

Sissel M. Bergh / Annika Dahlsten & Markku Laakso /
Marja Helander / Minna Henriksson / Hannimari Jokinen /
Marjo Levlín / Britta Marakatt-Labba / Katarina Pirak Sikku /
Hilde Skancke Pedersen / Outi Pieski



SPEAKING BACK

DAVI MUITALSAID DEKOLONISEREN
DECOLONIZING NORDIC-NARRATIVES

3/6 - 1/10/23

KUNSTHAUS HAMBURG

Muitaliigo dunnje aktage / ahte mii orrut Sámiatnamis / Dajaigo son /
ahte dát lea Sápmi / Dovddastiigo maiddái / ahte dát lea min / Ii suige fal hupman /
primitiiva kultuvrra / aktageardánis olbmuin / ii suige fal dadjan /
ahte sii bukte čuvgehusa

*Wurde Dir erzählt / dass wir in Sapmi leben / wurde gesagt / dass dieses Samenland ist /
wurde zugegeben / dass uns das Land gehört / Hoffe da war kein Gerede /
von einer primitiven Kultur / von einem einfachen Volk / hoffe niemand behauptete /
dass sie uns Zivilisation gebracht*

*Did anyone tell you / that we live in Sámiland / did they say / that this is Sápmi /
did they acknowledge, too / that this belongs to us / I hope they did not just talk /
about a primitive culture / simpleminded people / I wish they did not maintain /
that they brought us civilisation*

Nils-Aslak Valkeapää

Gida ijjat čuovgadat / Des Frühlings Nächte so hell / How light the nights of spring

1980

Vorwort



SPEAKING BACK ist ein Kunst- und Rechercheprojekt, das sich mit Kolonialismus im europäischen Norden und seinen historischen und heutigen Bezügen zu Deutschland beschäftigt. Im Rahmen der aktuellen Bemühungen, deutsche Institutionen und Museen zu dekolonisieren, werden die verheerenden Auswirkungen des Kolonialismus auf die Samen und andere Minderheiten im nordeuropäischen Raum oft übersehen. Aus Perspektiven der Kunst und Wissenschaft widmet sich das Projekt einem komplexen und ethisch sensiblen Feld. SPEAKING BACK zeigt rassistische Strukturen des kolonialen Überlegenheitsanspruchs auf und macht deutlich, wie weit verbreitet diese noch heute in Denkmustern und Handlungsweisen der Mehrheitsgesellschaft nachwirken.

„Rassentheorien“ und damit einhergehend das Gesellschaftsmodell der nordischen „Wohlfahrtsstaaten“ führten sowohl zur Ausgrenzung von Minderheiten als auch zu einer erzwungenen Assimilation, d.h. zur Anpassung an die Sprache, das Wissen und die Werte der Mehrheitsgesellschaft. Insbesondere den Samen wurden ihre Landrechte und damit ihre Lebensgrundlage entzogen. Samische Kinder wurden von ihren Familien und ihrer Kultur getrennt und zwangsweise in Internaten untergebracht. Das kulturelle Erbe der Samen wurde von Abenteurern, Sammlern und Forschern für Europas Museen geraubt. Noch heute werden Menschen- und Landrechte der Samen verletzt, wenn die nordischen Staaten Konzessionen an Bergbauunternehmen vergeben, die Ökosysteme und Lebensgrundlagen der Samen unwiederbringlich zerstören. Die samische Kuratorin und Museumsexpertin Áile Aikio gibt dazu Einblick in ihrem einleitenden Beitrag zu dieser Broschüre.

In der Ausstellung SPEAKING BACK setzen sich samische und nicht-samische Künstler*innen mit dem kolonialen Erbe der nordischen Länder kritisch auseinander. Sie beleuchten die Verbindungslinien zu deutschen Museen sowie zum allgemeinen Kontext der Kolonialgeschichte. Einige von ihnen haben im Rahmen des Projekts in deutschen, finnischen, norwegischen und schwedischen Archiven und Museen recherchiert. In Form von Skulpturen, Videoinstallationen, Textilarbeiten, Fotografien und Zeichnungen wenden sich ihre Werke gegen den kolonialen Blick, gegen Plünderung, Vertreibung und die Instrumentalisierung der Natur als Ressource. Dabei visualisieren sie Möglichkeiten und Strategien von Widerstand, Perspektivwechsel und Selbstermächtigung.

Die Ausstellung im Kunsthaus Hamburg wird durch eine zweite Ausstellung erweitert, die unter dem Titel DAS LAND SPRICHT. SAMI HORIZONTE im September

im Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK) eröffnet wird. Im Rahmen von SPEAKING BACK hat das Museum seine Sammlungsbestände und Archive für künstlerische Recherchen der samischen Gäste zugänglich gemacht. Das MARKK beherbergt eine der größten Sammlungen samischer Kulturgüter in Deutschland und stellt damit einen wichtigen Bezugspunkt für das Projekt dar. Neben solchen Objektbeständen in deutschen Museen finden sich in anthropologischen Sammlungen bis heute noch Gebeine finnischer und samischer

Herkunft. Schließlich führen Spuren der Hamburgischen Kolonialgeschichte in den Tierpark Hagenbeck. Vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre veranstaltete der Zoodirektor und Tierhändler Carl Hagenbeck hier seine rassistischen „Völkerschauen“. Es waren samische Darsteller*innen, die in der allerersten dieser herabwürdigenden Inszenierungen auftraten. Ihnen folgten die vielen nicht-europäischen Teilnehmenden, die im Rahmen vorgegebener Showeinlagen agieren mussten.

Die Ausstellung SPEAKING BACK will eine kritische und verantwortungsvolle Debatte über Deutschlands koloniales Erbe anregen. Ein umfangreiches Begleitprogramm gibt die Gelegenheit der kritischen Auseinandersetzung im Kontext.

Kuratorinnen: Áile Aikio, Hannimari Jokinen und Katja Schroeder

Oaidnetmeahtun Sápmi / Das missachtete Sapmi

Áile Aikio

**Čáihni lea girjái, eallin lea girjásut /
Das Leben ist so vielfältig wie ein Specht
gefleckt ist**

Laut einem samischen Sprichwort ist das Leben so vielfältig wie der Specht Flecken hat. Dasselbe gilt für die Formen und Auswirkungen der nordischen Kolonisierung von Sapmi, die im Laufe der Zeit alle Aspekte des samischen Lebens erfasst hat: Angefangen mit der Zwangschristianisierung der Samen und Missachtung der samischen Religion und Spiritualität, über die Ziehung von Staatsgrenzen und das Verbot, sich mit den Rentieren zwischen den Sommer- und Winterweiden frei zu bewegen, bis hin zur Einnahme des samischen Landes und der Gewässer durch die Nationalstaaten sowie die Assimilationspolitik, die die samischen Sprachen, kulturellen und gesellschaftlichen Praktiken für nichtig erklärte.

Mit der Kolonisierung wurde auch das samische Kulturerbe von der europäischen Wissensproduktion angeeignet. Das samische Erbe in allen seinen Facetten – Gegenstände, Musik, Folklore, Bräuche und das traditionelle Wissen – wurde hierarchisch kategorisiert und, indem *weiße* Europäer sich an die Spitze dieser Hierarchie stellten, rassifiziert. Die Menschen in Sapmi – lebend oder tot – wurden ebenso benutzt. Im Namen der Forschung wurden Gräber unserer Vorfahren geplündert und menschliche Überreste, Schädel und Gebeine vermessen, typisiert und in den Handel gegeben. Zur Bildung und Unter-

haltung wurden unsere Vormütter und Vorväter in Zoos für ein Publikum zur Schau gestellt, das nach Exotik verlangte.

Die kolonialen Hinterlassenschaften belasten die samischen Communities, seien es individuelle oder kollektive Erfahrungen oder persönliche und generationenübergreifende Traumata, und der fortwährende Kolonialismus in seinen vielen Formen bedroht auch heute noch unser Überleben.

Heute gelten die nordischen Länder als Musterschüler: Sie sind Wohlfahrtsstaaten mit demokratischen Grundwerten, einem hohen Lebensstandard, einem hochwertigem Gesundheits- und Bildungssystem sowie soliden Sozialversicherungssystemen. Sie sind Verfechter der Gleichstellung der Geschlechter und Minderheitenrechte. Eine weniger bekannte Seite der Wirklichkeit im Norden ist die anhaltende Verletzung der Menschen- und Landrechte der Samen.

