



Sápmis kunst i globaliseringens tid



KVI-3900

Kjellaug Isaksen
Masteroppgave i kunstvitenskap
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning

Universitetet i Tromsø

Vår 2010

Forord

Samene har alltid vært et grenseløst folk, noe de også bekrefter gjennom sitt internasjonale engasjement i bl. a. urfolksspørsmål. Og som urbefolkning er de pålagt å lytte til jordas indre stemme og formidle dens budskap til verden. I en samisk myte heter det da også, at da Den store ånd skapte de menneskene, som skulle bli samefolkets stammødre og –fedre, visste han, hvilke vanskeligheter som ville møte dem. For å gi dem noe å tro på, noe å hente fortrøstning i vanskelige tider, la han ned et levende og bankende hjerte av en to år gammel reinsimle nær sentrum av jorda, slik at hver gang samene følte sin eksistens truet, kunne de bare legge øret til bakken og lytte etter hjerteslagene nedenunder. Dersom hjertet fremdeles slo, hadde samene ennå en framtid, og deres problemer ville bli løst. Disse hjerteslagene er forbundet med joikens rytme og sangene, som ble skapt for å lovprise kontrastene mellom Samelandets golde vidder og dets myke, varme fang – fortellingene som skulle gi tro på framtiden, fortellingene som skal fornyes i bilder, ord og sang. (Gaski 1998: 68)

Innhold

Del 1

Innledning

Utgangspunkt	s. 5
Tilnærminger	s. 8
Et flerkulturelt perspektiv	s. 9
En global samtidskontekst	s. 12

Del 2

Sápmis kunst – sett gjennom tre verk

Å skape en identitet	s. 14
----------------------	-------

Tilbakevending til historien

Gjert Rognli og <i>Silbaduoddariid duohkin/Bak sølvviddene/Behind the Silverwiths</i>	s. 18
<i>Silbaduoddariid duohkin/Bak sølvviddene/Behind the Silverwiths</i>	s. 21
Blikk på nåtiden gjennom fortiden	s. 25
Historien uttrykt i kunsten	s. 28
En historie om nåtid og fortid	s. 31

Duodji og dáidda i endring

Outi Pieski og <i>Koivun alla/Soahki vuolde/Under a Birch</i>	s. 33
<i>Koivun alla/Soahki vuolde/Under a Birch</i>	s. 36
Å pynte offerdyret	s. 38
Forbindelser til tradisjonen	s. 40
Distinksjonen duodji/ dáidda, en begrepsproblematikk	s. 44
I en kulturell virkelighet	s. 47

Etnisitet og territorium

Svein Flygari Johansen og <i>Territorial Holiday</i>	s. 49
<i>Territorial Holiday</i>	s. 51
Hvem kan eie jorda?	s. 54
<i>Territorial Holiday</i> – en stedsspesifikk installasjon	s. 56
Natur og kultur i det sosiokulturelle feltet	s. 57
Visuelt språk og kunstneriske strategier	s. 59

Del 3

Hjemme i det lokale og globale. Hjemme i Sápmi.

Ut fra det lokale	s. 63
-------------------	-------

Diskurser i Sápmis kunstverden

Tilbakevending til historien	s. 64
Duodji og dáidda i endring	s. 67
Territorium og etnisitet	s. 70
Strategier til en ny diskurs	s. 72
Nye impulser til nye alternativer	s. 76

Sápmis kunst i globaliseringens tid	s. 79
Tematisk globalisme	s. 80
Samtidskunstens kjennetegn	s. 82
Avslutning	s. 86
Litteratur	s. 88
Vedlegg	s. 93

del 1

Innledning

Det er bedre å
være på reise
enn å holde seg i ro¹

Utgangspunkt

Sápmis kunst i globaliseringens tid er hjemme både i det lokale og det globale. Kunstnere som befinner seg i relasjon til Sápmi skaper fortellinger om en verden der kulturelle og politiske brytninger kommer innenfra og utenfra, og om en verden der de er hjemme både i det lokale og det globale. Endringer i samfunnet byr på nye utfordringer og kunstneriske praksiser endrer seg stadig. Kunsten får nye uttrykk gjennom bruk av samtidskunstens strategier og ved å berøre aktuelle temaer i dagens samfunn. Et anliggende i denne oppgaven blir spørsmålsstillinger omkring innflytelsen samfunnsendringene har på kunsten og hvordan dette kommer til uttrykk i Sápmi kunst, videre kan det spørres om kunsten ansporer diskurser i det samiske samfunnet og kunstverden, og gjennom undersøkelse av kunsten i en samtidskontekst finne svar å jobbe ut fra. Kunstens utgangspunkt er det lokale ståsted den skapes i og samfunnsdiskursene sørger for den kritiske konteksten.

I begrepet Sápmis kunst legger jeg til grunn kunstuttrykk som er blitt til av kunstnere som på en eller annen måte står i relasjon til området Sápmi. Først og fremst hvor er Sápmi? Begrepet viser til samenes bosetningsområde som strekker seg over fire stater: Norge, Sverige, Finland og Russland. Sápmi strekker seg fra Kola halvøya i nordøst til Engerdal i Sør-Norge og Idre i Sør-Sverige, og er samenes benevnelse på området.² Begrepet Sápmi innbefatter også natur og kultur som handler om levemåter, tenkemåter og den spesifikke samiske kulturelle dimensjonen. I dette området befinner den samiske kunsten seg, men ikke bare her, samisk kunst blir skapt og finnes også utenfor dette området.

¹ Samiske ordspråk vil følge oppgaven. Disse kan representere et samisk syn på verden og tilværelsen, og formidle kulturelle forskjeller i tankemåter, holdninger og livssyn. Om man tar seg tid til å tenke over det som står mellom linjene, kan man finne og kanskje forstå den doble betydningen de innehar, og som en samisk kommunikasjonsform innebærer. Ordtakene er hentet fra Gaski, Harald, red., 2004; *Tiden er et skip som ikke kaster anker- samiske ordtak*.

Ordtaket over: "[...]uttrykker forskjellen mellom en nomadisk kultur, som den samiske, og mer bofaste kulturer som den norske bondekulturen der det som kjent heter "Borte bra, men hjemme best." Gaski 2004: 11

² www.sametinget.no/artikkel.aspx?AId=37&back=1&Mid1=11 Lokalisert: 24.09.09

Undersøkelsen tar utgangspunkt i tre verk av samtidskunstnere med røtter i og erfaringer fra Sápmi. Interessen rettes først og fremst mot verkene, hvordan det visuelle uttrykket og tematiseringer kan knyttes an til spørsmål omkring denne oppgavens interessefelt. Verkene er kunstfilmen *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths*, 2005, av Gjert Rognli, den skulpturelle installasjonen, *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch*, 2008, av Outi Pieski og et interaktivt installasjonsprosjekt, *Territorial Holiday*, 2004, av Svein Flygari Johansen.³ Valget er gjort på bakgrunn av kunstnerens ståsteder og kunstpraksiser, de tre kunstnerne operer i relasjon til samtidskunstfeltet Sápmi, samtidig er de deltagere i den internasjonale kunstverden. Deres utgangspunkt er erfaringer fra det lokale stedet og den tradisjon de kommer fra, og de knytter sine kunstpraksiser til tendenser på den globale arenaen. Dette innebærer en identitet med dynamiske aspekt, med ståsted i en sosial kontekst som impliserer det å bevege seg og å handle mellom flere kulturer. De samme dynamiske aspekt beveger seg også innenfor Sápmis samtidskunst. Samfunnsendringenes innflytelse på kunsten blir vist gjennom å sette kunsten i relasjon til endringer i dagens samiske samfunn og kunstverden, som står i relasjon til en global virkelighet. Et mål er å vise endringer som opptrer i kunsten hele tiden, og for å sette Sápmis kunst inn i et større perspektiv.

Globaliseringsbegrepet kan knyttes til Sápmis kunst på den ene siden via urfolksbegrepet, og på den andre siden, en globalisering knyttet til internasjonale økonomiske og sosiopolitiske maktstrukturer som virker inn på alle samfunn, og berører kultur, natur og mennesker. Globaliseringsprosessen som kan knyttes til urfolksbegrepet har sammenheng med samenes organisering for å stå imot storsamfunnets stadige større inngripen i, og behov for naturressurser i det samiske bosetningsområdet. Samebevegelsen⁴ var influert av nasjonale og internasjonale strømninger, og må sees i sammenheng med endringer i samfunnsutviklingen i vesten fra 1960 og 1970-tallet. En bølge av kritisk tenkning som markerte et vendepunkt i politikken på alle områder fant også fram til Sápmi. Den samiske organiseringen fikk stor betydning for det samiske samfunnet med blant annet utslag i Alta-aksjonen⁵ og uttrykket ČSV, Čájjet Sámevuodá! *Vis at du er same!*. Sitatet nedenfor uttrykker bedre enn noe annet stemningen fra den tiden.

³ En av begrunnelsene for valget av verk, er at det har vært mulig for meg å betrakte dem fysisk.

⁴ En folkebevegelse, samebevegelsen oppstod i 1950- og 1960-årene sammen med krav til storsamfunnet og staten om et sterkere rettsvern for samisk bruk av områder, for samisk språk og kultur i skole og utdanning, og en påminnelse om at samene selv måtte ta større initiativ og ansvar for egen framtid. Eidheim 2000: 4-6

⁵ Bjørklund har gitt en beskrivelse av hendelsene: Alta-aksjonen var først en naturvernsak, men etter hvert ble motstanden bygd på de samiske interessene i området stor, og ble til en urfolkssak. Dette kom til uttrykk i Stilla i 1979, da demonstranter mot kraftutbyggingen ble ført bort av norske myndigheter. De politiske konsekvensene

Våre tanker fløy ut av stengte bur. En bevegelse oppstod: ČSV. Vi ville ha tilbake vårt land, vårt språk, vår egenverd, vår kultur, vår eiendom. Vi ville ha tilbake alt som var tatt fra oss gjennom århundrene. En uorganisert bevegelse hvis fremste motto var: ”Vis at du er same! (Synnøve Persen 1986).⁶

Begrepet Sápmi fikk en politisk funksjon i en kulturell og politisk oppblomstring, også benevnt som samisk nasjonsoppbygging. Kunsten ble et nyttig våpen som spilte en betydelig rolle i kampen for samisk politisk og kulturell organisering.⁷

Samene ble endel av en global kulturpolitisk bevegelse med paralleller til andre marginaliserte grupper i verden, som gjorde seg utslag i bevegelser som American Indian Movement (AIM) i USA på slutten av 1970-tallet. Samtidig kom en ny politisk dimensjon på dagsorden, verdens urfolk organiserte seg internasjonalt gjennom The World Council of Indigenous Peoples (WCIP) og samene fikk status som urfolk.⁸ Begrepet urfolk omfatter urfolk over hele verden, eksistensen av urfolksbevegelser er et produkt av globaliseringen utgått fra lokale bevegelser og etablert i en global kontekst.

Samenes status som urfolk fikk den følge at Sápmis kunst ble betraktet i et internasjonalt perspektiv som urfolkskunst, både på den lokale og den globale kunstscenen. Implisitt i begrepet urfolkskunst ligger en forståelse av annerledeshet, en etnisk kunst. Begrepet etnisk er knyttet til etnisitet, det å tilhøre en spesifikk folkegruppe, og begrepet blir ofte forstått i samme mening som primitiv kunst, konstruert av den vestlige verden om kunst som kommer fram i møtet med en annen (såkalt primitiv) verden. Samisk kunst er blitt nært knyttet opp mot en kollektiv etnisk samhörighet, der kunsten skal bære med seg markører som viser en kulturell opprinnelse, og uttrykker en annerledeshet i forhold til vestlig kunst. En slik konstruksjon blir av mange kunstnere i Sápmi sett på som problematisk, de ønsker ikke kunsten inn i noe som blir en etnisk belastende kategorisering, verken som representant for en kuriøs minoritetskultur eller som en markant urfolkskunst på en global kunstscene.⁹ De

dette fikk har fortsatt innvirkning i samfunnsdebatten i Nord-Norge. ”Utbyggingssaken avslørte et grunnleggende paradoks i forholdet mellom samer og nordmenn: Det norske politiske system hindret likeverd mellom det norske og samiske folk. [...] Samer hadde bare rettigheter som norske statsborgere, norsk lovgivning reflekterte ikke det faktum at vi hadde to folkeslag innen landets grenser.” Bjørklund 2000: 40

⁶ Bjørklund 2000: 28-29

⁷ Jfr. Hansen: 2004: 35- 60, 2007: 62-63

⁸ Minde 2000: 27-38

⁹ Et eksempel på dette er Morten Johan Svendsens artikkel i Dagbladet 05.10.02: ”Samene har, som kjent, status som urbefolkning. Den samiske kunsten må i dag derfor betraktes i et internasjonalt perspektiv som ”urbefolkningskunst”. Selv om kimen til en spesifikk samisk billedkunst synes å ha sprunget ut av den samiske kulturen selv, er dens videre utvikling basert på kontakt med verden omkring.[...] Samisk kunst har i løpet av få år utviklet seg fra å være en kuriøs minoritetskultur, til å bli en markant urbefolkningskunst på en global

ønsker å opptre som individuelle kunstnere på lik linje med alle andre kunstnere på den globale kunstscenen.

