsø museum.
Portretter av dagens samer,
med monter foran.
Foto: SRM 2000.*

iske museet i St. Petersburg var også de utstillingene som viste samisk kultur midlertidig stengt. Det finnes en bevegelse i oppfatningen av hvordan samene skal representeres på museum.

Også ved Tromsø museum var det diskusjoner om ønskede endringer ved den sameutstillingen som fantes der. Men man valgte å la Samekulturen fra 1973 stå uforandret, og bygde i stedet opp en helt ny utstilling: "Sápmi – en nasjon blir til", som åpnet i 2000. Denne utstillingen legger nettopp hovedvekten på den etnopolitiske kampen som samene har ført på 1900-tallet, og innebærer et tematisk brudd med de tradisjonelle museale (og turistiske) presentasjonene av samisk kultur. Med utgangspunkt i Tromsø museums "Samekulturen" fra 1973, er det interessant å se hvordan denne utstillingen nesten 30 år seinere implisitt kommenterer både presentasjonsmåte og tematisering i den gamle sameutstillinga. Det første man blir møtt av i utstillingen, er et galleri med store portretter av samer, fotografert i sine hverdagslige sammenhenger. Kontrasten til de anonymiserte samiske kulturbærerne i den gamle sameutstillingen er slående, fordi man her har valgt å gå tett inn på individene. Og dermed blir bildet av den samiske samtiden også presentert som sammensatt og heterogen. Portrettfotografiene inneholder bare unntaksvis elementer som publikum vil oppfatte som "typisk samiske", og tekstene med navn og yrke viser oss at dette er mennesker som bare unntaksvis befinner seg innenfor reindrifta. Tvert imot representerer de et tverrsnitt av vanlige virksomheter i vår egen norske samtid. Der den "gamle" sameutstillingen fokuserte på reindriftskulturen og fortid som det "typisk samiske", retter den nye utstillingen seg inn mot det sammensatte og heterogene i den samtidige samekulturen. Bare et av bildene

viser en kvinne med lasso på en snøskuter som må ha tilknytning til reindrifta. Men her er personen (og reindriften?) fotografert på vei bort fra fotografen, i motsetning til alle de andre portretterte vender oppmerksomheten inn mot rommet og de besøkende.

Mens det etnografiske materialet og de etnografiske gjenstandene spiller en helt avgjørende rolle i den "gamle" utstillingen, så er det ikke slik i den nye. Men det finnes flere implisitte kommentarer til den tidligere etnografiens "kultur-isering" av det samiske. Under hvert portrett er det plassert en liten monter dekket med glass, og i denne monteringen ligger en gjenstand. Men denne gjenstanden, eller sammenhengen mellom gjenstand og portrett, er ikke kommentert på noen måte i utstillingen, og framstår nærmest som gåtefull. Likevel blir denne ukommenterte relasjonen på en merkelig måte påtrengende; den vekker undring, og antakelig for de fleste besøkende en eller annen form for refleksjon. Jeg har fått vite fra skaperne av utstillingen at de fotograferte ble bedt om å gi museet en gjenstand som de selv satte i sammenheng med sin samiske bakgrunn og identitet, og denne gjenstanden ble plassert i monteringen. Men gjenstandene er bare unntaksvis det man ville oppfatte som "typisk samisk". På grunn av at relasjonen mellom mennesker og gjenstander ikke er kommentert i utstillingen, kommer gjenstandene i glassmontrere foran portrettene til å vise at sammenhengen menneske-gjenstand-kultur dypest sett er tilfeldig, og egentlig bare kan konstitueres av forklarende tekster i det museale rommet eller i den etnografiske teksten. Denne erkjennelsen blir også fulgt opp i resten av den nye utstillingen, som er besynderlig "fattig" på gjenstander i tradisjonell museal forstand. I den grad gjenstandene er med, framstår de mer som deler

av et tegnspråk i ulike politiske og etnopolitiske prosjekter, enn som metonymer for samisk kultur. De er med i utstillingen fordi de har inngått i en eller annen meningsbærende sammenheng. Vekten er lagt på hvordan gjenstander "etnifiseres" (og "av-etnifiseres") som en konsekvens av politiske og sosiale prosesser i et valgt historisk forløp. Derfor utgjøres da også resten av utstillingen i større grad av plakater, kunstneriske uttrykk, film og fotografier, buttons, slagord og underskriftslistes, enn av tradisjonelle etnografiske gjenstander.