Auch wenn sich die Lage der Samen seit den späten 1990er und frühen 2000er Jahren in vielerlei Hinsicht gebessert hat, sind die grundlegenden Fragen der Selbstbestimmung und Landrechte nach wie vor ungelöst. Damit bleiben die Samen ihrer Lebensgrundlage beraubt. Der nordische Kolonialismus ist nicht wirklich vorbei, er tritt nur in neuen Formen auf. *Stállu*, der alte Unhold der samischen Kosmologie, ist immer noch voller Lebenskraft und bedroht das Leben der Samen, wenn auch in neuem Gewand. Neben den altherge-

brachten Formen der kolonialen Aneignung wie beispielsweise der Ansiedlung von Bergbauunternehmen und der Vereinnahmung des samischen Gebietes und seiner natürlichen Ressourcen, bringt der Boom grüner Energien nun auch Windparks nach Sapmi.

Indes profitieren die Samen selbst vom hohen Lebensstandard und von den Leistungen der Wohlfahrtsstaaten des Nordens. Im Vergleich zu anderen indigenen Bevölkerungen sind die Samen in vielerlei Hinsicht privilegiert. Im Bildungs- und Gesundheitssektor haben wir die gleichen Rechte wie alle Bürger*innen der Mehrheitsgesellschaft. Gleichwohl ist es dieselbe Politik, die uns daran hindert, unser Leben als Samen nach unseren Vorstellungen zu führen.

Seit es Museen gibt, existieren auch samische Objektsammlungen. Aus Sicht der Samen wurde uns durch die Sammel-tätigkeit unser Kulturerbe weggenommen, insbesondere das samische Kunsthandwerk *duodji*, aber auch andere Gegenstände, die von den Samen hergestellt und benutzt worden waren. Die Gegenstände, aus ihrem Alltag herausgelöst, verloren ihre Verbindung zum Land, zu ihren Schöpfern, Nutzern und Beschützern. In den Museumssammlungen wurden sie zu Objekten, die in europäischen Wissenssystemen kategorisiert, interpretiert und mit neuen Bedeutungen belegt wurden. Von da an dienten sie vor allem den Bedürfnissen und Interessen der Nicht-Samen.

Neben vielen für nützlich gehaltenen Ideen und Neuerungen, übernahmen unsere Vorfahren auch das Konzept der Kunst. Der Kunstbegriff wurde von der samischen Welt neu definiert und angepasst, um den samischen Sichtweisen und Interessen besser zu dienen. Diese Kunst war nie losgelöst vom *duodji*, und die Grenzen zwischen samischer Kunst und *duodji* sind fließend. Die samische Kunst hat sich weiterentwickelt und an Bedeutung gewonnen, sie ist zu einem wesentlichen Ausdrucksmittel geworden, einer neuen Form des Geschichtenerzählens. Kunst eröffnet Möglichkeiten, Mittel und Räume, um unsere Geschichten zu erzählen; sie weist auf Missstände hin, kommentiert Vergangenheit und Gegenwart. Und vor allem: Kunst ist ein Weg, sich in eine bessere Zukunft für unsere Gemeinschaft, unser Land und alle darauf existierenden Lebewesen hineinzudenken und diese neu zu entwerfen. Kunst und künstlerische Arbeit sowie *duodji* und *duddjon*, kunsthandwerkliche Arbeit, sind für die Samen ein entschiedenes Mittel der Dekolonisierung und ein Weg, gegen die Verwertbarkeit des samischen Erbes, des einzelnen Menschen, der Gemeinschaft und des Landes zu kämpfen.

Samische Kunst und Künstler*innen haben eine entscheidende Rolle in Dekolonisierungsprozessen gespielt. Ihre Kunst hat ein politisches Bewusstsein ausgebildet und die kolonialen Machtverhältnisse und Strukturen sichtbar gemacht,

die negative Auswirkungen auf das Leben der Samen haben. In den 1970er Jahren standen samische Künstler*innen im Alta-Konflikt** an vorderster Front. Sie waren diejenigen, die die ersten Flaggen der Samen entwarfen und hissten. Heute sind samische Kunst und *duodji* – insbesondere das *gákti* (samische Kleidung) – zu wichtigen visuellen Symbolen für alle dekolonialen Bewegungen in Sapmi geworden.

Von großer Bedeutung für diese Kunst ist ihr Potenzial, alternative, nicht konforme Realitäten, Möglichkeiten und Zukunftsszenarien zu entwerfen. Samische Kunst ist die Neugestaltung dekolonialer samischer Realitäten und Perspektiven. Nur durch Dekolonisierung können wir eine stabile Zukunft sicherstellen, in der eine samische Lebensweise möglich wird. Eine Zukunft, in der wir nicht nur existieren und überleben, sondern aufleben, uns erholen und nach den kolonialen Traumata Heilung erfahren. Im Übrigen betrifft die samische Dekolonisierung nicht nur die Samen selbst, sondern sie ist für alle Menschen von Vorteil. Das Leben in einer kolonialen Welt hingegen ist nicht nur für den Menschen ungesund. Koloniale Praktiken wie Massenkonsum und der Glaube an einem unbegrenzten Wirtschaftswachstum auf Kosten unserer natürlichen Ressourcen bedrohen die Zukunft unseres

Planeten. Zugleich gefährden sie unsere Existenz. Die Kunst der Samen und die auf Solidarität beruhenden Lebensweisen, die sie entwirft, sind Vorstellungen davon, wie die Welt aussehen könnte. Samische Kunst eröffnet neue Möglichkeiten und schafft Raum für alternative Praktiken, Politiken und Wissenssysteme.

Rievssatlávkkiiquin/ In Schneehuhn-Schritten

Ein weiteres samisches Sprichwort besagt, dass nach der Polarnacht die Tage in Schneehuhn-Schritten wieder länger werden und jeder neue Tag wirkt etwas heller. Es erinnert uns daran, dass Fortschritte in der Dekolonisierung zunächst schwer zu erkennen sein mögen oder erst mit der Zeit sichtbar werden. Wenn es heller wird, sind wir in der Lage, uns zu erinnern, wie dunkel es vorher war und einzuschätzen, wie viel wir bisher erreicht haben.

** Der Alta-Konflikt war eine politische Auseinandersetzung zwischen 1968 und 1982. Dabei protestierten Samen und Umweltaktivisten gegen den Ausbau der Wasserkraft in der Finnmark in Nordnorwegen. Der Kraftwerkbau konnte zwar nicht verhindert werden, die Demonstrationen hatten jedoch eine große Auswirkung auf die samische Politik in Norwegen. (Quelle: Wikipedia)

Sissel M. Bergh

MAADTH (ROOT/WURZEL), 2019 • Baumwurzel, Harz, Steine, Beton ◯

MAADTEGEN VUELIE (SONG OF THE ROOT/DER GESANG DER WURZEL), 2019 •

Tusche auf Papier, Baumrinde

Listen to the song of the root.

It sings that it is enough now.

It sings of overflowing all with care.

It sings of listening in.

The enforcement shall end.

Sissel M. Bergh bewegt sich mit ihrer Arbeit zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Recherche und sucht nach den Zusammenhängen von Mythologie und historischen Fakten. Besonders interessiert sie sich für die Verbindung zwischen der norwegischen und der südsamischen Kultur, deren Bedeutung im norwegischen und schwedischen Kontext in weiten Teilen der Forschung ausgeklammert wird. In einer Verknüpfung von Kartografie und Linguistik spürt Bergh in ihren Zeichnungen, Installationen und Videos dieser Bedeutung im Zusammenhang mit Landschaft, Mythologie, Sprache und Ortsbezeichnungen nach. Die Künstlerin versteht Sprache als Ausdruck gelebter Wirklichkeit. „Die Natur wird in der samischen Sprache mit verschiedenen Begriffen beschrieben, die unterschiedliche Aspekte hervorheben, wie Gebirgsformationen, Täler oder verschiedene Arten von Wäldern und Flüssen. Die Benennung von Orten bildet eine mündliche Karte, die zur Navigation und zur Erinnerung an Orte dient, die durch ihre visuellen oder sinnlichen Qualitäten adressiert werden.“

Die beiden in der Ausstellung gezeigten Arbeiten stellen im wahrsten Sinne des Wortes ein Geflecht aus Bedeutungszusammenhängen her. Die Baumwurzel nimmt eine besondere Rolle in

der südsamischen Kultur ein, wo sie die *Maadterahkka*/die Mutter Erde symbolisiert und gleichermaßen eine Verbindung zu den Vorfahren und der Vergangenheit herstellt. In ihrem Werk **MAADTEGEN VUELIE (SONG OF THE ROOT)** visualisiert die Künstlerin Sinnbezüge in der Phonetik und Schreibweise der südsamischen Sprache. *Maadth/Wurzel* ist im kosmologischen Denken der Samen auch eine Art Maß für Reichweite, Entfernung oder Nähe, und dafür, wie die Dinge miteinander verbunden sind und sich von uns ausdehnen. Selbst das Wort für Horizont kommt von *maadth*.