Fenomenet globalisering har i dag en vid utbredelse, det dreier seg om verdensomspennende maktrelasjoner som skjer langt borte men påvirker det lokale. Globaliseringen har skapt økt flyt av kapital, varer og mennesker, og har innflytelse på de enkelte nasjonalstatene som får svekket egeninnflytelse og makt, også der området Sápmi er definert. Gjennom informasjonsteknologi oppstår nye nettverkssamfunn som skaper interaksjon og kulturspredning og bidrar til å binde forskjellige lokale deler av verden tettere sammen. Verdensomspennende kontakt betyr også bevissthet om likheter og forskjeller som ellers ville være ukjente og uviktige.

Sápmis kunst er alltid blitt formet i det kulturelle møtet mellom kulturer, gjennom en internasjonal kulturspredning mellom land. Globaliseringen medfører en kulturell globalisering som fortsetter å influere kunsten, gjennom mekanismer som beskrives som prosesser der de geografiske og kulturelle særtrekkene avtar. Det foregår hendelser eller det oppstår er fenomen, langt borte, over hele kloden, som er med på å forme lokale uttrykk. Samtidskunsten relateres til effekter av slike prosesser. I denne undersøkelsen reises det spørsmål om hvilken betydning globaliseringen har fått for utviklingen av Sápmis kunstpraksiser og kunstuttrykk.

Tilnærminger

Tilnærmingen i undersøkelsen tar utgangspunkt i verkene og mitt møte med dem. Dette blir gjort ut fra min plassering i den virkeligheten jeg skriver om. Med en bakgrunn i en sosial kontekst som impliserer flere kulturer, men med samisk kultur og identitet i bunnen, er mitt mål å innta et flerkulturelt perspektiv i min tilnærming. En slik tilnæringsmåte tar i betraktning både fordelene av å være sosialisert inn i vestlige tenkemåter gjennom samfunnsinstitusjoner, og fordelene av å inneha kunnskap og forståelse om undersøkelsesfeltet. Det betyr også at Sápmis kunst hovedsakelig blir sett gjennom et blikk innenfra og presentasjoner og tolkninger blir nødvendigvis farget av det. Dette kan gjenspeile andre mulige måter å organisere og formulere budskapet på, samt en tolkning som sier noe om en annen måte å betrakte ting på.

kunstscene. Samisk kunst står overfor nye utfordringer med en status og en kunstnerisk kvalitet som verden ser på med nye og interesserte øyne.”

Det empiriske grunnlaget er viktig og her er det benyttet forskjellige typer kilder. Akademiske arbeider som går i dybden på samisk kunst er fortsatt begrenset, men det som finnes har åpnet for en kunstvitenskapelig forståelse og nye perspektiv i undersøkelsesfeltet samisk kunst. Av spesiell interesse er tekster der duodji som empirisk materiale er vektlagt, og som gjenspeiler forfatterens samiske kultur- og kunnskaperfaringer. Disse er Maja Dunfjelds doktorgradsavhandling fra Universitetet i Tromsø, 2001, og senere bok *Tjaalehtjimmie. Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*, 2006, og Gunvor Guttorms doktorgradsavhandling, Universitetet i Tromsø, 2001, *Duodji bálgát – en studie i duodji, Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*.

Andre arbeider beskriver hvordan sameikonografien har etablert seg som et bilde på det samiske, og ført til at samisk kunst og kultur er blitt sett på som etnisk ladet og stereotypifisert. De omhandler også hvordan samiske kunstnere på 1970-tallet tok oppgjør med dette og etablerte et nytt rom for samisk samtidskunst. Eli Høydalsnes' bok *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord Norge*, 2003, og Hanna H. Hansens hovedfagsoppgave, Universitetet i Tromsø, 2004, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, senere bok, 2007, tar opp dette. For å utvide det empiriske materialet har jeg også valgt å finne utgangspunkt til tematikken i kunstverk, utstillinger, utstillingskataloger og andre artikler, og ved deltagelse på seminarer som omhandlet temaet.

Et flerkulturelt perspektiv

Sápmis kunst blir her undersøkt gjennom et flerkulturelt perspektiv for å fokusere på skiftende endringer på tvers av forskjellige lokale, nasjonale og globale påvirkninger og kontekster. Hvordan oversetter kunstuttrykk seg mellom kulturer i en sammenheng der oversetting skal forstås på et bredere grunnlag enn språklig oversettelse, en kulturell oversetting?¹⁰ Kulturell oversetting er en prosess uten begynnelse og slutt. Unntatt i mytene, er det ingen tid der kulturer og identitet har oppstått fra ingenting og helt selvstendig uten relasjoner til noe utenom seg selv, og uten grenser som sikrer rommet der en befinner seg.

¹⁰ Fra "Glossary compiled by Melanie Keen", 2004: "The removal or transfer from one person, place or condition to another. The process of transforming text or spoken word from one language into another language whilst retaining the same or similar meaning. The gap between the act of hearing/ listening/ seeing and understanding through which interpretations of cultural difference and the world are broadened." I Tawadros, Gilane ed., 2004; *Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. Institute of International Visual Art, London, s. 335

Kulturer blir til gjennom relasjoner, vi er alltid i en oversettelsesprosess der oversettelsen ikke handler kun om et gitt øyeblikk i våre liv, men og om en tilstand om å være og å bli.¹¹

I tilnæringsmåten finner jeg og mulighet for å undersøke samisk samtidskunst innenfra, og hva arven fra Sápmis koloniale historie har betydd for den kreative produksjonen. Min oppmerksomhet rettes mot hvordan den mentale kolonialiseringen og hvordan dekoloniseringsprossene kan ha hatt påvirkning på det postkoloniale mennesket. Begrepet postkolonialisme brukes for å beskrive den kulturpåvirkningen som har funnet sted siden kolonialismens begynnelse, til i dag. Kolonialiseringen påvirket de koloniserende samfunn, like mye som de kolonialiserte. I følge Stuart Hall er en av fordelene med begrepet postkolonial at det har rettet oppmerksomhet på at koloniseringen også påvirket kolonimaktens samfunn.¹² Begrepet postkolonialisme refererer til allmenne dekoloniseringsprosesser.

Postkolonialismen tilhører en historisk epoke, men er utviklet til et bredt teoretisk felt som kritisk undersøker forskjellige koloniale diskurser og deres innvirkninger også i dag. I denne sammenhengen blir postkolonialistiske teorier med fokus på kulturelle prosesser, der begrep som kultur, identitet og etnisitet har fått nye betydninger, ofte med et politisk innhold, relevante.

Postkoloniale teoretikere er influert av filosofen Jacques Derrida, og hans bok ”*De la grammatologie*”, 1967. Dekonstruksjonen kritiserer den ideologiske tradisjon og premissene for vestlig tenkning, eller eurosentrismen. Gayatri Chakravorty Spivak er litteraturforsker og kjent for sine arbeider med litteraturfaglig dekonstruksjon. Hun har blant annet oversatt Derrida til engelsk, og utviklet sin egen metode innen kulturell analyse med marxisme, feminisme, dekonstruksjon og psykoanalyse inspirert av Lacan. Med marxistisk utgangspunkt har hun arbeidet med å dekonstruere den indiske koloniale historien og fortelle alternative historier. Hennes artikkel ”Can the Subaltern speak?,” oversatt til norsk ”Kan de

¹¹ Dialog mellom Stuart Hall og Sarat Maharaj. Hall, Maharaj, 2004: 191- 195

¹² Postkolonial, ”Termen refererer till en allmän avkoloniseringsprocess som, i likhet med koloniseringen, påverkat de koloniserande samhällana i lika hög grad som de koloniserade samhällana (självkänt på olika sätt). Det är orsaken till att den gamla motsättningen mellan kolonisatörer och koloniserade tenderar att upplösas i vår tid. En av fördelarna med begreppet ”postkolonial” har därför varit att det riktat uppmärksamheten på det förhållandet att koloniseringen egentligen aldrig lämnade kolonialmaktens eget samhälle opåverkat.” Hall (1996) 2005: 85. Stuart Hall er Professor Eremitus of Sociology at Open University, England. Forfatter av *Cultural Identity and Diasporas* (1994).

underordnede tale?,"¹³ omhandler de underordnede, stemmene til massene av folk med lav utdanning som er utelatt, undertrykt og fortrent. Hun forsøker å gi stemme til de underordnede som er objekt for andres kunnskap og intellektuelle elite som fortolker deres stemmer.

Rauna Kuokkanen ¹⁴ har blant annet benyttet Spivaks teorier i sin forskning på urfolksperspektivet innen filosofi og forskning. I boka *Boaris dego eana. Eamiálbmogiid diehtu, filosofijat ja dutkan*, (2009), forklarer hun hvordan urfolksperspektiv kan utvikles. Fokuset er på sentrale anliggender i urfolks kunnskapsordninger, filosofi og forskningsmetodologi, og grunntermer og temaer som kan benyttes. Boka belyser også urfolkforskningens historie og kontekst, hvorfor urfolk har funnet det viktig å komme fram med og å vektlegge egne kunnskaper i forskning og tenking. Samtidig viser hun hvordan dette kan settes inn i en samisk sammenheng. Hva dekonstruerer man? Kuokkanen vektlegger dikotomier, motstridende begrepspar som har vært styrende i den europeiske tenkningens historie. Spesielt interessant i denne sammenhengen er dikotomien primitivitet/ modernitet, eller tradisjon/ modernitet. I sitt arbeide med nye paradigmer innen urfolkforskning, mener hun at man må være forsiktige med å lage nye dikotomier og hierarki, og være oppmerksomme på at det ikke finnes et essensialistisk, riktig og autentisk urfolksperspektiv. ¹⁵

Mennesker snakker fra sin posisjon uansett hvor det står i dag. Fortiden kan ikke endres men i framtiden kan du gjøre en forskjell. Det er i denne retningen Kuokkanen tenker i sin forskning, og mener dette må sees som en del av dekolonialiseringprosessen. Gjennom mentale dekolonialiseringprosesser kan mennesker gå videre for å oppleve nye erfaringer, åpne arkiv og begynne å systematisere sin historie på egne måter. Dette innebærer at man står støtt der man er situert i sin samtid, ikke der en kom fra. Spivak mener man ikke kan finne tilbake til en historie fri for kolonialisme. I dekolonialiseringprosesser er det en fare for at mennesker endrer sine forestillinger omkring fortiden, som lett kan føre til et nostalgisk syn

¹³ Gayatri Chakravorty Spivak, indisk litteraturforsker, professor ved Columbia University, New York. Spivak (1985) 2009: 41- 103, i *Agora. Journal for Metafysisk Spekulasjon* nr. 1/ 2009. Flere tekster av Spivak er *A Critique of Postcolonial Reason*, 1999 og *Other Asias*, 2007.

¹⁴ Rauna Kuokkanen, Utsjok, Finland, Assistant Professor in Political Science and Aboriginal Studies, University of Toronto

¹⁵ Kuokkanen, Rauna, 2009; *Boaris dego eana. Eamiálbmogiid diehtu, filosofijat ja dutkan/ As Old as the Earth: Indigenous Knowledge, Philosophy and Research*.

<http://naisa.org/election/council/kuokkanen> Lokalisert: 15.04.10

på egen kultur. Samtidens kulturer er alltid forskjellig fra opprinnelige kulturer, og det er i denne distinksjonen vi må lære å skape.¹⁶

Postkolonialistiske teoretikere anvender og diskuterer begrep og ideer som kulturell identitet og kulturell oversetting, for å forklare kulturelle prosesser. Man går ikke ut fra et relativt homogent og stabilt kulturbegrep, og begrepet etnisitet blir problematisk siden det forutsetter et spesifikt sted (territorium) og en spesifikk historie. Identiteten formes av flere ulike element som stadig endres over tid og rom, og som må settes inn i dynamiske historiske og sosiale kontekster. Kulturell identitet handler mindre om tradisjon og mer om en stadig oversettelsesprosess mellom ulike kulturer. Dekolonialisering kan ha spor i seg av en fastlagt identitet som ser tilbake på det som var, men kan ta flere former som det å inneha en identitet som er sprunget ut av flerkulturelle samtidskulturer, en identitetskonstruksjon som vil bli forklart nærmere i kapittel to.

En global samtidskontekst

I denne undersøkelsen reises det spørsmål om hva som generer uttrykkene i Sápmis kunst og hvilke diskurser kunsten ansporer i det samiske samfunnet og i samisk kunstverden. Den første delen av undersøkelsen viser til verkene i seg selv. Disse blir sett i sammenheng med internasjonale kunsttendenser og samtidsdiskurser som preger Sápmis kunstfelt. Her spiller også kunstnernes bakgrunn en rolle. Videre herfra vil verkene sees i sammenheng med globaliseringsprosessene, og hvordan Sápmis kunstuttrykk kan relateres til effekter av globaliseringsprosessene.