På nytt bringes "levende" samer inn i utstillingen, men denne gangen som digitaliserte aktører. På datamaskiner kan man klikke seg fram til sentrale aktører i den samepolitiske kampen, og fra skjermen høre og se dem fortelle sin versjon av det som har skjedd. Disse "interaktive samene" framstår med klar agency. I seg selv er dette en svært interessant og spennende innfallsvinkel til en ny framstilling av den samiske kulturen. I motsetning til tidligere utstillinger er samene ikke lenger "stumme", men får lov til å formidle sine egne opplevelser og vurderinger. For de som tar seg tid til å gå inn i på dette nivået, viser det seg at utstillingen er polyfon, med plass til flere motstridende synspunkter på den politiske utviklingen som presenteres for de besøkende. Det tyder på at man under planleggingen av utstillingen har tatt inn over seg mange av de problemene som hefter ved de gamle, tradisjonelle etnografiske utstillingene.

Først og fremst blir de tradisjonelle etnografiske utstillingene problematiske fordi de "skaper" og videreformidler forestillinger om kulturer som homogene, uforanderlige, og knyttet til fortiden. Men dernest blir de etnografiske museumsutstillingene problematiske også fordi selve fortellerperspektivet har sine røtter i en

kolonial situasjon. Dette faktum stiller spesielle krav til en utstilling som vil gi et alternativt syn på det samiske, eller stille seg på de kolonisertes side. Den koloniale bakgrunnshistorien har konstituert de rammene som utstillingen vises innenfor, og utstillingene selv er skapt av slike historiske forhold. Spørsmålet blir da om "sjangeren" etnografisk utstilling er så åpen at det i det hele tatt blir mulig å la de "innfødte", etnografiens objekt, representere seg selv innenfor disse rammene?

Fokuset på meningsbærende tegn i en diskurs om hva "det samiske" skal være i forhold til fornorskningsprosesser og etnopolitisk revitalisering, kan være en mulig vei ut av noen av disse dilemmaene, selv om man dermed neppe kommer utenom en refleksjon over den nåværende rollen til de som lager utstillingen. Dette grepet er langt på vei fraværende i den siste sameutstillingen på Tromsø museum. Fortellerstemmen til skaperne av utstillingen skjules, og det skaper en usikkerhet som en postkolonial utstilling av fremmede kulturer vanskelig kan bære. Er det buktaleren eller dukkene som snakker? Siden mange av de som laget utstillingen har vært aktive deltakere i de diskurser og meningsdannelser som tematiseres (Eidheim/Bjørklund/Brantenberg 2002) blir det ekstra viktig at de besøkende har en mulighet til å avgjøre hvem som sier hva. Denne uklarheten i hvem som egentlig forteller og representerer synes å ligge bak mange av reaksjonene på utstillinga etter at den åpnet (se Gustavsen 2000; Mathisen 2000b; Olsen 2000b; Schanche/Valen 2000). Museenes historie, og deres hegemoniske posisjon som forvaltere av sann kunnskap om "de andre", har skapt forventinger om autoriserte versjoner av kultur og historie, som publikum fortsetter å forholde seg til. Et kritisk fokus på de etnografiske utstill-

ingenes virkemidler, og søkelys på hvordan kulturelle re-presentasjoner essensialiserer og plasserer kulturelle uttrykk i tidsmessige avlukker til forskjell fra vår samtid, får fram mange viktige aspekter ved begrepsfestingen av kulturelle virkeligheter. Men konstitueringen av fortellingene må også studeres på den måten at fortellerne, iscenesetterne og deres prosjekter identifiseres. Alle utstillinger etter London-utstillingen i 1822 har sin William Bullock og Thomas Dibdin, som skaper fortellinger ut fra en bestemt posisjon.