Gleichzeitig kann das Wurzelsystem aber auch als Symbol für die Sprachwissenschaften und die Ahnenforschung gelesen werden. Diese wiederum setzt die Künstlerin in ihrer großformatigen Zeichnung in einen deutlichen Zusammenhang mit der „Rassenbiologie“ und territorialen Machtansprüchen. Die Wurzel steht ebenso im negativen Sinne für die Entfremdung von ursprünglichen oder eigentlichen Zusammenhängen. Sichtbar werden diese Verweise in der Darstellung von historischen Figuren wie dem schwedischen Naturforscher Carl Linnaeus, der als Begründer der modernen Botanik und Zoologie gilt. Auf seiner im 18. Jahrhundert entwickelten binären Nomenklatur

und systematischen Klassifizierung beruht bis heute die naturwissenschaftliche Pflanzen- und Tierkunde. Sein Portrait ist am oberen rechten Rand der Zeichnung zu erkennen, dem hier die Kategorie „Monstrusus“ zugeordnet ist; ein Begriff, den Linnaeus selbst in der Kategorisierung der menschlichen „Rassen“ geprägt hat und jenen Menschen zuschrieb, die „weniger menschliche Züge“ hätten. Neben ihm ist das Portrait von Herman Lundborg zu erkennen, der Anfang des 20. Jahrhunderts das weltweit erste staatliche Institut für Rassenbiologie im schwedischen Uppsala gründete. Eine dritte Figur auf der linken Seite der Zeichnung ist Gustav II. Adolf, der eine wichtige Rolle bei der Errichtung der hegemonialen Vormachtstellung Schwedens spielte, das er Anfang des 17. Jahrhunderts zu einer der wichtigsten Militärmächte Europas entwickelte und das intensiv in die Gebiete von Sapmi expandierte.

Über das verzweigte Wurzelwerk sind diese Köpfe und die von ihnen geprägte, gewaltbehaftete Sprache im Bild mit den Symbolen und Tieren der samischen Kosmologie leidvoll verbunden. Gemeinsam ranken sie sich um das Zentrum, des *Aernie*/die Feuerstelle, wo die samische

Gottheit *Saarahkka* verortet ist, die als Beschützerin des (ungeborenen) Lebens gilt. Die Zeichnung insgesamt greift den Grundriss eines *gâetie*, der traditionellen samischen Behausung auf, kann aber auch als Form der spirituellen samischen Trommel gelesen werden, die ursprünglich für Weissagungen und zur Heilung diente und als besonders heilig gilt. So erzählt Bergh auf bildlicher und sprachlicher Ebene von der Kultur und Epistemologie der Samen, die – entgegen der Logik der voneinander abgetrennten Kategorien von Linnaeus – auf Verbundenheit basiert. Gleichzeitig zeigt die Künstlerin, wie tiefgreifend der Kolonialismus in die Kultur der Samen eingedrungen ist. In ihrer Darstellung wird dieser jedoch an die Ränder verbannt, um den Weg frei für ihre eigene, samische Sicht auf die Welt zu machen.

○ **Sissel M. Bergh** (*1974 in Tråante/Trondheim, Norwegen/Sapmi) ist eine in Trondheim ansässige samische Künstlerin und Forscherin. Sie macht Installationen, Filme, Malereien, Zeichnungen und Objekte sowie gemeinschaftliche Projekte. Sie hat an der Oslo National Academy of Fine Arts und der University of Technology, Durban studiert. Sie hat in Lusaka, Sambia, gelebt und gearbeitet, wo sie das Munandi Art Studio mitbegründet hat.

Annika Dahlsten & Markku Laakso

CAMPFIRE IN A ZOO, 2019 • 6-Kanal Videoinstallation • HD-Video, Farbe, Ton

CAMPFIRE IN A ZOO (Lagerfeuer im Zoo, 2019) ist eine Installation mit Puppentrickfilmen, der die Familiengeschichte von Markku Laakso zugrunde liegt. Seine Vorfahren tourten im Rahmen von rassistischen Ausstellungen – der breiten Öffentlichkeit auch als „Menschenzoos“ bekannt – in einer Gruppe von Samen durch Deutschland. Vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre war der Hamburger Tierhändler und Zoodirektor Carl Hagenbeck einer der Pioniere bei der Organisation dieser „Völkerschauen“. In diesen exotisierenden Veranstaltungen nahmen Angehörige außereuropäischer Völker an inszenierten Aufführungen teil, die mehr den stereotypen Erwartungen des Publikums als ihrem eigenen Willen folgten.

Diese erniedrigenden, abwertenden und entmenschlichenden Vorführungen betonten die vermeintliche Primitivität und vorgebliche rassistische Minderwertigkeit der ausgestellten Völker. Schon in den ersten Vorstellungen waren Samen-Gruppen vertreten, und insgesamt tourte allein Hagenbeck mit mehr als vierzig samischen „Völkerschauen“ durch europäische Städte. Während einige der außereuropäischen Darsteller später berichteten, dass sie stolz darauf waren, ihre Kultur im Ausland vertreten zu haben, erzählten andere, dass sie gezwungen wurden, in Fantasiekostümen aufzutreten, und zudem schlecht bezahlt wurden. Einige der Teilnehmer waren in ihren Ländern entführt worden, andere starben auf der Tournee, da sie nicht gegen europäische Krank-

heiten geimpft worden waren. Ihre Körper wurden häufig zum Forschungsgegenstand „rassenwissenschaftlicher“ Anatomie.

Nichtsdestotrotz behauptete Hagenbeck beharrlich, die Vorführungen seien „authentisch“ und von ethnologischem Wert. Die Animationsfilme in CAMPFIRE IN A ZOO nehmen Bezug auf diesen Anspruch, indem sie eine ähnlich geartete fiktive Welt erschafft – sowohl echt als auch inszeniert, so wie es die samischen Darsteller selbst waren. Die Hauptfigur des Films ist der 14-jährige Veikko, der Großonkel von Markku Laakso. Im Jahr 1930 waren er und seine Eltern Teilnehmer an der Karawane der „Polar-Schau“. Das Drehbuch beruht in groben Zügen auf den Tagebüchern eines der Karawanenmitglieder, Måhte-Dánel (Daniel Mathis Haetta). Zugleich nutzen Dahlsten und Laakso filmische Mittel, um eine Distanz zwischen sich und der Geschichte von Laaksos Vorfahren herzustellen. Mit Hilfe der Puppen können sie sich in die Rolle der Verwandten in den deutschen Zoos hineinversetzen.

○ **Annika Dahlsten** (*1975, Vaasa, Finnland) & **Markku Laakso** (*1970, Eanodat/Enontekiö, Finnland/Sapmi) sind bildende Künstler*innen aus Finnland, die sowohl unabhängig voneinander als auch im Duo arbeiten. In ihrer gemeinsamen Arbeit konzentrieren sie sich auf Fotografie, Animation und Videokunst. Dahlsten & Laakso beschäftigen sich mit dem dokumentarischen Charakter der Fotografie, mit Fragen der Inszenierung und des Realen bzw. Authentischen. Ihre Arbeiten wurden in verschiedenen Museen und Galerien in Finnland sowie international ausgestellt.

Marja Helander

BIRDS IN THE EARTH, 2018 • HD-Video • 11 min ◉ MONCHEGORSK, 2014 • Diasc • 75 × 105 cm ◉ KIRUNA, 2014 • Pigmentdruck auf Aluminium • 75 × 125 cm

Die Fotografien und Videos von Marja Helander thematisieren häufig das Spannungsfeld zwischen westlich-urbaner Lebensweise und der Kultur der indigenen Bevölkerung der Samen. In vielen ihrer Arbeiten finden sich humorvolle, groteske oder absurde Szenerien, in welchen Kleidung, Alltagsobjekte oder das Handeln ihrer Protagonistin – deren Rolle die Künstlerin häufig selbst übernimmt – in Kontrast zu den Herausforderungen und Gegebenheiten der arktischen Natur und deren Lebensbedingungen stehen.