Gjennom å vise forbindelsene mellom Sápmis kunst og den internasjonale kunstverden vil nyere kunstvitenskapelige tilnærminger bli anvendt. Den franske kunstteoretikeren og samtidsfilosofen Nicolas Bourriaud har i sin bok *Relasjonell estetikk* (2007), beskrevet en kunstpraksis der det sosiale møtet mellom kunstverket og betrakteren spiller den viktigste rollen, ideen om en mellommenneskelig interaksjon for å skape en sosial modell av verden, ikke en representasjon av den. Et kunstverk har ingen opprinnelig nyttefunksjon, men det er heller ikke sosialt unyttig, det er tilgjengelig fordi det fra første stund vier seg til en verden av utveksling og kommunikasjon. I prosessen blir kunsten oversatt og lokale meninger utveksles i relasjon med betrakterne. Den relasjonelle estetikken utgjør ikke en kunstteori, fordi dette

¹⁶ Grosz 1990: 8- 9

ville innbåret formuleringen av en opprinnelse og et mål, den er en formteori.¹⁷ Med dette definerte han mye av det som skjedde i samtidskunsten på slutten av 1990-tallet.

Bourriaud interesserer seg for kunstnere som bruker sin lokale eller nasjonale kultur (deres biografiske singularitet) som et råmateriale som kan hektes på andre nettverk av betydninger. Hans sentrale prosjekt i dag er å etablere en altermodernisme,¹⁸ en annen eller annerledes modernisme, der den globale virkeligheten utgjør et flerkulturelt utgangspunkt, i stedet for å være en slags konstruksjon på bakgrunn av separate kulturer og nasjonalstater.

Altermodernismen blir hans alternativ til postmodernismen, der han mener kampen for likeverd underbygger den globale kapitalen og forbrukskulturen, og skyver minoritetene ut på sidelinjen. I omtaler og kontakt med minoriteter er fremdeles tanken om annerledeshet tilstede, minoritetene inkluderes ikke i normaliteten men anerkjennes gjennom en slags snillisme. Begrepet altermodernisme blir en videreføring av noen av modernismens verdier som opplyst offentlighet, likeverd og demokrati.¹⁹ Med disse begrepene forsøker han å belyse kunstpraksiser i dagens globale kontekst. Ved å knytte dem til kontekstualisering av Sápmis kunst og kunstpraksiser kan de bidra til en tidsaktuell kunstteoretisk innfallsvinkel.

I min undersøkelse settes Sápmis samtidskunst inn i en lokal og en global tolkningskontekst. Et av målene er å vise til at Sápmis kunst ikke er løsrevet fra kunstpraksiser hvor som helst i verden. Kunstnerne som er med i undersøkelsen representerer en generasjon kunstnere med en flerkulturell identitet som plasserer seg i den komplekse realiteten de lever i. Samisk samtidskunst tematiserer det samme og bruker de samme kunstneriske strategier som kunstnere internasjonalt, men ut fra sine ståsteder. Hvordan dette kommer til uttrykk i kunsten må sees i lys av endringer i tiden de blir til i. Blikket rettes fremover, men og bakover for å finne en forbindelse til et historisk fundament. Ikke for å bli i fortiden, men for om mulig, å kaste et nytt lys over Sápmis kunst.

¹⁷ Bourriaud (1998) 2007: 24, 59

¹⁸ "Artists are looking for a new modernity that would be based on translation: What matters today is to translate the cultural values of cultural groups and to connect them to the world network. This "reloading process" of modernism according to the twenty-first-century issues could be called altermodernism, a movement connected to the creolisation of cultures and the fight for autonomy, but also the possibility of producing singularities in a more and more standardized world."

www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz05/abstracts/nicolas_bourriaud Lokalisert:12.03. 09

¹⁹ Bourriaud, Nicolas, 2009; "Ustabile forbindelser, fra det relasjonelle til det radikante – en teoretisk rute".

del 2

Sápmis kunst – sett gjennom tre verk

Fra vest er reinen
kommet og dit skal
den engang forsvinne.²⁰

I denne delen av oppgaven undersøkes *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch* og *Territorial Holiday* i forhold til ulike kontekster. En av kontekstene blir kunstnerens bakgrunn, hvordan kunstpraksisene preges av personlige, kulturelle bakgrunner, men og av stadige endringer i samfunnet. Biografiske, historiske og sosiokulturelle forhold brukes i en tolkningskontekst for å vise hva verkene tematiserer, hvilke diskurser de generer, og for å gi et innblikk inn i Sápmis kunstverden.

Å skape en identitet

I innledningen ble det lagt til grunn for begrepet Sápmis samtidskunst at det er kunst skapt av kunstnere i eller med relasjon til området Sápmi. Dette innebærer at verken kunstnerens eller uttrykkets etniske identifikasjon er gitt. Heller enn å definere hva samisk kunst og en samisk kunstner er,²¹ blir løsningen å finne i en diskusjon omkring samtidsuttrykket som skapes her og nå. Kulturell identitet kan ikke tas for naturgitt, den skapes i den historiske konteksten den artikuleres i og må settes i relasjon til ulike kunnskaps- og maktsystem.

En forklaring til definisjonsproblematikken same og kunst er å finne i samebevegelsen og nasjonsoppbyggingen fra 1970-tallet, der de ideologiske og politiske prosessene blant annet resulterte i en ny identitetskonstruksjon for deler av Sápmi, spesielt for deler av befolkningen der den samisk-etniske tilhørigheten var blitt et sosialt stigma. Den postkoloniale teoretikeren

²⁰ ”Et spennende ordtak som synes å mytologisere og mystifisere vest. I følge gamle myter kom villreinen til jorda som en gave til samene fra Sola, og siden vest oppfattes som solnedgangens sted, kan ordtaket ha med det å gjøre.” Gaski 2004: 132

²¹ Definisjonen av begrepet samisk kunst som kunst skapt av en samisk kunstner er problematisk for mange kunstnere med samisk tilknytning. Er relevansen for hvem jeg er større for min kunst, enn for andre kunstnere? Er min kunst da motivert spesielt ut fra en kulturell ballast? Det å være same og kunstner blir i endel sammenhenger karakterisert som det å stå imellom på den ene siden tradisjon, og på den andre siden moderniteten. Om begrepene samisk kunstner og samisk kunst, se bl.a. Persen 2004: 31- 34, Lundström 2004: 5- 8, Bergmann 2009: 9- 22

Stuart Halls erfaringer omkring konstruksjonen av den svarte identiteten kan overføres til forholdene i Sápmi. I artikkelen ”Minimal Selves” skriver Hall:

Begreppet ”svart” har faktisk heller aldri varit självklart. [...] Folk pratar om det samhälle jag kommer ifrån på ett sätt jag inte känner igjen. Det är självklart att Jamaica är ett svart samhälle, säger de. I själva verket är det ett samhälle med svarta och bruna människor som har levat i tre, fyra hundra år utan att någonsin kunna tala om sig själva som ”svarta”. Svart är en identitet som måste läras in och som bara var möjligt att lära in vid ett specifikt tillfälle. På Jamaica innfallar detta tillfälle på 1970-talet.

Identifikasjonen som svart ble gjort mulig fordi man, på tross av ulikhetene mellom gruppene på Jamaica på den tiden, hadde en felles erfaring med kolonialismen, og av å bli definert som svarte av kolonialmakten. Identiteten som svart ble til i en kontekst der man kunne posisjonere seg som svart, i motsetning til hvit, og identifisere seg med dette bildet. Dette bidro til forening av mennesker med ulik bakgrunn.²²

I Sápmi gjorde en lignende prosess det mulig for marginaliserte grupper å finne et fellesskap innenfor en samisk kontekst. Dette gjaldt fremfor alt den delen av den samiske befolkningen i Norge som var blitt hardest rammet av koloniserings- og fornorskningspolitikken, og som bodde i utkantene av det som ble betraktet som det samiske kjerneområdet, områder i Finmark der reindrifta stod sterkt.²³ Innenfor flere av de marginaliserte gruppene var elementer fra historien og samiske identifikasjonsmarkører som språk og mange kulturuttrykk enten forsvunnet eller i ferd med å forsvinne. I det nye fellesskapet ble gruppelemmene betraktet som likeverdige, og det ble etablert en mulighet for å definere en identitet som same. Denne identiteten skaptes ikke så mye ut fra en forestilling om et felles opphav, men heller gjennom ideologiske og politiske strategier i nasjonsbyggingsprosessen, der visuelle artefakter og symboler ble brukt til å uttrykke solidaritet mellom gruppene og til å være samlende.

Kravet om en kollektiv samhörighet innenfor en etnisk forståelse ble et anliggende ikke alle ønsket å knytte seg til, og ble årsak til konflikter i lokalsamfunnene som fortsatt pågår i forskjellige former. Med bakgrunn i samenes koloniale historie har en bestemmende etnisk definisjon bli et dilemma for mange, i tilfeller der man som menneske blir stilt overfor spørsmålet. Derfor møter man ofte på beskrivelser som ”de tre stammers møte” i områder der

²² Eriksson, Baaz, Thörn red. 2005: 43- 44

²³ Spesielt innenfor Kautokeino og Karasjok og områdene rundt disse stedene.

den samiske kulturen er blitt marginalisert, der samiske kulturtrekk, samisk språk og politikk ikke passet ikke inn i det offentlige rom, eller mennesker ikke kjente seg igjen i en samisk identitet.²⁴

Den samme bakgrunnen har også ført til at mange i nyere generasjoner ønsker å vedkjenne seg sine samiske røtter, og å finne fram igjen og revitalisere samiske kulturuttrykk og språk ut fra sine lokale ståsteder. Dette skjer i en kontekst der mennesker selv hevder sin rett til egen identitet og kultur gjennom å anerkjenne sin komplekse historie. I dagens samtidskontekst er vi vitne til en slik lokal prosess eksemplifisert her gjennom Riddu Riddu Festivála.²⁵ Riddu Riddu er en internasjonal urfolksfestival som blir arrangert hvert år i juli, i Manndalen i Kåfjord, Nord-Troms, og som i 2010 vil bli arrangert for 19. gang. Festivalens opprinnelige motivasjon var å skape en kulturell arena der en ny lokal identitet skulle formes fra innsiden, og ikke lenger defineres fra utsiden. Et av festivalens formål er å synliggjøre og å utvikle den lokale samiske kulturen i møte med seg selv og andre kulturer, samtidig ønsker festivalen å være en kunstnerisk og kulturell arena for urfolk fra hele verden. Festivalen er blitt en viktig arena for møter mellom forskjellige folkegrupper og for kunst- og kulturutvekslinger i Sápmi. På denne arenaen kan mennesker fra det lokale møte internasjonale kunstuttrykk, og vice versa, møter som bidrar til kulturutvikling av samiske kunstuttrykk innen alle sjangre.

For generasjonen som startet festivalen handlet det om å ta tilbake identiteten ut fra et moderne standpunkt uten å miste det lokale. I artikkelen "Globalisation from Below: the Revitalisation of a Coastal Sámi Community in Northern Norway as Part of the Global Discourse in Indigenous Identity" (2005), diskuterer Torill Nyseth og Paul Pedersen hvordan samtidens etnisitetskonstruksjon formes innenfor en globalisering underfra. De ser på både lokale og globale dimensjoner, hvordan lokale urfolk krever å bli linket til en global kontekst. Ut fra Anthony Giddens definisjon av termen globalisering "as the intensification of worldwide social relations which link distant localities in such a way that local happenings are shaped by events occurring many ways and vice versa," (Giddens 1990: 64), viser forfatterne til hvordan vi er vitne til en lokal konstruksjon av identitet, og hvordan de globale urfolksprosessene gir kulturell mening til lokale prosesser i Kåfjord.

²⁴ Den samiske identitetsproblematikken innenfor den samiske kunstdiskursen er bl.a. blitt beskrevet som "Det samiske dilemma", Svendsen 2001: 91, og "Identitetsklemme", Hansen 2007: 15

²⁵ Målsettingen med festivalens program er å vise bredden og kvaliteten i samenes og urfolks kulturuttrykk. Urfolkskunstnere fra hele verden har gjestet festivalen siden den ble arrangert for første gang. I 2009 fikk festivalen status som knutepunktfestival med fast post på statsbudsjettet. Les om festivalen: Lene Hansen, 2008; *Storm på kysten*. Tromsø, Margmedia, og www.riddu.com

I stedet for å bli definert utenfra definerer de lokale aktørene nå seg selv med referanser til hva de er. Det forfatterne mener er en spesifikk versjon av globalisering underfra, er hvordan det lokale og dens kapasitet til å influere sine egne omstendigheter er forsterket, heller enn svekket som et resultat av global mobilisering av urfolk. Identiteten defineres ut fra flerkulturelle samtidskulturer i en flerkulturell virkelighet, en posisjon mennesket kan snakke ut i fra, uten å måtte ta stilling til definisjoner utenfra.²⁶

En bakgrunn med et flerkulturelt aspekt er realiteten til mange av dagens aktører i Sápmis kunstverden. Kunstnere tar tak i sin generasjons problemstillinger der identiteten betyr å være i en form for forhandlingsposisjon hele tiden. De befinner seg i en verden der det å utvikle måter å være på inkluderer forhandlinger som en aktiv metode i kommunikasjonen mellom kulturer, som en del av det å leve i et flerkulturelt samfunn. Dette viser også at den koloniale historien kan være et kreativt utgangspunkt for kunstproduksjon.