Spørsmålet om "den andre" i det hele tatt kan representere seg selv i Vestens språk (Larsen 1996) er grunnleggende, selv om det er vanskelig å se veier ut av et slik dilemma. Men et første skritt for å komme videre må være anerkjennelsen av at det finnes flere fortellinger og flere fortellere. Kulturforskningen har måttet fjerne seg fra ideene om avgrensede og homogene kulturer, og fokus på flerkulturelle samfunn utfordrer i seg selv den monologiske og autoriserte fortellingen om homogene kulturelle helheter. Jan Nederveen Pieterse avslutter en diskusjon om multikulturalisme og museum med å peke på at det postkoloniale perspektivet innebærer en dreining fra diskurser om "de andre", over mot diskurser om "othering" eller "andregjøring" (Nederveen Pieterse 1997, 141). Men museets vegger bærer på en lang arv i representasjonen av "de andre". Bare framtiden kan vise om samtidas multikulturalitet, hybride identiter, heterogene virkeligheter, og blandede etniske og kulturelle bakgrunn kan representeres innenfor museets utstillinger. Eller om det finnes andre arenaer som er bedre egnet til dette.

Kilder og litteratur

- Ahlquist, Aud 1997: "Samekulturen" på Tromsø Museum. Studentprosjekt, Kulturfag, Høgskolen i Finnmark (upublisert).
- Altick, Richard D. 1978: *The Shows of London*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berg, Gösta 1954: "Lapland och Europa. Några anteckningar om renar som furstegåvor." Svenska landsmål och svenskt folkliv 76-77, 221-244. Stockholm: P.A. Norstedt.
- Berg, Jonas 1980: "Dräktdockor – Hazeliuss' och andras." *Fataburen. Nordiska museets och Skansens årsbok* 1980, 9-28. Stockholm: Nordiska museet.
- Broberg, Gunnar 1982: "Lappkaravaner på villovägar. Antropologin och synen på samerna fram mot sekelskiftet 1900." *Lychonos. Lärdoms-historiska Samfundets Årsbok* 1981-1982, 27-86. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Bruner, Edward M. 1986: "Ethnography as Narrative." I: Victor W. Turner and Edward M. Bruner (eds.): *The Anthropology of Experience*, 139-155. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Bunzl, Matti 1996: "Franz Boas and the Humboldtian Tradition. From Volksgeist and Nationalcharakter to an Anthropological Concept of Culture." In: Stocking, George W. (ed.) 1996: *Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*. (History of Anthropology vol. 8), 17-78. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Carlén, Staffan 1990: *Att ställa ut kultur. Om kulturhistoriska utställningar under 100 år*. (Acta Ethnologica Umensia 3) Stockholm: Carlssons.
- Clifford, James 1997: *Routes. Travel and*

- Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Eidheim, Harald; Ivar Bjørklund og Terje Brantenberg 2002: "Museene, publikum og antropologien: et formidlingsprosjekt ved Tromsø museum." *Norsk antropologisk tidsskrift* 13 (3), 124-136.
- Fabian, Johannes 1983: *Time and the Other. How Anthropology makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Figenbaum, Peder 1998: "En liten verden." *Historie, populærvitenskapelig magasin* nr. 2/1998, 28-31.
- Gjessing, Gutorm 1973: *Norge i Sameland*. Oslo: Gyldendal.
- Gjessing, Gutorm og Johannessen, Marie Krekling 1957: *De hundre år: Universitetets etnografiske museums historie 1857-1957*. Oslo: Universitetets etnografiske museum.
- Gjestrum, John Aage 1995: "Utstilling av levende mennesker. Ei historie om samisk kultur og fremmede blikk." *Dugnad. Tidsskrift for etnologi* nr. 1/1995, 93-108. Oslo: Novus forlag.
- Gustavsén, John 2000: "Sápmi – en problematisk utstilling." *Kulturnytt* 4/2000, 11-12.
- Hall, Stuart 1997: "The spectacle of the 'Other'". I: Stuart Hall (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, 223-279. London: Sage.
- Hinsley, Curtis M. 1991: "The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Colombian Exposition, Chicago, 1893." In: Karp, Ivan and Steven Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, 344-365. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Jacknis, Ira 1996: "The Ethnographic Object and the Object of Ethnology in the Early Career of Franz Boas." In: Stocking, George W. (ed.) 1996: *Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*. (History of Anthropology vol. 8), 185-214. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Jacobsen, Adrian 1944: *Gjennom ishav og villmarker. En norsk skipper på forskerfærd blant naturfolkene*. Oslo: A.M. Hanches forlag.
- Karp, Ivan 1991: "Other Cultures in Museum Perspective." In: Karp, Ivan and Steven Lavine (eds.): *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, 373-385. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Karp, Ivan and Steven Lavine (eds.) 1991: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Klausen, Arne Martin 1981: *Antropologiens historie*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Larsen, Tord 1996: "Den globale samtalen. Modernisering, representasjon og subjektkonstruksjon." I: Siri Meyer og Morten Steffensen (red.): *Norge. Museum eller fremtidslaboratorium? Kulturtekster* 8, 117-146. Bergen: Senter for europeiske kulturstudier.
- Lidchi, Henrietta 1997: "The poetics and the politics of exhibiting other cultures." I: Stuart Hall (ed.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 151-208. London: Sage Publications.
- Mathisen, Stein R. 2000a: "Travels and