In anderen Arbeiten wiederum, wie in den hier gezeigten Fotografien, steht die Zerstörung der Natur durch den massiven Eingriff des Menschen deutlich im Vordergrund. Die auf den ersten Blick stimmungsvollen Landschaftsbilder der Tundra entpuppen sich beim genauen Hinsehen als verletzte oder tote Natur, die allein der industriellen Ausbeutung von Rohstoffen dient.

In der samischen Weltvorstellung ist die Natur heilig und wertvoll. Selbst Anorganisches wird als lebendig betrachtet. Als „heilig“ wird vieles bezeichnet, wie z. B. Berge, tiefe Seen, markante Steine oder Bäume in der Landschaft. Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die düsteren, apokalyptischen Landschaftsbilder als erhabene Darstellung. So zeigt die Arbeit KIRUNA (2014) einen Bergrücken, der scheinbar vom Mond beleuchtet aus dem Dunkeln hervortritt. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass es sich bei diesem „Fjäll“ nicht um eine gewöhnliche Landschaft aus den arktischen Regionen handelt. Im Laufe der Jahre verwandelte das schwedische

Staatsunternehmen LKAB den ursprünglichen Berg durch den Abbau des weltweit größten Eisenerzvorkommens in eine gigantische Abraumhalde des auf dem samischen Territorium betriebenen Bergwerks.

Die Fotografie MONCHEGORSK (2014) zeigt die Nickel- und Kupferhütte im gleichnamigen Ort auf der Kola-Halbinsel Russlands, die ebenfalls zu den traditionellen Gebieten der Samen gehört. Für den Energiebedarf der Hütte wurden in den 1930er Jahren hier nicht nur ein großes Wasserkraftwerk gebaut, sondern in den 1970er Jahren auch ein Kernkraftwerk errichtet.

Marja Helander ist in Helsinki weit ab ihrer samischen Wurzeln aufgewachsen, ohne Sprache und Sozialisation in der Kultur ihrer Vorfahren. So ist ihre künstlerische Arbeit immer auch als Suche nach der Wiederherstellung einer Verbindung zur samischen Kultur zu verstehen; aber auch als Selbstermächtigungsstrategie, die sich gegen kolonial geprägte Gebietsansprüche und kapitalistisch orientierte Ausbeutung von Natur und Lebensräumen richtet, die noch heute wirkmächtig sind.

Anlass für den Film BIRDS IN THE EARTH (2018) war das 100-jährige Jubiläum der Unabhängigkeit des Staates Finnland, das den Samen als nationale Minderheit keinen Platz einräumte. Die jungen Ballerinas in weißen Tutus verkörpern die westliche Tanztradition mit ihrer regelhaften Choreografie. In der Landschaft der samischen Gebiete im Norden Finnlands wirken die Tänzerinnen wie gezähmte Tiere in der wilden Natur. In kurzen Momenten bricht jedoch ein neu

erwachtes Selbstbewusstsein und eine Stärke hervor wie zum Ende des Films hin, wenn sie in samischer Tracht vor den mächtigen Säulen des finnischen Parlaments tanzen und aus der schwanenhaf-ten Manieriertheit ausbrechen.

○ **Marja Helander** (*1965, Helsinki, Finnland) ist eine samische Foto- und Videokünstlerin, die in ihren Werken ihre Identität zwischen der sami-schen und finnischen Kultur thematisiert. Helander schloss ihr Studium der Malerei am Lahti Institute of Fine Arts ab und machte 1999 einen Master an der Universität für Kunst und Design Helsinki.

Minna Henriksson

NORDIC RACE SCIENCE, 2016/2023 • Wandzeichnung mit Acrylstift • Maße variabel

NORDIC RACE SCIENCE (Nordische Rassenkunde) ist eine große Wandzeichnung, die einen Überblick über die zentralen Personen und Institutionen gibt, die in den nordischen Ländern zwischen 1850 und 1945 in den „wissenschaftlichen“ Rassismus involviert waren. Ausgangspunkt für die Arbeit war 2015/16 eine gemeinsame Recherche der Künstlerin mit dem Archäologen Fredrik Svanberg, dem damaligen Forschungsleiter am Schwedischen Historischen Museum.

In dieser Arbeit werden zahlreiche in den nordischen Ländern tätige „Rassenforscher“ vorgestellt, die menschliche Schädel von Verstorbenen und Lebenden vermessen haben, um auf dieser Grundlage die Völker in „Rassen“ zu kategorisieren und sie in eine hierarchische Ordnung zueinander zu bringen. Diese Pseudowissenschaft, die mit der mörderischen Eugenik und den Nürnberger Rassengesetzen auf die Spitze getrieben wurde, war in den westlichen Ländern im 19. und frühen 20. Jahrhundert weit verbreitet. In den nordischen Ländern gehörte sie zu den angesehensten und staatlich geförderten wissenschaftlichen Disziplinen.

Die sogenannte „arisch-germanische Rasse“ wurde evolutionär als die höchste menschliche Entwicklung angesehen, und

die nordischen Wissenschaftler ordneten sich selbst dieser „Rasse“ zu oder stellten sie in ihre unmittelbare Nähe. Es entstanden wissenschaftliche Forschungskreise zwischen den nordischen Ländern und Deutschland, und der Austausch menschlicher Überreste sowie die Einladung deutscher Wissenschaftler zu Forschungsreisen in die nordischen Länder bestärkten die rassistischen Netzwerke zwischen Deutschland und Skandinavien. Es wurde eine gemeinsame „Abstammung“ konstruiert, wobei sich die Nationalsozialisten eine „nordische Mythologie“ ausdachten.

In dieser fiktiven Pseudowissenschaft spielte die Klassenzugehörigkeit eine wichtige Rolle, und die Elite sowie als „herausragend“ angesehene Vertreter kultureller und wissenschaftlicher Leistungen wurden häufig als die „rassisch am weitesten entwickelten“ angesehen. In allen nordischen Ländern und in Mitteleuropa wurde die indigene Bevölkerung zum Forschungsobjekt, und ihre Unterdrückung wurde mit ihrer angeblichen, von der Pseudowissenschaft bestätigten „rassistischen Minderwertigkeit“ gerechtfertigt.

Neben den Anatomen, Genetikern und „Rassenbiologen“, die diese rassistische Wissenschaft praktizierten, finden sich auf Henrikssons Wandzeichnung auch

Sammler und Händler menschlicher Überreste, Institutionen und Mäzene sowie Künstler, die Bilder von der konstruierten *weißen* „nordischen Rasse“ und den „exotischen Anderen“ produzierten. Die enge Verbindung zwischen der bildenden Kunst und Ethnorassismus zeigt, dass die „Rassenkunde“ zu ihrer Zeit großen Einfluss auch auf viele andere Bereiche ausübte. Auch wenn „Rassentheorien“ nach dem Zweiten Weltkrieg unpopulär wurden, blieben sie dennoch in vielen Bereichen wirkmächtig.

Die Arbeit **NORDIC RACE SCIENCE** befasst sich mit einem Thema, mit dem sich die nordischen Länder bisher nur wenig auseinandergesetzt haben. Die involvierten schwedischen Institutionen sind ihrer Heimat zwar relativ gut bekannt, doch die Regierungsbeteiligung an der „rassenbiologischen“ Forschung und die daraus abgeleiteten biopolitischen Maßnahmen, sind kaum diskutiert worden. Ein Grund für das Schweigen könnte darin liegen, dass viele beteiligte Wissenschaftler angesehene Mitglieder der nationalen Eliten waren und die nordischen Länder in einem wissenschaftlichen Kooperationsverbund vereint waren.

Henrikssons Arbeit im Kunsthaus Hamburg wird ergänzt durch ein zusätzliches Panorama nordischer Landschaften, hauptsächlich aus Sapmi. Einige der Fotografien stammen von den Rassenforschern selbst, andere von Personen, die auf andere Weise zur Wissenschaft beigetragen haben, während wieder andere Fotos in Publikationen erschienen sind, die für die NS-Ideologie warben. Obwohl keine Menschen abgebildet sind, zeugt die Annäherung an die Landschaft von einer ähnlichen Distanz und Instrumentalisierung des Themas wie die Fotos von Menschen, die zu „rassenwissenschaftliche“ Zwecken dienten.