²⁶ Nyseth, Pedersen 2005: 71- 83 I denne sammenhengen må det nevnes at en fastlagt etnisk identitet ikke bare handler om en etnisk samisk identitet, det gjelder også en etnisk norsk og/ eller en etnisk kvensk identitet, som det har vært problematisk å kjenne seg igjen i, i dette området. For mer informasjon om områdets politiske og kulturelle utvikling: Høgmo, Asle, Pedersen, Paul, 2004; *Kamp, krise og forsoning, Evaluering av samepolitiske tiltak i Kåfjord*. Norut Samfunn

Tilbakevendig til historien

Gjert Rognli og Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths

En som har gått
seg vill,
går alltid østover ²⁷

Inspirasjonen til Gjert Rognlis²⁸ kunstprosjekter har ofte utgangspunkt i hans kulturbakgrunn, der han henter fram historiske fragmenter og symbolikk fra den gamle samiske mytologien og kulturtradisjonen. Ikonografiske motiv hentes fra flere tusen år gamle helleristninger, symboler fra runeboomma²⁹ og offersteder. I noen av verkene settes dette i sammenheng med lyd, det kan være lydelementer fra naturen og rytmiske trommelyder som kan assosieres med et rituellet bevegelsesmønster som leder til samisk sjamanisme. Kunstneren inkorporerer også immateriell kulturkunnskap i sin kunstpraksis, som bruk av fugler med mytologisk, symbolsk betydning. Fortsatt er fugler et sentralt element i samisk folketro, der de fungerer som varslere og hjelpere.

Rognli jobber med digitale medier og blander teknikker innen foto, film og datamanipulering. Historiske kulturelementer settes sammen og skaper nye fortellinger i et moderne formspråk. Sammensetningene belyser forskjellige motsetninger mellom fortid og nåtid som kunstneren ønsker å fokusere på, motsetninger som konflikten mellom den gamle sjamanismen og kristendommen i Sápmi. Kunstnerens tilhørighet til begge religioner blir en spenning han har med seg inn i verkene, en konflikt som også representerer et møte mellom fortid og nåtid.³⁰

²⁷ ”Vanskelig å finne forklaring til. Kanskje har det å gjøre med det at samene, i følge myten, opprinnelig kom østfra engang.....men da dro de jo mot vest.....”. Gaski 2004: 117

²⁸ Gjert Rognli (f. 1966), kommer fra Manndalen, Kåfjord, Nord Troms. Han bor og arbeider i Oslo.

²⁹ På samisk goavddis eller meavrresgárrí, var sammen med hammeren og pekeren sjamanens viktigste redskap. Runeboommen var delt inn i ulike verdener sjamanen måtte bevege seg i. Organiseringen av symboler på trommen sees i sammenheng med samenes kosmiske bilde av virkeligheten. Symbolene var tillagt magisk kraft, ”samene hadde avbildet på runeboomene alt som interesserte ham eller alt han ønsket å vite noe om.”

Symbolene er blitt tolket som bl.a. gude- og gudinnefigurer. Pollan 1998: 40- 72

³⁰ Ságat 28.11.08

Tematikken i verkene berører ofte spørsmål der religion og spiritualitet knyttes opp mot aktuelle temaer i dag. Kunstneren sier han er interessert i å vise natur, dyr og mennesker som er under press. Materialistiske og kapitalistiske krefter styrer mennesker til utnytting av natur og dyr, som han mener dyreoppdrett og ren kjøttproduksjon representerer. Diskriminering og forskjellsbehandling av mennesker på grunn av rase, hudfarge og legning opptar han. Dette kommer til uttrykk i filmen *The spiritual kiss* 2009, der fortid og nåtid blandes sammen for å synliggjøre temaet same og homofili, som fortsatt er kontroversielt i Sápmi.³¹

Rognlis billedverden kan synes paradoksal, den befinner seg i det meditative samtidig finnes en visuell dramatik som forsterker tematikken. Paradokset kommer tilsyne i filmen *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* 2005. Filmverket er preget av stillhet og lite bevegelse. Det oppleves som vakkert og poetisk, samtidig fornemmer vi en uro i betraktningen. Formale virkemidler som et tredelt format, triptykformatet, en effektiv kontrastering og lydbruk gjør verket dynamisk. Dette forsterkes gjennom hans direkte måte å bruke samisk symbolikk og ikonografi på, og som sammen med trommelyd og joik understreker det meditative, den åndelige og mytiske dimensjonen verket innehar.

Kunstneren tar utgangspunkt i sin kulturbakgrunn, i et samisk kystområde som gjennom historien har vært utsatt for en hard fornorskningsspolitikk fra norske myndigheter, noe som svekket befolkningens mulighet til utvikling av samisk språk og kultur. På 1990-tallet tok mange unge i området et oppgjør med fortidens fortregninger og usynliggjøring av samisk historie og andre former for samisk tilknytning.³² Rognlis strategi i prosessen er å ta opp igjen og gjøre bruk av elementer fra den samiske dimensjonen som ble skjøvet under overflaten. Sammen med Asbjørn Unor Forsøget³³ har han startet kunstprosjektet Daban Da, der de uttrykker seg tverrmedialt gjennom performance, maleri, foto og film.

Ordsammensetningen Daban Da blir et ordspill som gir assosiasjoner både til en lokal kulturhistorisk tradisjon og til kunsthistorien. På kunstnerduoen's hjemsted har det vært tradisjon å gå dában i tiden mellom jul og nyttår. Å gå dában er en gammel skikk som stammer fra kristen kultdyrkelse av den Hellige Stefan, en kult som kan påvises tilbake til 300-tallet. I øst blir minnet om den Hellige Stefan feiret 26. desember. De som gikk dában var

³¹ Ávvir 27.03.09

³² Jfr. s.15 om Riddu Riddu Festivála.

³³ Asbjørn Unor Forsøget (f. 1967), kommer fra Mandalen, Kåfjord i Nord Troms. Han bor og arbeider i Bergen.

gjærne kledd slik at de ikke var lett gjenkjennelige, og gikk fra gård til gård. Ved husene banket de på døren med en kjepp og ropte ”Leago dában siiddas?” Var svaret ja, sang de dábensanger før de fikk noe mat eller drikk å ta med seg. Var svaret nei, ropte de ”Guvre Josva, hánes gazza” og gikk videre til neste gård.³⁴

Det andre ordet i kunstgruppens navn ”Da”, mener jeg kan assosieres med kunstretningen (eller heller antikunstretningen) Dadaismen fra årene under og etter 1. verdenskrig. Dadaistene gjorde opprør, både i kunstneriske og politiske sammenhenger. Et mål var å bryte med det som var vanlig innenfor kunsten på den tiden. De ville ta bort skillet mellom forskjellige kunstsjangre og lage verk som var en blanding av forskjellige kunstformer som musikk, dans og maleri. Kunsten skulle forenes med livet, betrakterne skulle provoseres til ikke bare være passive tilskuere, men oppdras til en estetisk og politisk bevissthet. Daban Da blir en interessant sammensetning av elementer som viser til kunstnernes utgangspunkt i, og interesse for lokal tradisjon og kunsthistorie.

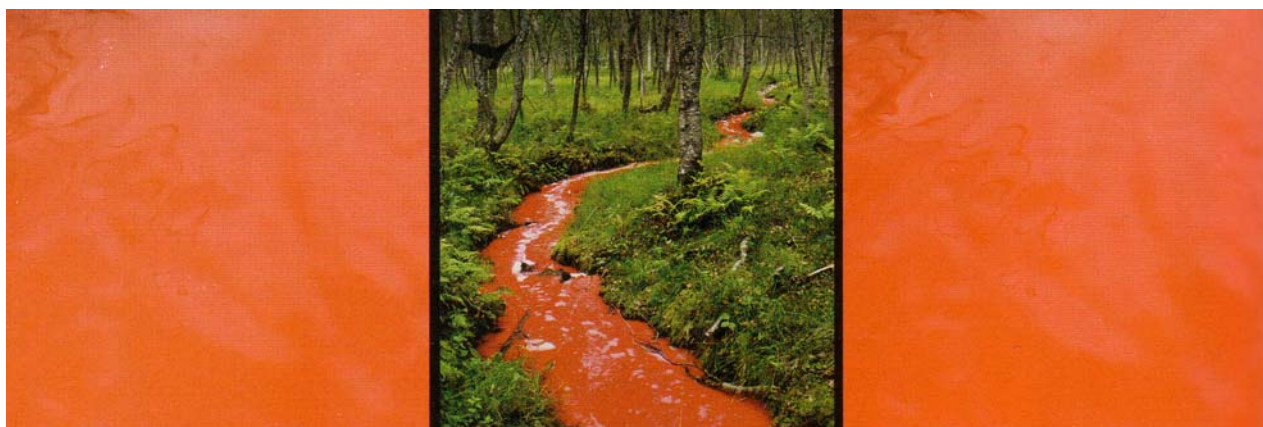
Daban Da
*Ja, lihkastat gitta doložis/ And, the
moment from the past, 2005*



³⁴ Kilder om dábankskikken finnes bl. a. i *Lappenes forhold*, 1999, Sámi Giellaguovddáš/ Samisk Språksenter, Gáivuona Suohkan/ Kåfjord Kommune og *Menneske og miljø. Årbok for Nord-Troms*, 2007. ”Leago dában siiddas?” norsk; ”Er dában hjemme?”, ”Guvre Josva, hánes gazza” norsk: ”Krokete Josva, gnier fingre.” Muntlig kilde: Harry Solhaug, Manndalen.

I den internasjonale kunstverden i dag kan man finne en dreining i kunsten der fenomener som den viktorianske gotikken og det overnaturlige som spiritismen og sjamanismen undersøkes.³⁵ I Rognlis kunstnerskap viser han stor interesse for utforskning av mytologi og sjamanisme i nye uttrykk. Ved å se hans kunstnerskap i en global kontekst kan det argumenteres for at han kan plasseres inn i denne sammenhengen, ut fra sitt lokale ståsted og med bruk av sin egen kulturelle bakgrunn.

Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths



Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, 2005

I Gjert Rognlis samtidsuttrykk utforskes mediets muligheter til å formidle tematikken han ønsker å få frem. Bruk av filmens mediespesifikke kvaliteter gir muligheter for å lage en fortelling som inneholder både bildets bevegelse og lyd, der fortellingen ikke formidles verbalt men må skapes i relasjon mellom verk og betrakter.³⁶ Filmverket *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths*³⁷ er en invitasjon til å entre et univers der et ekko fra fortiden kommer opp til overflaten. Kommuniserende strategier er bærende for formidlingen og betrakterne engasjeres til refleksjon over innholdet. Resultatet åpner for flere

³⁵ Utstillingen *Sort Romantikk* som ble vist i Nord Norsk Kunstmuseum, Tromsø, 10.10.09 – 10.01.10, tok for seg det gotiske som tema, det mørke og uhyggelige i kunsten, fra romantikken til i dag.

www.museumsnett.no/nordnorsk-kunstmuseum/frames.htm Lokalisert: 15.01.10

Nicolas Bourriaud foreslår at denne trenden kan analyseres med utgangspunkt i terrorhandlingen mot Twin Towers, New York, 11. 09. 2001, og intoleransens vekst etter denne hendelsen. Bourriaud 2009: 305- 307

³⁶ Stiles 2004: 225

³⁷ Filmen kan betraktes på: <http://home.no/gjert/> Lokalisert: 18.02.10. Varighet: 4 min

tolkningsmuligheter der det betrakterne bringer med seg inn i verket blir avgjørende for opplevelsen og tolkningen.

Filmverket er bygget opp av to filmer satt sammen i tre deler, som projekteres samtidig på skjermen. Den ene filmen vises i midten av verket, og er sentral i opplevelsen av verket. Den andre filmen projekteres parallellt på hver side av midtfilmen, den viser samme handling speilvendt i forhold til hverandre. I filmverkets midte gjør Rognli et formalt grep for å trekke betrakernes blikk inn i verket ved bruk av perspektiviske virkemidler. En rennende bekk starter i nedre billedkant og flyter stille innover i billedrommet til den forsvinner. I begynnelsen er den naturlig, med rennende klart vann, men endrer gradvis farge til å bli blodrød, etter hvert går den over til sin naturlige tilstand igjen, og vi er tilbake der det begynte. Bekken som er rammet inn av skogbunn og bjørkeskog blir verkets sentrale element, fargeskiftet er et viktig bidrag til dynamikken vi opplever i betraktningen i filmen som ellers er preget av lite bevegelse. Bekken flyter bort fra stedet vi står som betraktere, tar oss med inn i handlingen og til opplevelsen av å bli endel av dette landskapet,

Filmen projisert på verkets sidedeler inneholder flere elementer satt sammen til en fragmentert fortelling. Fortellingen inneholder repeterende bevegelser som kontrasterer mot den stille handlingen i midtsjiktet, og er ladet med symbolikk som peker mot en gammel samisk kulturtradisjon. Her oppfatter vi stein som kastes i vannet, rein svømmer rytmisk og fuglers skrik som kan være et illevarslende tegn, et forvarsel om en kommende ulykke eller død, eller som en rettleiding for å unngå en ulykke. Innimellom dette ser vi naturbilder, rødt vann og hvite vidder, i en underlig sammensetning. Filmene utfyller hverandre og blir meningsbærende sammen.³⁸

Innholdet akkompagneres av taktfaste trommerytmer og joik, der rytmikk og repeterende handling understreker verkets rituelle element. Lydopplevelsen utgjør en del av helheten, joiken vi hører blir et bærende element i tolkningen. Begrepet joik betegner selve det musikalske og poetiske innholdet i tradisjonell samisk musikkform, men er og en kommunikativ form og en kreativ utførelse.³⁹ I sjamanens tid kunne joiken inneholde et skjult budskap. Det ble utviklet en dobbelkommunikasjon gjennom joiken, der poenget var å kode

³⁸ Gjert Rognli er både regissør, fotograf, skuespiller, scenograf, produsent, manusforfatter og ansvarlig for spesialeffektene. Opptakene er gjort ute i det lokale naturlandskapet kunstneren har sin opprinnelse i, og senere bearbeidet digitalt.