- Narratives: Itinerant Constructions of a Homogenous Sami Heritage." I: Pertti Anttonen et al. (eds.): *Folklore, Heritage Politics and Ethnic Diversity. A Festschrift for Barbro Klein*, 179-205. Botkyrka: Multicultural Centre.
- Mathisen, Stein R. 2000b: "Hvem forteller hva om "det samiske"? Utstillingen Sápmi – en nasjon blir til på Tromsø museum." *Tradisjon. Tidsskrift for folkloristikk* 30 – 2/2000, 37-42. Stabekk: Vett & Viten.
- Mathisen, Stein R. 2004: "Hegemonic representations of Sámi culture. From Narratives of Noble Savages to Discourses on Ecological Sámi." In: Anna-Leena Siikala, Barbro Klein and Stein R. Mathisen (eds.): *Creating Diversities. Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, 17-30. (Studia Fennica Folkloristica 14). Helsinki: SKS.
- Maure, Marc 1995: "Dukker, gjenferd og skuespillere – bondekulturen iscenesatt av Artur Hazelius, Bernhard Olsen og Anders Sandvig." *Dugnad. Tidsskrift for etnologi* 1/1995, 57-91. Oslo: Novus forlag.
- Nederveen Pieterse, Jan 1997: "Multiculturalism and Museums. Discourse about Others in the Age of Globalization." *Theory, Culture & Society* 14 (4), 123-146.
- Olsen, Bjørnar 2000a: "Bilder fra fortida? Representasjoner av samisk kultur i samiske museer." *Nordisk museologi* 2000/2, 13-30.
- Olsen, Bjørnar 2000b: "Sápmi – en nasjon blir til?" *Museumsnytt* nr. 5/6, 2000, 20-23.
- Olsen, Kjell 2004: "The Touristic Construction of the "Emblematic" Sami." In: Anna-Leena Siikala, Barbro Klein and Stein R. Mathisen (eds.): *Creating Diversities. Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, 292-305. (Studia Fennica Folkloristica 14). Helsinki: SKS.
- Pareli, Leif 1994: "Samisk utstilling ved Norsk Folkemuseum." I: Festschrift til Ørnulf Vorren. *Tromsø museums skrifter* XXV, 353-371. Tromsø: Tromsø museum, Universitetet i Tromsø.
- Riegel, Henrietta 1996: "Into the heart of irony: ethnographic exhibitions and the politics of difference." In: Sharon Macdonald and Gordon Fyfe (eds.): *Theorizing Museums. Representing identity and diversity in a changing world*, 83-104. Oxford: Blackwell Publishers.
- Said, Edward W. 1994 [1978]: *Orientalism. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oslo: Cappelen.
- Sandberg, Mark B. 2003: *Living Pictures, Missing Persons: Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton: Princeton University Press.
- Schanche, Kjersti og Valen, Gerd Johanne 2000: "Samisk kulturkamp på museum. Anmeldelse av Tromsø Museums nye utstilling "Sápmi – en nasjon blir til". *Hammarn* nr. 6/2000, 17-18.
- Scheffy, Zoë-hateehc Durrah 2004: "Sámi Religion in Museums and Artistry." In: Anna-Leena Siikala, Barbro Klein and Stein R. Mathisen (eds.): *Creating Diversities. Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, 225-259. (Studia Fennica Folkloristica 14). Helsinki: SKS.
- Stoklund, Bjarne 1993: "International Exhibitions and the New Museum Concept in the latter half of the Nineteenth Century." *Ethnologia Scandinavica* 23, 87-113.
- Vorren, Ørnulf og Ernst Manker 1976 [1957]: *Samekulturen. En kulturhistorisk oversikt*. Oslo: Universitetsforlaget.