○ **Minna Henriksson** (*1976, Oulu, Finnland) ist eine bildende Künstlerin, die mit einer Vielzahl von Mitteln arbeitet, darunter Text, Zeichnung, Malerei und Linolschnitt. Sie studierte Kunst in Brighton, Helsinki und Malmö. Henrikssons Arbeiten beziehen sich auf linke, antirassistische und feministische Kämpfe und zielen darauf ab, Machtpositionen und Unterdrückung aufzuzeigen. Die Arbeiten basieren auf Recherchen und beziehen sich oft auf reale historische Ereignisse. Im Jahr 2017 wurde Henriksson mit dem Anni und Heinrich Sussmann Preis für künstlerische Arbeit ausgezeichnet, die sich dem Ideal der Demokratie und des Antifaschismus verpflichtet.

Hannimari Jokinen

MIRABILIS L., 2023 · Wardscher Kasten, Teepflanzen *Camellia Sinensis*, Fotografie, Anagramme, Video, Tapete

Die Künstlerin, die in einer multiethnischen Familie in Finnland aufwuchs, befasst sich mit Fragestellungen der Post/Kolonialität. In den frühen Nullern entstanden Arbeiten zu Migration, es folgten kollektive und prozesshafte Dekonstruktionen von Kolonialdenkmälern. An den Grenzen Europas und in Westafrika ging sie mit Künstlerkolleg*innen auf Spurensuche nach Globalisierung vor Ort.

In der Installation *MIRABILIS L.* sucht Jokinen nach Verbindungen zwischen Naturforschung und Rassenanthropologie. Sie fragt danach, inwieweit unser Verhalten noch immer geprägt ist vom mechanistischen Weltbild der Frühmoderne und von der cartesianischen Spaltung von Leib und Seele, Körper und Geist. Räume, in denen koloniale Fragmentierungen der Natur und hierarchische Klassifikationssysteme des Menschen besonders wirkmächtig erscheinen, sind botanische Gärten und „rassenbiologische“ Archive.

Die Künstlerin stellt einen *Wardschen Kasten* aus, heute auch als „Artefakt des Anthropozäns“ bezeichnet. Dieses hermetisch verschlossene und tragbare Gewächshaus wurde vom britischen Botaniker Nathaniel B. Ward (1791–1868) erfunden. Darin gelang es schließlich, Nutzpflanzen unbeschadet zu verschiffen, was koloniale Plantagenwirtschaften auf allen Kontinenten revolutionierte. Doch die erwünschte Isolierung von Pflanzen von ihrer Umwelt erwies sich als eine Illusion, denn mit der Pflanzenerde reisten ganze Ökosysteme mit: Samen invasiver Arten, Pflanzenkrankheiten und Insekten, die Ernten vernichteten.

Der schwedische Naturforscher Carl Linnaeus (1707–1778) – auf den sich das botanische Kürzel „L.“ im Titel der Installation bezieht – träumte von einem wirtschaftlich autarken schwedischen Königreich. In seinem botanischen Garten in Uppsala versuchte er, von anderen Kontinenten eingeführte Pflanzen allmählich an das nordische Klima zu gewöhnen. Er hatte vor Augen, in der eisigen Tundra Tee, Safran und Ingwer anzupflanzen und die samische Bevölkerung für die Plantagenarbeit heranzuziehen.

Linnaeus' Taxonomie ordnete nicht nur Pflanzen ein, sondern auch Mineralien, Tiere und Menschen. Er gehört zu den ersten europäischen Naturforschern, die Menschen nach Hautfarbe und vermeintlichen höher- und minderwertigen Charaktereigenschaften klassifizierte. Ihm folgten Viele, die den westlich geprägten „wissenschaftlichen“ Rassismus begründeten, der sich häufig genug als krude Fantasiegebilde erwies.

In Jokinens Terrarium wachsen Teepflanzen, eine damals in Europa begehrte „Kolonialware“ aus China. Die Pflanzentöpfe tragen Etiketten, doch anstatt Eigenschaften des Gewächses im linnéischen Ordnungssystem zu beschreiben, sind auf diesen Anagrammen angebracht, welche „Rassenzuordnungen“ des Menschen in Dada-Manier ad absurdum führen. Die Abbildungen von Hinterköpfen aus dem Fotoarchiv des Rassenbiologischen Instituts in Uppsala/Schweden verweigern sich dem taxierenden Blick des Betrachters. Das Tapetenmuster mit einem Pflanzenmotiv ist den Innenseiten der Fotoalben in Uppsala entnommen.

Jokinens Video geht den Spuren der „Rassenkundler“ in den nordischen Ländern und ihren Verbindungen mit Deutschland nach. Diese sammelten Schädel und Skelette, die sich noch immer in den anthropologischen Sammlungen befinden. Im Jahr 1873 reiste der schwedische Anatom Gustaf Retzius durch Finnlands ländliche Regionen, raubte menschliche Überreste und Grabbeigaben von den Friedhöfen, nahm von den Lebenden Körpermaße, Haarproben, Kleidung und „ethnografische“ Objekte mit. Die Begegnung mit Retzius vor genau 150 Jahren lebt heute in den Familienerinnerungen weiter. Sirpa Humalisto spricht von ihrer weitverzweigten Verwandtschaft, die

mehrere Male Opfer der entwürdigenden Vermessungen wurde.

○ **Hannimari Jokinen** (*in Helsinki, Finnland) ist bildende Künstlerin, Kuratorin und Autorin. Sie studierte Angewandte Linguistik, Kulturmanagement und Kulturpädagogik in Zürich und Hamburg. Zu ihrer künstlerischen Praxis zählen Kunst im öffentlichen Raum, beteiligungsorientierte Interventionen, Film, Fotografie und Installation sowie performative Stadtrundgänge zur Migration und Kolonialität. Jokinen forscht, schreibt und lehrt zum Thema Stadtraum. Im letzten Jahrzehnt ist sie an Kooperationsprojekten in Westafrika und an den Grenzen Europas beteiligt gewesen. Seit 2003 ist sie Mitglied im Arbeitskreis HAMBURG POSTKOLONIAL, 2019–2022 war sie aktiv im Beirat zur Dekolonisierung Hamburg bei der Behörde für Kultur und Medien.

Marjo Levlin

DIVIDUAL INDIVIDUAL, 2017 • 5-Kanal Videoinstallation • 19:25 min.

Die schwedischsprachige finnische Künstlerin Marjo Levlin bringt in ihrer Arbeit Bilder, Objekte und Phänomene zusammen, die Fragen aufwerfen und so einen Prozess des Nachdenkens und Forschens in Gang setzen. Dabei spielt der Zufall als Prinzip und Arbeitsmittel eine zentrale Rolle, was zu neuen, unerwarteten Ergebnissen führt. Aus der Malerei kommend, hat sich Levlin in den letzten zwanzig Jahren auf Kurzfilme und Installationen konzentriert, in denen sie persönliche, soziale und politische Themen behandelt.

Die 5-Kanal-Videoinstallation **DIVIDUAL INDIVIDUAL** handelt vom Mythos einer „puren nordischen Rasse“ und von den Ängsten einer „Rassenmischung“, die Anfang des 20. Jahrhunderts in der schwedisch sprechenden finnischen

Oberschicht um sich griffen. Der schwedische Anatom und Anthropologe Anders Retzius hatte einen „Schädelindex“ entwickelt. Die pseudowissenschaftlichen Vermessungen zielten darauf ab herauszufinden, welcher Anteil der Bevölkerung einen „langen Schädel“ aufwies und damit der angenommenen „germanischen“ oder „nordischen Rasse“ angehörte und wer sich der finnischen, „ostbaltischen“ oder samischen „Rasse“ mit einem vermuteten „kurzen Schädel“ zugehörig zeigte. In der Folge gründete der Arzt und Eugeniker Herman Lundborg das weltweit erste staatliche Rassenbiologische Institut in Uppsala/Schweden. Das neue Medium Fotografie löste nun das Tasterzirkel als (pädagogisches oder illustratives) Instrument zur „Klassifizierung der Rassen“ ab.

In Levlins Arbeit geht es konkret um „rassenbiologische“ Forschung und propagandistische „Volksaufklärung“ des Florin-Komitees (heute Folkhälsan), das im Jahr 1914 in drei schwedischsprachigen Regionen Finnlands eine Studie durchführen ließ. So wurde die gesamte Bevölkerung der westfinnischen Gemeinde Malax/Österbotten medizinisch untersucht, wobei die Schädelmaße aller Einwohner im Alter zwischen 25 und 40 Jahren anthropologisch festgehalten wurden. Vermutlich wurden auch die Schädel der Urgroßeltern der Künstlerin vermessen. Die Ergebnisse der Untersuchung waren, wie zu erwarten, mehr als undeutlich, die Bevölkerung „gemischt“.