³⁹ Samisk: juoigat- å joike, luohiti- en joik

budskapet med en tolags informasjon, en intern kode og en avledende beretning for utenforstående. Utsagnet om at joiken ikke har en begynnelse eller slutt vitner om kontinuitet, dette som en parallell til filmverkets repeterende handling, den vises i en kontinuerlig loop uten en klart definert begynnelse eller slutt. Det rituelle drar betrakterne med på reisen, inn i et nesten meditativt stadium.⁴⁰

Hvordan offerjoiken kunne utspille seg, gir litteraturviter Harald Gaski⁴¹ et bilde på i boka *Med ord skal tyvene fordrives* (1993):

Det er svært sannsynlig at det fantes en relasjon mellom utøvelse av joik og praktisering av før-kristen religion blant samene. I flere av de gamle etnografiske skriftene nevnes joiken som den viktigste handling ved siden av trommingen på runeboommen for å hjelpe sjamanen over til "den andre verden". Han faller i en transe som gjør det mulig for "frisjelen", som er knyttet til tanken, å forlate kroppen for å søke svar enten i gudenes eller de dødes verden. [...] Det er naturlig å tenke seg at disse joikene måtte være av en viss lengde – både for å oppnå transe og for at villreinen skulle få tid til å bevege seg fra et sted til et annet; nemlig dit joikeren/ jegeren ville ha den.⁴²

I den tradisjonelle samiske religionen var ofring en del av den rituelle handlingen.

Seremonien ble ledet av en sjaman som kunne få kontakt med åndelige makter og guder gjennom joik og trommeritualer. Ofringene, de kultiske handlingene, skjedde på spesielle offerplasser og kunne foregå på forskjellige måter. Noen ganger ble offeret slaktet ved et vassdrag og man lot blodet renne ut i vannet.⁴³ I *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* blir aspektet ved offerhandlingen synlig for oss gjennom bekkens blodrøde farge. Om vårt tolkningsperspektiv peker mot en kultisk offerhandling plasserer vi oss som betraktere på offerstedet, der vi enten er vitne til eller blir deltager i handlingen.

Gjert Rognli har uttrykt at det sentrale i *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* er offerjoiken som ble brukt i praktiseringen av den gamle animistiske religionen.⁴⁴ Joiken blir sjamanens⁴⁵ stemme i filmen der han/ hun maner en offerjoik og

⁴⁰ Gaski 1993: 102- 109.

Som en analog til Daban Da og kunstnerduoen performance opptreden: også i en joikeutførelse kan man finne et aspekt av performance, et bevegelsesmønster som følger joikens rytmikk.

⁴¹ Harald Gaski, førsteamanuensis i samisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Tromsø.

⁴² Gaski 1993: 22- 28. Gaski beskriver joikens form, innhold og ulike funksjoner.

⁴³ Manker 1957: 71 Leem, 1767; ... Undertiden slagtede man Dyret hos Bredden af en Elv, lod det meeste af Blodet rinde bort med samme, og med det øvrigste anstrøg nogle Kieppe, som man paa stedet efterlod seg.-

⁴⁴ Samenes gamle religion var animistisk, alt i naturen var besjelet og hadde liv. Fjell, klipper og huler kunne bli valgt, på grunn av form, beliggenhet eller spesiell hendelse, til steder der de kunne møte sine guder. Disse stedene ble betraktet som hellige og ble møtt med ærbødighet og respekt. Les mer: Sveen, Arvid, 2003; *Mytisk Landskap. Ved dansende skog og susende fjell*. Stamsund, Orkana forlag as.

leder betrakterne inn i den spirituelle verden. Filmverket handler om en surrealistisk, mytologisk og spirituell reise inn i dødsriket for å finne svar på hvilket offer døden vil kreve for at menneskers sjel skal bli frie.⁴⁶ Slik jeg forstår det knytter dette an til en interesse for samisk historie og historiske avantgardistiske bevegelser i kunsthistorien, dadaismen og surrealismen fra 1920-tallet. Surrealismen var inspirert av blant annet Freuds teorier om drømmenes betydning og dadaistenes mening om at kunsten var blitt for bundet av tradisjoner. Surrealistene søkte virkeligheten bak det umiddelbart synlige, og hevdet at man måtte hente inspirasjon til kunstnerisk arbeid fra underbevisstheten, drømmene og fra våre instinkter, ikke fra det man har opplevd og erfart.⁴⁷

Filmenverkets tittel *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* antyder at dette handler om et landskap vi finner bak det umiddelbart synlige. Vi får assosiasjoner til at det finnes en annen dimensjon bak det vi opplever som virkelighetens landskap. Sett i en kontekst med henvisning til kunsthistorien og surrealismens forfekting av underbevisstheten og drømmenes betydning i kunstpraksisen, kan betrakteren bli henført til en uvirkelig mytisk verden eller satt inn i en drøm, der verket skapes ut fra betrakernes erfaringsverden. I en annen kontekst kan verket frambringe andre og nye sider. Filmverket oppleves som vakkert og poetisk, samtidig finnes en visuell dramatik som gjør at vi fornemmer en uro ved å betrakte bekken som blir blodrød, som forsterkes av symbolikken. Uro kan være så mangt. Opplevelser som skaper en uro i sinnet kan gi en allmenn foruroligende følelse med tanke på verdens forskjellsbehandling av mennesker og klimaendringer. I en avantgardistisk sammenheng kommer en samfunnskritikk til overflaten.

I en tolkning ut fra et samisk perspektiv kan samfunnskritikken rettes mot både historiske hendelser og dagsaktuelle problemstillinger i samfunnet. For betraktere der verkets symbolbruk og joik er kjente aspekt, kan verket formidle en sammenheng mellom den forsvunne offerkulten og kolonialismen, og fortelle noe om hva det betyr å ha med seg en postkolonial erfaring. Mange samer er blitt fremmedgjorte i forhold til egen historie og kultur.

⁴⁵ Samisk: noaidi. En åndelig veileder og helbreder. Louise Bäckman gir en grundigere forklaring: "Med begrepet "Mytho-poetic" mener hun noaidi'en som den person i gruppen som lærer inn de religiøse tradisjonene, men som i tillegg også står for nyskapning av tradisjoner innen gruppens religiøse forestillinger." Gaski 1993: 98

⁴⁶ www.samiradio.no Intervju med Gjert Rognli, publisert 05.09.2007

⁴⁷ En sentral maler i surrealismen var Salvador Dali. Hans malerier forestiller ofte øde drømmelandskaper der kjente gjenstander kan forekomme i en merkelig sammensetting.

I det å bruke egen historie som en visuell kilde til nye fortellinger ligger også ønsket om å finne noe igjen, og å fortelle historien videre. Betrakteren sitter igjen med verket, våre spørsmål og svar til filmverkets budskap skaper nye historier i relasjon med verket.

Blikk på nåtiden gjennom fortiden

Gjennom tilbakevending til historien kan *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* plasseres inn i en strategisk og spenningsfylt posisjon mellom historien og samtiden, både kulturelt og politisk. Da forteller filmen historien om da norske og utenlandske misjonærer kom til Sápmi på 1700-tallet for å kristne samene. De brukte sterke virkemidler for å nå sine mål, deler av den samiske kulturen ble overkjørt og delvis ødelagt under kolonialistenes fornorskingsprosess som fortsatte utover 1900-tallet. Kristningen av samene resulterte i at praktisering av en årtusener gammel religionen ble forbudt, flere sjamaner ble brent levende, trommene ble kastet i flammene, eller ført bort, og offerjoikene ble endret for å tilfredstille den nye makten.⁴⁸ Skifte i religion medførte en kulturendring som fikk store konsekvenser for samisk kultur. Innføringen av kristendommen gjorde at joik og tradisjonelle religiøse ritualer etter hvert ble forbudt og forbundet med hedendom og primitivisme. Forbudet bidro til en fordømming av kulturelementer også innenfor det samiske samfunnet.⁴⁹

Med referanse til samisk historie blir kulturelle elementer brukt som metafor for å fortelle om historisk maktovergrep og undertrykkelse. I fortellingen tar Rognli utgangspunkt i egen kulturbakgrunn, gjennom bruk av historiske kulturtrekk frambringer innholdet i *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* de sosiale konsekvensene av kolonialismen som har formet samfunn og kultur i Sápmi. Kunstneren viser tilbake til seg selv og sin egen historie, med gjenkjennende referanser fortelles historien ut fra et ståsted der den er gjemt for mange. Verket blir en historie om historien som forsvant.

Som Gayatri Spivak argumenterer for, kan det å ukritisk lete tilbake i den kollektive hukommelsen innebære en fare for forestillinger som kan føre til et nostalgisk syn på egen kultur. Kan man se på Rognlis uttrykk som et nostalgisk forsøk på rekonstruksjon av minner, der gammel og ny tid møtes i rommet mellom tematikk og uttrykksmåter? På den ene siden

⁴⁸ Gaski 1993: kap II. Gaski gir forklaringer på hvorfor de tidlige misjonærene fant det påkrevd å forby joik.

⁴⁹ Utenforståendes fordømming av joik virket til at joiken ble fordømt som upassende og primitiv også av samene selv. I Kautokeino grunnskole var joiken forbudt helt til slutten av 1980-årene.

<http://skuvla.info/skolehist/edel-n.htm> Lokalisert: 12.03.10

finner jeg en historie fra fortiden fortalt med et nostalgisk preg av en kunstner som gjør det bevisst. På den andre siden ser jeg at han velger sin rett til å snakke gjennom å bruke elementer fra historien, og å bli hørt. Dette gjøres ut fra kunstnerens virkelighet, som hans kunstpraksis også er en effekt av.

Silbadooddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths reiser spørsmål til forskjellige sider ved historiske prosesser som påvirker den samiske kulturen, som og innbefatter diskursen omkring det samisk kunstuttrykket i Sápmis kunstfelt.

Problemstillingene dreier seg om samisk kunst, der kunstens representasjoner av etnisitet reiser spørsmål omkring same-eksotismen, slik den er nedfelt i sameikonografien og er blitt betegnet som formidler av et nostalgisk og stereotypet bilde av samene. Oppmerksomheten er rettet mot estetiske og mytologiske dimensjoner ved samisk kulturtradisjon. Uttrykk som viser klare forbindelser til tradisjonene, knyttes opp mot bildet som er blitt karakterisert som det romantiserende bildet på det samiske.⁵⁰

Eksempler på etnisk representasjon i samiske kunstuttrykk er gjenbruk av myter og referanser som viser tilbake til sjamanismen, og formale tegn som reflekterer impulser fra samisk formspråk. Det samiske formspråket er identifiserbart gjennom symboler fra blant annet helleristninger og runeblommer og estetiske elementer fra duodjitradisjonen. Her kan nevnes samisk ornamentikk og naturmaterialer som tradisjonelt blir bearbeidet med tildels enkle redskap. En sterk fargebruk er også blitt karakteristisk for det samiske, kontrastfarger som rødt og grønt, blått og gult er hentet fra drakttradisjonen, en fargebruk som forøvrig er visualisert i det samiske flagget.⁵¹ Gjenkjennende former som runde og avrundede formasjoner er hentet fra runeblommen og fra den samiske nomadiske kulturens dimensjon, der avrundede former var det mest hensiktsmessige når man måtte frakte med seg det man eide.⁵²

⁵⁰ Høydalsnes 2003: 115- 118

⁵¹ Det samiske flagget tar utgangspunkt i en verdensforståelse som er forskjellig fra den norske. Der den øvrige nordiske flaggetradisjonen og Norges flagg har utgangspunkt i det kristne kors og farger inspirert av politiske omveltninger i Frankrike og USA, er symbolikken i det samiske flagget hentet fra samisk mytologi og fargene er hentet fra samisk drakttradisjon. www.ap-sametingsgruppe.no/sameflagget.38669.no.html Lokalisert 14.04.10

⁵² Det ble stilt store krav til de få tingene man måtte frakte med seg, avrundede former gjorde ikke så lett skade på andre ting, dyr og mennesker.