Die Videoinstallation zeigt zahlreiche Fotografien von Köpfen und Körpern aus Lundborgs Archiv von in Schweden lebenden Finnen und Porträts schwedischsprachigen Finnen, die damals vom Florin-Komitee in Finnland in Auftrag gegeben wurden. Die Filmaufnahmen von Faltern und einer Schmetterlingssammlung stellen den Bezug zu Harry Federley her, den ersten Professor für Genetik in Finnland, der ein weltberühmter Zoologe und Insekten-

forscher war, zudem ein Verfechter der Eugenik. Federley war führendes Mitglied des Florin-Komitees und forschte u.a. auch an der Universität von Jena, wo er Kontakte zu deutschen „Rassenforschern“ wie dem Zoologen und Mediziner Ernst Haeckel knüpfte.

In den nordischen Ländern führte die von Schweden ausgehende Rassenanthropologie zu drastischen biopolitischen Maßnahmen, die vor allem die arme Bevölkerung betrafen. In Schweden wurden bis in die 1950er Jahre rund 60.000 Menschen sterilisiert, meist Frauen, häufig zwangsweise; in Finnland waren es etwa 11.000. In der schwedischen Mehrheitsgesellschaft sind noch heute Vorstellungen von einer besonders *weißen* Bevölkerung wirkmächtig und haben zu einer besonders restriktiven Migrationspolitik geführt.

○ **Marjo Levlín** (*1966, Graz, Österreich) hat Malerei in Finnland studiert. Ihre künstlerische Praxis beschäftigt sich oft mit gesammelten oder gefundenen Objekten, die entweder als Material oder Inspiration für ihre Projekte dienen. Ihre Arbeit setzt sich sowohl mit sozialen als auch politischen Themen auseinander, oft in einer andeutenden, subtilen Weise.

Britta Marakatt-Labba

DEATTÁN/ALBTRAUM, 1984 • Stickerei • 55 × 55 cm ○ OAIVESKÁLŽŽUT/SCHÄDEL, 2017 • Stickerei und Applikation • 27 × 27 cm ○ RAHKKAN/GEKNISTERE, 1986/2014 • Mixed Media • 110 × 200 cm

In ihrer Arbeit zieht Britta Marakatt-Labba die Fäden zwischen den Bedingungen, die das Leben der Samen einst wie heute prägen. In ihren Stickereien, Collagen und Assemblagen erzählt sie Geschichte(n) aus der samischen Kosmologie und behandelt Fragen der kollektiven Identität, die sie mit philosophischen und autobiographischen Notizen ineinanderfließen lässt. Gleichwohl findet sie vielsagende Metaphern für Kolonisierung, Umweltzerstörung und die globale Erwärmung, denen sie Szenarien von Widerstand und Selbstbestimmung der samischen Communities entgegensetzt.

Ihre Bilder beschreiben weitläufige, grenzenlose Schneelandschaften auf weißem Stoff: die subarktische Tundra, Küstenpanoramen und die See. Es sind Bilder der Bewegung, der Wanderung der Rentiere, in denen Jahreszeiten und Jahre zyklisch, Geschichte und Mythologie nahtlos ineinandergreifen. Wiederholt taucht der Kreis auf, die Form eines *lávvu* (einer Zeltbehausung) sowie einer Feuerstelle oder eines Rentiergeheges, ebenso der Sonne, des Firmaments, Mikro- und Makrokosmos. Das Oval wiederum symbolisiert die heilige samische Trommel. Marakatt-Labbas physische und imaginäre Räume sind bevölkert mit Figuren und Menschenansammlungen, die den Abbildungen auf solchen Trommeln entlehnt sind.

In der Stickerei DEATTÁN sind es riesige Ratten, die als fremde Mächte nachts in ein *lávvu* eindringen und dabei sind, die schlafenden Menschen aufzufressen und ihren Platz in den Betten einzuneh-

men – eine Metapher für die noch heute andauernde Kolonisierung des samischen Lebens, die selbst den sicher geglaubten privaten Bereich durchdringt. Zentral abgebildet ist die Feuerstelle, an der sich das blutige Szenario zuspitzt. Der Küchenbereich ist im samischen Haushalt traditionell der Ort von *Sáráhkká*, der Schutzgottheit des Hauses, der trächtigen Renkühe und der schwangeren Frauen. Die Göttin wird gleichermaßen von samischen Frauen und Männern verehrt. Nun erobern blutrünstige Ratten selbst diesen heiligen Raum und vernichten Menschenleben.

„Wir sollten nicht glauben, dass Tote tot sind“, sagt Marakatt-Labba, ihre Seelen sind unter uns. In OAIVESKÁLŽŽUT sind im kreisrunden Raum Reihen von Schädeln zu sehen, und die Striche deuten auf einzelne Skelettstücke hin. Mit diesem Bild protestiert die Künstlerin gegen den breit angelegten Grabraub, der vor mehr als 100 Jahren im Namen der „Rassenbiologie“ begangen wurde. Anthropologen, Händler und Abenteurer plünderten samische Friedhöfe und verkauften Gebeine und Grabbeigaben mit großem Gewinn an Institutionen, Museen und Privatsammler. Mit Schädelvermessungen sollte nachgewiesen werden, dass die Samen zu einer nicht-weißen, vermeintlich „minderwertigeren Rasse“ angehörten, was die Landnahme der Mehrheitsgesellschaft in Sapmi legitimierte und lange Zeit zu gravierenden biopolitischen Maßnahmen der nationalen Regierungen gegen die samische Bevölkerung führte. In den letzten Jahren sind in den nordischen Ländern Gebeine

rep(m)atriert worden, und die samischen Vorfahren haben ihre letzte Ruhe gefunden. Doch auch in deutschen anthropologischen Sammlungen finden sich nach wie vor Schädel aus dem Norden, die ihrer Rückgabe verharren.

In RAHKKAN ist Marakatt-Labbas Vater mit seiner Rentierherde auf Wanderung abgebildet. Am Ende der Besetzung Norwegens durch die Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg wurden die Samen von ihrem Land vertrieben, und die „Politik der verbrannten Erde“ vernichtete große Teile ihrer Dörfer und Lebensgrundlagen. Marakatt-Labbas Vater ließ sich indes nicht beirren und führte seine Rentiere über die schwedisch-norwegische Grenze zu den gewohnten Weideplätzen – trotz der Gefahr der militarisierten Zone und des mit Landminen gespickten Geländes. Dafür musste er einen speziellen Passierschein der schwedischen Behörde bei sich tragen, der hier als Kopie zu sehen ist. In diesem wurde angeordnet, dass es strengstens verboten sei, die norwegische

Widerstandsbewegung zu unterstützen oder Geflüchteten über die Grenze zu helfen. In Marakatt-Labbas Assemblage findet sich auch ein Mehlsack der deutschen Truppen, bestückt mit Waffen und Helmen, die neben einer ebenfalls gestickten Briefmarke wie ein bitterer Gruß aus der Vergangenheit wirkt. Wenn die Flüsse in Nordnorwegen Hochwasser tragen, tauchen immer wieder solche Reminiszenzen aus dem Weltkrieg auf.

○ **Britta Marakatt-Labba** wurde 1951 in einer rentierzüchtenden Familie in Badje Sohpar/Övre Soppero, Schweden/Sapmi geboren. Sie studierte Textilkunst an der Universität Göteborg und wurde 1978 Mitglied der Gruppe *Mázejoavku*, Pioniere der zeitgenössischen samischen Kunst. Das Künstlerkollektiv trat an, *duodji*, traditionelles samisches Kunsthandwerk, mit *dáidda*, aktueller Kunst, zu verbinden. Mit ihren Künstlerkolleg:innen und mit Umweltaktivist:innen demonstrierte sie 1978 gegen den Ausbau von Wasserkraft in Alta/Finnmark und wurde mit 900 weiteren Protestierenden inhaftiert. Mit ihrer 24 Meter langen Stickerei HISTORJÁ, in der sie auch den legendären Alta-Konflikt thematisiert, war die Künstlerin bei der documenta14 vertreten.