Iver Jåks⁵³ og Synnøve Persen⁵⁴ er samiske kunstnere som har vært aktive innenfor samisk kulturpolitikk siden 1970-tallet, og har satt spørsmålsteget ved hvordan og hvor mye samiskhet kunstneriske framstillinger skal uttrykke. Gjennom Jåks og Persens uttalelser kan man finne et kritisk syn på den utviklingen i samisk kunst som tenderer mot en videreføring av tradisjonelle kulturelementer, der det tradisjonelle blir representativt for kunsten. En kunst som blir fanget i en tapt historie ser ikke ser framover, og søker ikke etter en utvikling lik den som finnes innenfor det vestlige kunstfeltet. Fra et intervju med Iver Jåks, 1992, er dette hans svar på om hvor samisk kunstliv sto:

Den brutale kristningen ga nådestøtet til den ubrutte linjen innen samisk skapende virksomhet. Derfor har dagens samiske folk ingen tradisjon, verken når det gjelder kunstutfoldelse – eller opplevelse. De står midt i sin nasjonalromantiske periode. [...] - Selv ønsker jeg å tilpasse og videreføre vår samiske kultur i tråd med vår epoke. Bare slik kan den fortsette inn i fremtiden og bli betraktet likeverdig med det norske, i stedet for å bli redusert til en kuriositet.⁵⁵

Iver Jåks er blitt beskrevet som den kunstneren som innførte modernismen i samisk kunst, han gjorde bruk av sin samiske bakgrunn og videreførte den i et moderne formspråk. Jåks så her utviklingen i lys av kolonialismen og frarådte en kunst som tenderer mot en form for samisk nasjonalromantikk, som en tiljubling av tradisjoner. Senere har Synnøve Persen uttalt at folkløren, oppfattet som kunstuttrykk som reflekterer et klart samisk formspråk, blir en videreføring av same-eksotismen, og er et hinder for en vital utvikling av samisk kunst.⁵⁶ Bakgrunnen for Persens uttalelse var en utstilling av maleriene til, den da nylig avdøde, samiske kunstneren Nils Aslak Valkeapää,⁵⁷ i Tromsø Kunstforening, 2003.⁵⁸ Hans kunst ble godt mottatt av publikum, og det tydelige samiske aspektet ble spesielt framhevet i omtaler av utstillingen.

⁵³ Iver Jåks (1932- 2007), fra Karasjok. Les mer om kunstneren: Eilertsen m.fl., red., 2002; *Ofelaš. Iver Jåks, Veiviseren*. Universitetet i Tromsøs skriftserie Ravnetrykk. Nr. 28. Tromsø.

⁵⁴ Synnøve Persen (f. 1950), fra Bevkop, Indre Billefjord. Les om kunstneren: Svendsen, Persen, 2001; *Synnøve Persen. Signatur og signaler*. Idut.

⁵⁵ Snarby, Irene, 1996; *Samisk kultur og historie sett gjennom tresnittet "Homo sapiens" av Iver Jåks*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Universitet i Oslo. s. 41- 42

⁵⁶ Nordlys 14.09.02

⁵⁷ Nils Aslak Valkeapää, Áillohaš, (1943 – 2001), var fra Beattet, Nord-Finland og flyttet senere til Skibotn i Nord-Troms. Han var en sentral kunstner i nasjonsoppbyggingsprosessen og var blant de første og største som ga stemme og kraft til den kollektive kulturelle reisingen. Valkeapää var multikunstner kjent både for diktning, joik, musikk og billedkunst. Verket i analysen her, *Uten tittel*, 1991, er som de fleste av hans billedlige uttrykk ment som visualisering av hans tekster. Se f. eks; Valkeapää, Nils Aslak, 1994; *Nu guhkkinn dat mii lahka/ Så nært det fjerne*. Guovdageaidnu, DAT.

Mer om Nils Aslak Valkeapääs liv og kunst: Gaski 2008: 89- 114, " Nils Aslak Valkeapää- urfolksstemme og multimediekunstner."

⁵⁸ Tromsø Kunstforening satte opp Kautokeino Kommunes samling av Nils Aslak Valkeapääs maleri. Utstillingen ble arrangert i sammenheng med Ordkalotten, litteraturfestival i Tromsø, som handlet om kunstnerens virke.

Persen mener det etniske er belastende i forhold til å være fritt utøvende kunstner. For henne handler det om, slik jeg ser det, kunstnerisk integritet. Hennes poeng er at både kunstnerne og betrakterne er med på å opprettholde myten om det ”rene” samiske, gjennom dyrking av virkemidler som er kjent i en etnisk kulturkrets. Det er en form for dyrking av egen kultur hun er kritisk til, og mener videre at i visse tilfeller kan en undersøkelse av fortiden generere bildet av kontinuitet.⁵⁹ Uttalelsene viser at samisk kunst befinner seg i en posisjon mellom tradisjon og modernitet, og problematikken om hva og hvordan uttrykkene skal avspeile det samiske ligger i denne dikotomien. Kunsten betraktes og tolkes i gitte retninger, ofte som primitivistisk eller etnisk, generelt når man kjenner kunstnerens etnisitet, og spesielt om uttrykket gjenspeiler det. Slike holdninger i kunstkritikken blir relatert tilbake til historien, det er det vestlige kunstsyste­met, med dens historie, marked, estetikk, og kritiske verdier som har gitt et objekt status som kunst.⁶⁰

I undersøkelsen av selvkritiske sider i den samiske kunstdiskursen må vi ha i minnet at verken kritikken eller kunsttendensene har oppstått av ingenting. Samiske kunstnere har tilegnet seg vestlig kunstoppfatning både gjennom praktiske og teoretiske innfallsvinkler, i institusjoner der filosofien er spesifikk for den (vestlige) dominerende kulturen. De har moderne ambisjoner og entrer kunstfeltet med denne bakgrunnen. Dette gjelder også synet på det ikonografiske bildet av hva samisk kunst skal uttrykke, tankene bak skepsisen til etniske representasjoner i kunsten gjenspeiler det vestlige kunstsyste­met, og kritikken må sees i flere kontekster. Jeg ser Jåks og Persens kritiske holdning som forsøk på å endre den samiske kunsten innenfra, gjennom å ta til orde for en utvikling i takt med den internasjonale kunsten, ut fra deres individuelle estetiske vurderinger.

Historien uttrykt i kunsten

Maleriet *Uten tittel*, 1991, av Nils Aslak Valkeapää, Áillohaš, er et eksempel på kunstuttrykk som refererer til et samisk formspråk som er blitt omtalt ovenfor. Grunnelementer i bildet gir assosiasjoner til samisk kultur og mytologi, gjennom symbolikk, farger og former.

Fargebruken er intensiv, røde og gule fargevalører dominerer og forsterker en rund

⁵⁹ Persen 2004: 33- 34

⁶⁰ I artikkelen ”New Internationalism Or the Multiculturalism of Global Bantustans” mener Rasheed Araeen at årsaken har å gjøre med måten nasjonal kultur i vest er tenkt ut. Forestillingen om etnisitet som representativt for urfolks verdier, kontinuerlig produsert av urfolk­skunstnere, er ikke endret; og det etniske er fanget inn i forestillingen om vestlig kultur som rasemessig homogen. Vestlig kunst nekter ikke andre kravet om likhet, men likheten er gitt på forskjeller. Araeen, Rasheed, Hiller, Susan ed., 1991; *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. London and New York, Routhledge, s. 3

formasjonen i bildets midte. Figurene som kretser rundt formasjonen er hentet fra den samiske tromma sjamanen brukte i sin religionsutøvelse. I maleriets øvre halvdel ser vi en sol, som kan tolkes som en referanse til samefolket som solens barn, slik opprinnelsesmyten fortelles i det episk-poetiske diktet *Beaivi bártni soagŋu jiehtanasaid máilmmis*, om ekteskapet mellom solens sønn og månens datter.⁶¹



Uten tittel, olje på lerret, 1991

I dagens kontekst oppstår det spørsmål om verk som uttrykker samiske tradisjoner sammenfaller med en oppfatning om at de må betraktes i en spesifikk etnisk sammenheng.⁶² Blir en gjenbruk av trommesymbolikk, sjamanisme og naturmystikk en videreføring av ritualer og symboler, eller er det en videreføring av tankegods som er å finne i kunstnerens bakgrunnen og tiden kunsten skapes i? For Nils Aslak Valkeapää var bruk av tradisjoner i kunsten et uttrykk for hans kjærlighet til Sápmi og den samiske kulturen. Hans liv og virke var nært knyttet sammen med utviklingen i det samiske samfunnet i hans levetid, og Valkeapääs kunstproduksjon må settes i sammenheng med samtiden den ble skapt i. Den samiske kunsten har aldri utviklet seg uten impulser utenfra, samiske kunstnere ble en del av en global politisk kulturell bevegelse, med paralleller til andre marginaliserte grupper i verden. Ikke minst viktig for uttrykket ble urfolksperspektivet som kom inn i kunstdiskursen.

⁶¹ *Beaivi bártni soagŋu jiehtanasaid máilmmis* ble nedtegnet av Anders Fjellner (1795 – 1819). Gaski 1993: 59- 72

⁶² Anne Pelins beskrivelse av samisk kunst reflekterer en romantisk betraktning av bl. a. Nils Aslak Valkeapääs maleri: ”För konstnärerna har den nationella mytologin och återgivningen av det mytologiska förflutna varit ett medel att synliggöra den mytiska historien hos respektive folk. Så här har konstnärerna under historiens gång hållit den nationella självkänslan uppe och fört den vidare- såväl i den nordiska nationalromantiken vid sekelskiftet 1900 som i dagens finsk-ugriska konst.” Pelin 2003: 121

Man kan si at kunstnere som Valkeapää brukte sin erfaring og kunstneriske frihet til å skape uttrykk for å representere sitt folks kultur og egenart.

Det går en linje fra *Uten tittel* til *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths*. Relasjonen finnes i en tilbakevending til den samiske historien. Begge verk blir en formidling om av hvordan samfunnsendringer kommer til uttrykk i Sápmis kunst. Endringene finnes utenfor verkene, i argumentasjonene omkring samfunnsforhold og innenfor kunstfeltet, der diskurser pågår hele tiden. *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* blir et uttrykk som plasserer seg inn i diskursen, men med en annen agenda enn i tiden da kunsten tematiserte politiske og sosiale anliggender i den samiske nasjonsoppbyggingsfasen. I Rognlis bakgrunn finnes en forståelseskontekst for hans kunstuttrykk. En kunstnerisk undersøkelse av den samiske historien blir en måte å finne tilbake igjen noe av det som ble fortrent og forsvant fra den kollektive hukommelsen. Det blir og en måte å finne egen identitet på. Kunstneren er interessert i å undersøke den gamle samiske religionen, han står i sin samtid og er ikke redd for reaksjoner på at han blander elementer fra gammel og ny tid. Rognli reflekter over diskurser omkring eksotisering og nostalgi, og svarer på argumentene gjennom å bruke sin kunstneriske frihet til å transformere sin interesse for egen kultur gjennom samtidskunstens medier.⁶³

En samtidsdiskurs som omhandler problematikk omkring kulturelle framstillinger er ikke et typisk samisk fenomen. Dette er et tema i diskusjoner også på det globale plan, og er i dag spesielt gjeldende i postkoloniale samfunn. Gerardo Mosquera⁶⁴ mener at i appropriasjon av kulturelementer er det ikke snakk om mytenes overlevelse, men heller noe som naturlig tenderer mot en prosess som transformerer mytologiske aspekt innenfor samtidskulturen. Denne prosessen er i stand til å fokusere på verden gjennom mytologiske tankestrukturer, og reflekterer en realitet der det mytiske og magiske blir operative aspekt innenfor behandlingen av samtidsproblemer.⁶⁵

Vårt syn på fortiden skapes av dagens diskurser og perspektiv. Den altomfattende kunnskapen som lå implisitt i den tradisjonelle overbevisning omkring bruken av trommesymbolikk, sjamanisme og naturmystikk er ikke tilstede i dag. I beste fall kan fragmenter av meninger i

⁶³ Ságat 27.09.07

⁶⁴ Gerardo Mosquera, kunstkritiker, kurator og historiker, Havanna, Cuba.

⁶⁵ Mosquera 1995: 129

historiske kulturtrekk rekonstrueres og gjenbrukes i samtidens kontekst, og derigjennom skape nye betydninger. I appropriasjonsprosessen endres meninger. Dette bryter nødvendigvis med den opprinnelige funksjonen, men det er dermed ikke sagt at de er uten betydning i dag. Meningene brytes ned gjennom tidene, noen blekner vekk, andre oppstår som nye, endret av nye kontekster eller historier.⁶⁶ Gjert Rognli henter fram gammel kunnskap, transformerer den og lar den få nye meninger i relasjon med betrakterne. I transformasjonsprosessen kobles deler av kunsthistorien, samiske kultur- og kunsttradisjoner og samtidens uttrykksmåter sammen. Historien formidles gjennom et medie og med virkemidler dagens mennesker forstår. Filmmidiet gir muligheter til å forene kulturelle elementer gjennom bilde og lyd, og til å gjøre historien kommuniserbar for nye grupper mennesker.

En historie om nåtid og framtid

En usynliggjøring av en stor del av kulturen er en årsak til at mange i Sápmi har et ambivalent forhold til egne kulturuttrykk. I *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* belyses slike motsetninger gjennom henvisninger til sjamanismen og joik. Gjennom virkemidler som er med på å skape en rituell betraktningssmåte fremkommer en symbolsk offerhandling, en kobling mellom sjamanismen og kristendommen som i enkelte samisk sammenhenger er omstritt. Kunstneren sier om sine mytiske kunstprosjekt at han prøver å utfordre og å gå over religiøse og kulturelle grenser. Å blande sammen den gamle religionen med den nye kan virke provoserende på mange i det samiske samfunnet. Han ønsker ikke å sjokkere, men å nå ut til folk ved bruk av sterke virkemidler.⁶⁷

I dag kan man se flere uttrykk for åndelighet og spiritualitet i samisk populærkultur som har trekk både fra kristendommen og sjamanismen. Eksempler på dette er Riddu Riđđu Festiválas inkludering av ulike spirituelle retninger og sjamanistiske forestillinger, filmskaper Nils Gaups framstillinger av noaidens virksomhet i filmen *Ofelaš/ Veiviseren* 1987,⁶⁸ og i flere av *Beaivváš Sámi Teáhter/ Beaivváš Samiske Teaters* oppsetninger, der det mytiske kommer fram gjennom handling, kostymer og musikk. Et eksempel er forestillingen *Allaq – The Great*

⁶⁶ Nelson 2003: 163

⁶⁷ Ságat 27.09.07

⁶⁸ *Veiviseren* er den første samiske spillefilm som er produsert. Filmen er inspirert av samiske sagn der russetjuder overvinnes av en samisk veiviser.

Dreamer, som hadde premiere i mars 2010. Denne åpenheten viser at samene ikke lenger er så forsiktige i framstillingen av sin kultur, en endring som også gjenspeiles i kunsten.⁶⁹

Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths gjøre bruk av elementer fra mytologi og sjamanisme for å rette oppmerksomheten tilbake til fortiden og framover mot samtidens realiteter. Vi som betraktere lever ikke i fortiden, vi reflekterer over verket fra vårt ståsted i dag. I betraktningen kan vi også finne en samfunnskritisk side ved verket som går ut over indre samiske samfunnsforhold. I møtet med *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* gir symbolikk og lyd en foruroligende assosiasjon til vår måte å forholde oss til naturen på. Bekken som endrer farge til å bli blodrød, for så å gå tilbake til sin naturlige tilstand igjen, blir symbol på den økologisk ubalansen i verden, og spørsmålet som oppstår er hva vi mennesker kan gjøre for å opprette balansen. Jeg som betrakter blir satt i fokus, og må tenke over mitt ansvar og mine handlinger i denne sammenhengen. Verket blir en formidling om hvordan globaliseringsprosessenes versjon av imperialismen styrer verden gjennom økonomisk og politisk makt, og konsekvensene det har for menneskeheten. Er vi blitt fremmedgjorte i vårt forhold til naturen som har vært vårt livsgrunnlag, og hva kan vi gjøre med samfunnsproblemerne det bringer med seg? Verket kan være med på å øke bevisstheten om globale problemer. Gjenbruk av mytiske og magiske aspekt får en ny mening og reflekterer en realitet omkring økologiske og politiske sammentreff i samtiden.

Gjert Rognlis bruk av gamle kulturtradisjoner frambringer refleksjoner over spørsmål som omhandler både fortid og nåtid. Harald Gaski sier at ”Slik de gamle mytene påvirket oss, er moderne mytologier med på å forme oss på samme måte – Hvem skal bestemme hva moderne mytologier skal inneholde?”⁷⁰ Rognlis uttrykk blir også et uttrykk for fremtiden, der han og andre samiske kunstnere skaper fortellinger med utgangspunkt i det de kommer fra. Verkene blir et fragment av et større bilde skapt i globaliseringens tid. Samtidig som det kan argumenteres for at de er et uttrykk for Sápmis samtidskunst, er de et bidrag til den internasjonale samtidskunstscenen.

⁶⁹ Religionshistoriker Cato Christensen, Universitetet i Tromsø, forsker på samisk religion i samtiden. I sin doktorgrad undersøker han populærkulturelle arenaer som uttrykker samisk spiritualitet. Ságat 06. 12. 08

⁷⁰ Gaski, Kappfjell 2002: 47

Duodji og dáidda og i endring

Outi Pieski og Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch

Rypa er spraglete,
men verden er
enda mer fargerik.⁷¹

Outi Pieskis⁷² kunstneriske prosjekt foregår i forskjellige medier; maleri, collage, skulpturelle installasjoner og video. Arbeidene blir til gjennom blandinger og sammensetninger av teknikker og materialer. Hun gjenbraker materialer hun finner i naturen eller hverdagslige objekter som bearbeides og oppstår i nye former. I naturen samler hun beinrester fra dyr, grener fra trær og fjær, som males, klees med tekstiler eller inkorporeres i hennes verk som de er funnet. Fra hverdagen bruker hun stoffrester, biter av plast og andre verdiløse materialer, elementer hun setter sammen til skulpturelle installasjoner og collager. Maleriene blir til på lerret og andre overflater som bomullsstoff eller samiske silketørklær.⁷³ De rammes ofte inn av tekstile materialer, eller de utvides med tredimensjonale elementer, små objekt som strekker seg ut i fra lerretet.

I Pieskis kunstpraksis er hennes flerkulturelle identitet av betydning for utformingen av verkene. Hennes røtter og den samiske kulturen interesserer henne, hun gjør bruk av en flerkulturell kulturbakgrunn og knytter den sammen med sin kjennskap til den internasjonale kunstverden. Kunstneren har tilbrakt barndommen utenfor Sápmi, med en oppvekst i Helsingfors, men har valgt å bosette seg i sin fars hjembygd Dálvadas nord i Finland. Hun føler en sterkt tilknytning til dette stedet og naturen i nord, det er på vandringer i fjellområdene rundt Dálvadas hun finner materialer til sin kunstpraksis. Når maleriene tilføres bein, fjær og reinskinn, eller rammes inn med blomstret stoff, bånd og dusker får den kalde overflaten en mykhet, varme og letthet. Blomstrede stoffer og dusker minner om kunstnerens

⁷¹ ”Samene har alltid elsket farger, derfor har vi de fargerike koftene, og når andre klager over mørketid i nord, gleder samene seg over mørketidsfargene som er dype og intense. Rypa har alltid hatt en spesiell plass i samenes hjerte, fordi den er så myk og god.” Gaski 2004: 41

⁷² Outi Pieski (f. 1973), bor og arbeider i Dálvadas, Utsjok, Finland.

⁷³ Silketørklær med håndknyttede frynser brukes til kofter.

bestemors tepper fra barndommen, og om nomadisme og flytting. Det å flytte seg mellom kulturer er en del av henne selv.⁷⁴

Pieskis sammensetninger og gjentolkninger av spesifikke visuelle elementer og symboler som referer til samisk kulturtradisjon, og små biter fra naturen går igjen i hennes arbeider. Kunstneren er interessert i å utforske forbindelsen til sin samiske bakgrunn og mediterer over tradisjonenes betydning i egen arbeidsprosess. Hun undersøker tradisjonelle materialer og måter å jobbe på, og har respekt for duojären⁷⁵ som hun gjerne sammenligner seg med.⁷⁶ Å være en duojár har alltid hørt til den samiske verden og innebærer forskjellige aspekter ved det å leve.

Et aspekt er en økologisk dimensjon som omfatter hvordan man henter sine emner i naturen og bearbeider dem. Et annet er oppfattelse av estetikk, det man anser som vakkert i en viss kontekst er ikke alltid i samsvar med gitte normer utgått fra estetikkbegrepet innen en annen tradisjon. Estetiske opplevelser er ikke statiske og også det man oppfatter som estetisk vakkert i samisk kontekst endrer seg.⁷⁷ Duodji er og en form for kommunikasjon, den kommuniserer gjennom materialbruk, teknikker og prosesser og med formalestetiske virkemidler som form, farge og ornamentikk. En side ved duodjiens kommunikasjonsform kommer tilsyne i en problematisering der man ønsker å følge sammenhengen mellom kunstner og verk. En signatur som beviser den autonome kunstner har vært en forutsetning i den vestlige kunsthistorien. Et duodjiobjekt har ikke tradisjonelt hatt signatur i vestlig forstand, likevel har objektet alltid hatt en signatur i seg selv. Gjennom små detaljer i utforming og ornamentering legges igjen en signatur bevisst eller ubevisst, som kommuniserer opphavsperson, problemet er at den har kun vært synlig for de innvidde i gruppen.⁷⁸

Forbindelsen til duodjitradisjonen fremkommer både på en direkte måte og på en indirekte måte i Outi Pieskis kunstpraksis, både gjennom håndverkets teknikker, materialer og

⁷⁴ Lohiniva 1999: 16- 20.

⁷⁵ Norsk oversettelse: håndverker

⁷⁶ <http://www.frame-fund.fi/aom/pieski/introduction.shtml> Lokalisert: 25. 09.08

⁷⁷ Et eksempel på endring innenfor det samiske estetikk begrepet er forenkling i ornamentering av objekt. Maja Dunfjeld mener at når formen omskapes til noe som kun skal tilfredstille det estetiske ved å trekke fra noe og legge noe til blir dette en misforståelse av hva som er kunst eller i grenselandet- duodji som kunsthåndverk. Det å unnlate å ornamentere gjenstandene er et fenomen i tiden, slik at det kun blir formen, det visuelle elementet igjen. Dunfjeld 2002: 69, 70

⁷⁸ Guttorm 2004: 54-55

filosofien bak tradisjonen. Denne kombinasjonen føres videre i installasjonen *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch*, 2008. Verket er sammensatt av elementer fra naturen og kulturen i Sápmi. Et reinkranium med horn hentet fra naturen er blitt bearbeidet med tekstile materialer som innehar kulturelle referanser. I bearbeidelsen har kunstneren gjort bruk av tradisjonelle duodjiteknikker. Reinkraniet er transformert til et skulpturelt objekt, det har oppstått i en ny form og fått et nytt liv fra kunstnerens hånd.

Kunstbegrep som assemblage og appropriasjon kan brukes for å beskrive *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch*. Begrepene omhandler kunstpraksiser der verk blir til gjennom blandinger og sammensetninger av forskjellige teknikker og materialer som transformeres til skulpturelle objekt eller installasjoner, som er viktige uttrykksformer i samtidskunsten. Assemblage som kunstbegrep ble skapt tidlig på 1950-tallet for å beskrive en type arbeider laget av fragmenter fra naturen eller hverdagslige objekter, fra 1980-tallet ble appropriasjonskunst innført i kunstverden. Funne objekt, som termen tilsier et objekt som er funnet, holder på sin identitet, men ikke sin opprinnelige kontekst, den oppstår med et nytt innhold innenfor kunstfeltet, og overbringer nye budskap. Sammensatte objekt inneholder fragmenter som bearbeides og oppstår i nye former.

Å appropriere betyr å tilegne seg, og å gjøre noe til sitt eget. Robert S Nelson⁷⁹ foreslår et nytt begrep, appropriasjon, til det Roland Barthes kaller myte,⁸⁰ og med det vil han illustrere og foreskrive en teori ved å appropriere hans myte. Han bytter ut meningen i Barthes semiotiske konstruksjon med en personlig mening, for å vektlegge den personlige virksomheten. Han mener termen berører det personlige som gir appropriasjonsprosessen en konseptuell kraft, men også semiotisk ustabilitet.⁸¹ Appropriasjonene eller mytene er

⁷⁹ Robert S Nelson er Distinguished Service Professor of Art History, History and History of Culture, University of Chicago.

⁸⁰ Roland Barthes (1915- 1980), fransk litteraturkritiker, filosof og semiotiker. I *Mythologies*, (1957), beskrives hvordan mytene strukturer vårt samfunn og måtene vi opererer på. Ideologien i et samfunn virker som en myte, underbygger framstillingene slik at vi forstår dem på spesielle måter, og tilslutt blir de tatt for å være sannhet.

⁸¹ Semiotikk er teorien om tegn. Med utgangspunkt i språket som system, mente den sveitsiske lingvisten Ferdinand Saussure (1857 – 1913), at det var hensiktsmessig å ta i bruk strukturell lingvistikk for å studere meninger overført gjennom tegn og symboler. Tegn er betegner og det betegnede, der tegnsystemet knyttes til koder gjennom en allerede etablert sosial og kulturell konvensjon. Semiotikken opptrer både i teori og praksis. Teorien blir betegnet som studiet av kommunikasjon der man gjennom å undersøke hvordan hvert tegn fungerer i tolkerens sinn overfører en spesiell mening i en gitt situasjon. For å finne mening tolkes kodene på grunnlag av tidligere erfaring. I kommunikasjonen står tegnet mellom avsender og mottager og skal gi samme mening for begge om de skal bli forstått. Leeds- Hurwitz, Wendy, 1993; *Semiotics and communication: Signs, Codes, Cultures*. Hove og London, Lawrence Erlbaum Associated Publishers.

kontekstuelle og historiske, de blir presset eller endret av nye kontekster eller historier.⁸² Outi Pieski approprierer elementer fra den samiske tradisjonen, gjør dem til sine egne og gir dem nytt innhold i en ny kontekst.

Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch



Koivun alla/ Soahki vuolde/Under a birch, 2008

Outi Pieski gjør bruk av sine personlige erfaringer, en flerkulturell kulturbakgrunn og sin kjennskap til det internasjonale kunstfeltet, og setter det sammen inn i en kunstsammenheng. Et uttrykk skapt ut fra disse erfaringene er *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch*, en sammensetning av forskjellige teknikker og materialer som er transformert til et skulpturelt objekt. Innenfor kunstbegrepene installasjon og skulpturelle objekt som skapes av funne materialer finnes en samfunnskritikk, en skepsis til konsumering og kapitalisme som i dag inneholder et viktig økologisk aspekt. Økologiske begrep som resirkulering og gjenbruk inngår i samtidens internasjonale kunsttendenser. Gjennom resirkulering blir kunstproduksjonen en sosialt orientert prosess.⁸³ Transformering av funne objekt med en økologisk tilnærming kommer fram i intensjonen bak verket, og gjennom framgangsmåter og materialbruk.