Katarina Pirak Sikku

AGÁLAČČAT BIVTTASTUVVON SOHKAGOTTI IVNNIIGUIN/IHKÁT ÁJTTEGIJ BÁJNOJ
GÁRVODUM/IHKUVEN AAJKAN MAADTOEJ KLAERIEJGUJMIE GÅÅRVELDIHKIE/
PERPETUALLY DRESSED IN THE COLOURS OF THE ANCESTORS/FÜR IMMER IN DEN
FARBEN DER VORFAHREN GEKLEIDET, 2021 • C-Prints • je 26 × 39,5 cm •
(Dokumentation einer Intervention im Archiv der Universität von Uppsala)

Katarina Pirak Sikku hat sich über viele Jahr mit der schwedischen „Rassenforschung“ sowie den Erzählformen und der Kosmologie der Samen auseinandergesetzt. Ausgehend von den Erfahrungen mit dem Kolonialismus sowie der Vorstellung der Natur als beseeltem Subjekt, leistet Pirak Sikkus Kunst nicht nur eine bedeutende Erinnerungsarbeit, sondern schafft ein pointiertes Bild von Selbstermächtigung und Widerstand.

In einer Reihe von künstlerischen Arbeiten hat sie sich mit der „rassenbiologischen“ Politik des schwedischen National- und Sozialstaates auseinandergesetzt, von dessen umfassender Praxis Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre die samische Bevölkerung und andere gesellschaftliche Minderheiten betroffen waren. Pirak Sikku sucht in ihrer Kunst nach Dokumenten, Stimmen und Zeugen der rassistischen Forschungspraxis sowie deren Auswirkungen bis in die Gegenwart. Die Bandbreite ihrer Arbeiten umfasst u. a. die frühe fotografische Serie DOLLET (2006), in welcher die Künstlerin sich selbst als Objekt von Körpervermessungen inszenierte.

In der Ausstellung SPEAKING BACK ist die Dokumentation einer ortsspezifischen Arbeit zu sehen, die sie 2021 temporär im Archiv des ehemaligen Rassenbiologischen Instituts in Uppsala realisiert hat. Nach langer Recherche hat Pirak Sikku 42 Alben mit Fotografien von Samen, die zu „rassenkundlichen“ Zwecken Opfer von Körpervermessungen und erzwungener

„anthropologischer“ Fotografie wurden, mit Stoffumschlägen eingefasst. In der individuellen Gestaltung dieser Einbände nimmt die Künstlerin mit den farbigen Stoffen, Bändern und Stickereien Bezug auf die traditionelle Kleidung der Samen in den jeweiligen Regionen oder Communities, denen die abgebildeten Personen in den Alben angehörten.

In einem dieser Alben finden sich Aufnahmen von Karin Stenberg (1884–1969) aus der Gemeinde Arvidsjaur. Sie war eine bedeutende Fürsprecherin samischer Belange in Politik, Bildung und Kultur. Dem Einband, den Pirak Sikku für dieses Fotoalbum gestaltet hat, ist ein Lederbeutel mit Zinnfadenstickerei beigegefügt, der von Stenberg selbst stammt. Auf einen anderen Einband hat die Künstlerin einen Gürtel ihrer Großmutter appliziert. Die Arbeit AGÁLAČČAT BIVTTASTUVVON SOHKAGOTTI IVNNIIGUIN/IHKÁT ÁJTTEGIJ BÁJNOJ GÁRVODUM/IHKUVEN AAJKAN MAADTOEJ KLAERIEJGUJMIE GÅÅRVELDIHKIE/PERPETUALLY DRESSED IN THE COLOURS OF THE ANCESTORS/FÜR IMMER IN DEN FARBEN DER VORFAHREN GEKLEIDET (2021) ist der Versuch, jenen Würde zuzusprechen, die dem rassistischen Blick der Körpervermessungen und fotografischen Kategorisierung und Katalogisierung ausgesetzt waren. Indem Pirak Sikku die Fotoalben in die Farben und Muster – und damit in die Geschichten – ihrer eigenen Kultur bettet, wendet sie sich ihren Vorfahren mit einer schützenden Geste der Fürsorge zu.

Die Kunstwerke von Pirak Sikkus geben Einblicke in die leidvollen Erfahrungen der samischen Bevölkerung, denen bisher von der Mehrheitsgesellschaft wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Ihre Arbeiten laden dazu ein, sich mit dem nordischen Kolonialismus auseinanderzusetzen und so die Unwissenheit, das Schweigen und den Unwillen zur Erinnerung zu überwinden. Ihr Interesse hätte sich ebenso auf die Zwangseinschulung an den Nomadenschulen, auf Vertreibung oder Zwangskristianisierung richten können, so die Künstlerin. Für sie ist die Auseinandersetzung mit „Rassenbiologie“ nur Teil einer umfassenderen Geschichte über den fortwährenden Kampf gegen die Folgen der Kolonisierung, Siedlungspolitik und

Ausbeutung natürlicher Ressourcen wie Weideland, Fischereigewässer und Bodenschätze; den Kampf um Anerkennung, Gleichberechtigung und, wie sie betont, um geistige Autonomie.

○ **Katarina Pirak Sikkus** wurde in Jåhkåmåhkke/Jokkmokk, Schweden/Sapmi geboren, wo sie lebt und arbeitet. Pirak Sikkus hat ihren Master an der Kunsthochschule der Universität Umeå gemacht und an zahlreichen Ausstellungen in Schweden und im Ausland teilgenommen. Ihr Werk GÁLLOK/KALLAK wurde 2020 vom Stockholmer Moderna Museet erworben und ist das erste Werk einer samischen Künstlerin in der Sammlung des Museums. Pirak Sikkus veröffentlichte kürzlich ihr Buch ÁRBBEHÁRPO/ARVSTRÁDARNA, eine Abhandlung über die Rassenbiologie, Schwedisierung und Zwangsumsiedlung der Samen, die auch Teil ihrer eigenen Familiengeschichte ist.

Hilde Skancke Pedersen

BASSI VÁRRI – SACRED MOUNTAIN, 2020–2021 • Textil, Seidenchiffon, Sound • 750 × 150 cm

Die große Stoffcollage **BASSI VÁRRI – SACRED MOUNTAIN** (2020–2021) von Hilde Skancke Pedersen ist das Abbild eines heiligen Berges der Samen, der Hákŋalančearru/Hanglefjellet in der östlichen Finnmark Sapmis. Die Künstlerin hat die vielen Grautöne des nackten Felsens aus gebrauchten T-Shirts und Jerseystoffen zusammengesetzt und somit aus Abfall- und Alltagsmaterialien das Bild einer Landschaft zusammengestellt, die ihr seit ihrer Kindheit sehr vertraut ist. Der Name Hanglefjellet hört sich im heutigen norwegischen Sprachgebrauch etwa wie „der kränkliche Berg“ an und lässt vermuten, dass dieser kahle Fels das Sinnbild einer sterbenden Natur ist. So erinnert

sich auch die Künstlerin, als Kind von dem vegetationslosen Berg abgeschreckt gewesen zu sein. Allerdings ist er ihr im Laufe ihres Lebens ans Herz gewachsen, und sie hat ihn immer wieder fotografiert und schließlich in dieser und einer weiteren Stoffarbeit gewürdigt. Mit dem Titel **BASSI VÁRRI** (Heiliger Berg) weist sie nicht nur auf die besondere Bedeutung dieses Berges für die Samen hin. Der Titel lässt sich auch auf ihre Grundeinstellung gegenüber der Natur als schützenswertes Gut hin interpretieren. Nicht nur dieser Berg ist heilig, vielmehr sind auch weitere ihrer Arbeiten immer wieder ein stiller Hinweis darauf, der Natur und ihren verschiedenen Erscheinungsformen

größten Respekt zu zollen – dem Land mit Ehrfurcht zu begegnen, um es als Lebensraum in all seinen Facetten besser schützen zu können. Skanckes Werk im Kunsthhaus wird begleitet von einer Soundcollage des samischen Musikers und Komponisten Halvdan Nedrejord.

○ **Hilde Skancke Pedersen** (*1953, Hámárfeasttas/Hammerfest, Norwegen/Sapmi) ist sowohl bildende Künstlerin als auch Dramaturgin, Autorin, Bühnenbildnerin und Designerin für Theater- und Tanzproduktionen. Ihre Arbeit in diesen unterschiedlichen Disziplinen ist deutlich geprägt vom Leben in der Finnmark und in Sapmi allgemein. Die Kultur, Natur und das Klima dieser, aber auch anderer Regionen, die sie bereist hat, nehmen als Ideen und Impulse besonderen Einfluss auf ihre Kunst. Skancke Pedersen ist politisch aktiv, unter anderem für die Rechte von Künstler*innen, und hat wechselnde Positionen in samischen und norwegischen Künstlerorganisationen übernommen.

Outi Pieski

REMATRIATION OF A LÁDJOGAHPÍR—RETURN TO MÁTTARÁHKKÁ, 2017–2021 • Tapete, Ládjogahpir (samische Frauenkappe) und Fierra (Holzeinlag), aus der Sammlung des Museum am Rothenbaum, Hamburg ○ THE 47 MOST WANTED FOREMOTHERS, 2019 • 48 C-Prints, gerahmt

Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten der Künstlerin Outi Pieski sind Teil des umfangreich angelegten Projektes LÁDJOGAHPÍR—THE FOREMOTHERS' HAT OF PRIDE, das in enger Zusammenarbeit mit der Archäologin Eeva-Kristiina Nylander entstanden ist. Der *Ládjogahpir* ist eine hoch aufragende Kopfbedeckung, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis Ende des 19. Jahrhunderts im Norden der samischen Regionen Norwegens und Finnlands von indigenen Frauen getragen wurde. Der *Ládjogahpir* steht sinnbildlich für eine geraubten und von ihren Ursprüngen getrennten Kultur- und Wissenstradition, die durch Kolonialismus und Zwangschristianisierung über viele Jahre hinweg zumeist nur noch als historisches Narrativ in ethnologischen Museen ein Dasein gefristet hat.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gewann der laestadianische Pietismus in

Sapmi an Einfluss. In der laestadianischen Bewegung wurde dem *Ládjogahpir* eine neue Bedeutung zugeschrieben. So wurde zum Beispiel die hölzerne Stütze im oberen Teil des Hutes, die *Fierra*, als „Sitz des Teufels“ angesehen. Infolgedessen verzichteten die samischen Frauen auf ihre *Ládjogahpir*, ebenso wie auf andere farbenfrohe und reich verzierte samische Kleidung. Sie wurden als weltlich und sündig abgetan und durch schlichtere Kleidung ersetzt. Die Erzählungen der Laestadius-Bewegung dämonisierten ebenfalls die weiblichen Schutzgottheiten: *Sáráhká*, *Juoksáhká* und *Uksáhká*, die in der samischen Weltanschauung eine bedeutende Rolle spielen. Neben weiteren gesellschaftliche Veränderungen hat dies die Stellung der Frauen in der samischen Gesellschaft geschwächt.

Entgegen religiöser Vereinnahmung wird der *Ládjogahpir* heute als Symbol

einer weit zurück reichenden Kosmologie der Samen gelesen, in welcher ein ausgewogenes Verhältnis der Geschlechter galt, bevor koloniale, westlich-patriachale Denkweisen in Sapmi Einzug hielten.

Die Wiederaneignung des Wissens um den *Ládjogahpir*, seine Herstellung sowie seine Trägerinnen sind Teil eines dekolonialen Feminismus, der dem Projekt, das die Künstlerin Outi Pieski gemeinsam mit der Archäologin Eeva-Kristiina Nylander entwickelt hat, zu Grunde liegt. So weisen sie in der hier ausgestellten Fotoserie auf die Provenienz des vereinnahmten Kulturguts in europäischen Museen hin. Und gleichermaßen erheben sie Anspruch auf das Wissen, dass mit ihrem kulturellen Erbe in den Archiven der Museen verloren ging oder gewaltsam umgedeutet wurde. Und so ist die Fotoserie nicht nur Kritik der bis heute anhaltenden kolonialen Besitzansprüche der Museen auf samische Kulturgüter, sondern ebenso die Wiederaneignung des Wissens über den *Ládjogahpir* und seine Trägerinnen mit den Mitteln der Kunst. Gemeinsam mit *duodji*-Meisterinnen teilen sie die Erkenntnisse ihrer Forschung in ihrer Community, erkunden gemeinsam

Herstellungstechniken und Gestaltungsformen. Mit dieser gelebten künstlerischen Aneignungs- und Forschungspraxis machen sie deutlich, dass der *Ládjogahpir* kein museales Objekt der Vergangenheit ist, sondern heute vielmehr als Zeugnis der Selbstermächtigung samischer Frauen und ihrer Kultur mit Stolz getragen wird.

○ **Outi Pieski** ist eine samische bildende Künstlerin, die in Ohcejohka/Utsjoki, Finnland/Sapmi, lebt. Seit ihrem Abschluss an der Finnish Academy of Fine Arts in Helsinki stellt sie international aus, zuletzt auf der Biennale von Venedig (2019), der Gwangju Biennale (2021), der Biennale von Sydney (2022), der Bonniers Konsthall, Stockholm (2022) und dem Gropius Bau, Berlin (2022). Pieski ist in vielen Sammlungen vertreten und hat mehrere Auszeichnungen erhalten, darunter den Finnish Academy of Fine Arts Award (2017) und den Finnish Cultural Foundation's Grand Prize (2020).

Eeva-Kristiina Nylander (*1972) ist finnische Archäologin und hat gerade ihren Dokortitel an der Universität von Oulu, Giellagas Institut (Institut für Saami-Studien) in Finnland verteidigt. Sie hat in samischen Museen in Norwegen und Finnland gearbeitet, unter anderem im Historischen Museum in Schweden. Nylander ist spezialisiert auf samische Sammlungen in nordischen und europäischen Museen, ethische Fragen und Repatriierung.



Impressum/Imprint

Danke an/Thanks to:
die Künstler*innen/the artists

und/and

Åile Aiko, Sara Andersson, Cathrine Baglo,
Victoria Benecke, Stellan Beckman, Friedrich von
Bose, Benjamin Fellmann, Liisa-Rávná Finbog,
Lars Frühsorge, Mikko Fritze, Diana Gabler,
Katya García-Antón, Hanne Hammer Stien,
Anne Heith, Natte Hillerberg, Sirpa Humalisto,
Hannimari Jokinen, Mitro Kaurinkoski, Elsa Kveinen,
Outi Laiti, Anna Sophie Laug, Eeva-Kristiina
Nylander, Barbara Plankensteiner, Gabriel
Schimmeroth, Bernd Schmelz, Kaisa Syrjänen
Schaal, Kerstin Stoll, Elisabeth Tietmeyer,
Committee for the Return of Finnish Remains,
Ruddo Duottar Museat, Kárášjohka/Karasjok

Die Leihgeber*innen/the lenders:

MARKK – Museum am Rothenbaum, Kulturen
und Künste der Welt, Hamburg • Nordnorsk Kunst-
museum/Davvi Norgga Dáiddamusea/Region
Gävleborg, Tromsø • Trondheim Kommunes Kunst-
samling • Galleri Helle Knudsen, Stockholm •
Rødbanken AS, Tromsø • Havre Magasinet, Boden

Texte/Texts:

Åile Aikio, Hannimari Jokinen, Katja Schroeder

Übersetzung/Translation:

Barbara Lang/Hannimari Jokinen

Titelgestaltung/Coverdesign:

Jan Kruse

Team Kunsthaus Hamburg:

Künstlerische Leitung/Artistic Director:
Katja Schroeder

Kuratorin/Curator: Anna Nowak

Kommunikation/Communications:
Elena Weickmann

Buchhaltung/Accounting: Reni Pathak

Praktikum/Internship:
Johann Stelly, Johanna Gläser

Besucherservice/Visitor service:
Naho Kawabe, Hayo Heye, Gabriele Meyer,
Luise von Westernhagen

Aufbauteam/installation team:
Reza Hosseini, Jonas Kolenc, Daniel Vier,
Jochen Weber



Kunsthaus Hamburg
Klosterwall 15
20095 Hamburg
+49 40 335803
info@kunsthaushamburg.de
www.kunsthaushamburg.de

Öffnungszeiten/Opening hours
Di–So, 11–18 Uhr/Tue–Sun, 11 am–6 pm

Eintritt/Admission
6 €; reduced 4 €

Mit freundlicher Unterstützung von/Kindly supported by

STIFTUNG KUNSTFONDS



Nordic Council
of Ministers



NORDISK
KULTURFOND

FINNLAND
INSTITUT

Norwegische Botschaft



Kirchlicher Entwicklungsdienst
der Nordkirche

NEU
START
KULTUR



Marja Helander, Birds In The Earth, Filmstill, 2018