⁸² Nelson 2003: 163- 164

⁸³ Her kan også nevnes trash art, en kunst som krever avfallsstatus.

Pieskis utgangspunkt er ikke først og fremst hennes kjennskap til det internasjonale kunstfeltet. Hun snakker ut fra sine erfaringer, og verkene oppstår gjennom en form for samlemetode, der hun samler biter fra den samiske naturen og kulturene hun har sin bakgrunn i. Bitene settes sammen til meningsbærende tegn, og assosiasjonene verket framkaller når det inngår i forskjellige kontekster gir grunnlaget for fortolkningen. Installasjonen *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* tar utgangspunkt i tradisjonelle kulturelementer, naturens funne objekter og verdiløst materiale. I struktureringen av elementene viser Pieski kapasitet til å inkorporere nye ideer sammen med det tradisjonelle.

Fra naturen i Sápmi har kunstneren hentet et reinkranium med horn og satt det sammen med resirkulerte materialer som stoffrester og biter av reinskinn. Naturmaterialet er blitt bearbeidet med reinskinn og et band av silkelignende skinnende grønt stoff. En mengde røde kvadratformede stoffbiter dekorerte med små perler er sydd sammen i remser, som så er montert på hornene og blir hengende ned. Spesifikke visuelle elementer med referanser til samisk tradisjon og nåtid kommer til syne. Reinkraniet og reinskinn er elementer som opererer som tegn på samiskhet, stoffbitene er rester av ullstoff som brukes i kofter, den tradisjonelle samiske drakten, likeså er bruk av perler til pynt av drakten en tradisjon i noen områder i Sápmi.

Når kunst med klare samiske referanser går i dialog med den internasjonale kunstverden, er ikke innholdet gitt, fordi elementene er strukturert på en slik måte at det oppstår en tvil som tilsidesetter en opplagt tolkning. Installasjonskunst krever av betrakterne at de ser bak det isolerte objektet for å finne konteksten verket er blitt til i, presentert og mottatt i.⁸⁴ En betraktning av *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* med dette utgangspunktet kan åpne for refleksjoner rundt et sammensatt sosialt og politisk samfunn som vi alle er en del av. Verkets tittel angir en forbindelse til naturen. For betraktere som kjenner til naturen og kulturen i nord kan verket tilsynelatende reise spørsmål om en kollektiv samisk historie, men gjennom kontekster som etableres av kunstnerens biografi og samtidskunstens strategier avdekkes andre aspekt ved verket.

⁸⁴ Stiles 2004: 186- 187

Pieskis identitet omfavner mangesidige historier og påvirkninger og gjenspeiler endringer i begrepet identitet, der det flerkulturelle innbefatter en aksept av forskjelligheter. Sápmis samtidskunstnere fokuserer på individets mulighet til å handle på vegne av seg selv, og stiller spørsmål om hva det vil si å være et menneske i dag. En oppvekst i sør har gjort at kunstneren ikke føler hun har fått tak i alle deler av den samiske arven, men må samle bitene hun klarer å få tak i, og sette dem sammen i komposisjoner. Hun forsøker å forene sin flerkulturelle identitet, og gjennom kunsten skape en relasjon til den samiske kulturen;

”My relationship with Sami culture is a bit longing for a reindeer that always escapes to the forest at the moment when you think of having reached it, and that the only things left are droppings or bones mouldering in the bushes. I collect these bones and put them together in various compositions that, for me at least, feel very organic and living”[...]”⁸⁵

I *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* forenes biter hun har samlet, og verket blir et nytt uttrykk sprunget ut fra kunstnerens virkelighet. Dersom verket problematiserer identitet og røtter, er det ikke som et kollektivt anliggende, men forteller om subjektive motsetninger innenfor en identitetsproblematikk, og utforskning av forbindelser til egen bakgrunn og kultur. Både nærhet og avstand til det samiske har gitt henne nye innfallsvinkler til det kunstneriske uttrykket, og åpnet for den samiske bakgrunnens betydning. I Outi Pieskis kunstpraksis blir hennes flerkulturelle identitet betydningsfull for utformingen av verkene. Hun bruker sin kunstneriske frihet til å appropriere elementer fra samiske kulturtradisjoner på sin individuelle måte. I transformeringen er reinkraniet blitt et skulpturelt objekt, det har blitt pyntet og fått et nytt liv, og bringer nye budskap.

Å pynte offerdyret

I refleksjonen over verket stilles spørsmål om hvilke forestillinger som aktiveres i tolkningen. I en samisk tolkningskontekst kan det finnes elementer i *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* som leder tankene tilbake på mytologiske aspekt i kulturen, da kan verket bringe et budskap som inneholder mytologiske referanser, og som sammen med tittelens henvisning til naturen, gir en tolkning i retning mot et hellig rituale i mytisk tid. Med denne henvisningen kan det skulpturelle objektet tolkes som en metafor for det enslige offerdyrets gjerning og

⁸⁵ <http://www.frame-fund.fi/aom/pieski/introduction.shtml> Lokalisert: 25.09.08

betydning.⁸⁶ Offeret var det som gjenopprettet balansen mellom denne og den andre verden.⁸⁷

Ernst Manker gir et bilde på hvordan et levende dyr kunne ofres:

”... at offerdjuret togs fast med lasso i renhjorden, og hur motsträvig och vild den för har varit, så stod den nu stilla som en körren. Så dekorerades den med tygbitar i alla färgar i hornen och överallt på kroppen. Sedan tog man loss lasson och släppte djuret, och renen lämnade hjorden och gick själv til offerplatsen, utan at nogon ledde den.”⁸⁸

Materialet som ble brukt til dekorering var forgjengelig, men Manker forteller om spredte funn som omfatter mer eller mindre oppløste fragmenter av ulikefargede tråder, band, klederemser og lignende, som tilsvarer det tradisjonen omtaler som offerdyrenes utsmykking. Videre beretter han om hvordan offerdyret ble bundet til en bjørk, før den ble dekorert og siden frigjort for å forsvinne ut i naturen.⁸⁹

I denne sammenhengen kan verket tolkes som en metafor for kunstnerens egen identitet og hennes relasjon til den samiske kulturen. En relasjon hun sammenligner med et reinsdyr som er sky og vanskelig å fange. Dyret rømmer tilbake fjellene når hun tror det er fanget og det eneste hun finner igjen er rester av bein og horn i forvitring. Det er disse restene som settes sammen i komposisjoner, som for henne blir levende igjen, og oppretter relasjonen til kulturen.

Det blir et bilde på en kompleks og sammensatt identitet der biter like gjerne kan forsvinne, som vokse og forsterkes. Det finnes biter i den samiske kulturen som mennesker som er vokst opp utenfor denne, ikke uten videre finner eller har tilgang til. For å nå helt inn i, og bakenfor mange av kulturens innerste hemmeligheter, må man forstå måter å kommunisere på eller beherske det samiske språkets interne koder. Doble lag av betydninger kommuniserer f.eks. en spesifikk måte å se verden og sin egen tilværelse på, til mennesker som kjenner de kulturelle kodene. Den implisitte meningen er ikke alltid opplagt, men innebærer en taus forståelseskunnskap som ikke uttales verbalt.⁹⁰ Dette oppleves som både vanskelig og

⁸⁶ I likhet med *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths*, som argumenterte for en deltagelse i selve ofringsritualet, en kollektiv handling, kan *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch* tolkes som en metafor for det enslige offerdyrets gjerning og betydning.

⁸⁷ Pollan 1998: 123- 128

⁸⁸ Manker 1957: 92. Manker skriver om Knud Leem, 1767 og hans beretninger fra Finnmark: ”Det, som brugtes til Ofringer, var helst levende Creature, saasom: Rensdyr, Faar og andet deslige Qvæg.....ibland offerdjuret helt, ibland någon del, alltid skelettdelarna; fynd av brända ben; av skjuten vildren hornen, härnan och bellingarna; tobak och del av vägkost”. Manker 1957: 44.

⁸⁹ Manker 1957: 47- 51

⁹⁰ Gaski 1997: ”Voice in the Margin: A Suitable Place for a Minority Literature?”

frigjørende. Det vanskelige finnes i å hele tiden måtte lete etter forklaringer og å forhandle om sin identitet, det frigjørende i å tolke kulturelementer og å bruke kulturen som man selv vil.

Forbindelser til tradisjonen

Om man retter blikket bakover finnes en forbindelse til Pieskis verk hos kunstneren Iver Jåks. En viktig forskjell er de to kunstneres utgangspunkt og forbindelse til samisk tradisjon og filosofi. Pieski har tilegnet seg kunnskapen litt etter litt, hun har med vestlig kunstutdanning nærmet seg den samiske kulturen i sin kunstpraksis, og gjør bruk av de elementene hun selv finner betydningsfulle. Jåks vokste opp midt i tradisjonen, og ervervet erfaringer og kunnskaper som fulgte ham gjennom hele livet. Bak hans estetikk lå alle aspekt fra samisk livsfilosofi som innebar tankemåter der natur og mennesker utgjorde livets helhet.

Jåks` verk ble til av forgjengelig materialer han fant i naturen og andre materialer han gjenbrakte og bearbeidet til estetiske objekt. Kunstneren uttrykte et ønske om at verkene ikke skulle konserveres for ettertiden, men få lov til å gå tilbake til naturen igjen.⁹¹ Ideologien bak denne holdningen er å finne i samens tradisjonelle nomadiske livsform, naturen selv skulle slette alle spor etter bosetning og vandring, det eneste som kanskje er igjen og kan fortelle historien er steinringen rundt ildstedet eller på offerplassene, og kulturminnene som finnes omkring stedsnavn.⁹²

I Jåks` verk finnes forbindelser til samiske kulturtradisjoner, mytologi og verdensanskuelse, utviklet gjennom et moderne formspråk. *Stille vender tanken*, (1994/95/98), er en skulpturell installasjon laget av rester av tre og reinhorn. To lett bearbejdede trestokker er sammenføydd med en trekile i nedre ende og blir støtte for hornene og trestykkene. Mellom stokkene er det montert flere reinhorn som er viklet inn i hverandre, noen av dem har fått påført en svak blåfarge. Hornene er sammenbundet med reimer tvunnet av håndgarvet reinskinn, sisti. I skulpturens øvre del er de sammenbundet med lange trestykker stukket ned mellom hornene,

⁹¹ Iver Jåks tilbake-til-naturen filosofi, at verkene ikke nødvendigvis skal bevares for ettertiden, bryter med institusjonelle konvensjoner om at kunsten skal konserveres og oppbevares i museer, der ideologien er bevaring og samling. Spørsmålet er om denne ideologien er en utfordring til kunsten og dens samfunnskritiske holdning til forbrukersamfunnet og kapitalismen. I dag er verden overfylt av ting, og kunst produseres hele tiden. Kan museer og noen gang bli fylt opp av kunstverk? Er det mulig å utvide samlingene på samme måte i framtiden?

⁹² Gaski, Kappfjell 2002: 43

Stedsnavn, naturformasjoner og terreng forteller om samenes levemåter i eldre tid, både gjennom formasjoner og de samiske benevnelsene. Å kjenne til naturen gav informasjon om orienteringspunkter, ressurstilgang og bruk av områder. I næringsutøvelsen var menneskene avhengige av vær og føreforhold, viktig var og steder for religionsutøvelse. I den gamle nomadiske kulturen var det nødvendig å spille på lag med naturkreftene og gudene.

disse strekker seg oppover forbi stökkene, og forlenger installasjonen. Skinnreimenes ender henger fritt og utgjør et visuelt element i installasjonen.



Stille vender tanken, (1994/ 95/ 98)

Skulpturen inneholder referanser til både tradisjonelle redskap, materialer og duodji. Disse referansene finnes i naturmaterialer, måten å bearbeide materialene på og tradisjonelle håndverksteknikker representert ved reimer tvunnet av sisti. Sisti er reinskinn som håndgarves med seljebark og er et viktig materiale i duodjiproduksjonen. Tvunnede reimer av sisti har tradisjonelt vært brukt til det meste man behøvde å knytte sammen, og også til redskap som lasso og fiskeredskaper. Skulpturen er blitt endret opp gjennom årene, og har fått tilføyd nye materialer, som de lange trestykkene.⁹³ Dette kan tolkes med referanse til duodjitradisjonens økologisk dimensjon, å bruke det man har eller finner for å reparere på gamle ting, eller for å lage nye.

Stille vender tanken blir gjerne tolket med referanser til samisk mytologi og offerplasser i naturen der seider er en del av bildet. I likhet med *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* kan formspråket også argumentere for at det finnes en referanse til det pyntede offerdyret, og det symbolske i at offeret ble frigjort for å gå tilbake til naturen. Når offeret er frigjort hva blir igjen? *Stille vender tanken* kan tolkes som en indikasjon på at det forgjengelige forsvinner men tankene som er implisert i offerstedets betydning blir tilbake, en metafor for samisk

⁹³ Snarby 2002: 77

livsfilosofi om ikke å sette spor etter seg i naturen, og minner oss om at respekt for naturen er sammenflettet med bildet av oss selv i dag.

Stille vender tanken og *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* er laget innenfor forskjellige kontekster, men begge forholder seg til kunstpraksiser der verkene blir til gjennom sammensetninger av forskjellige teknikker og materialer som transformeres til skulpturelle objekt eller installasjoner. Foruten de formale sidene i installasjonene, innehar verkene en konseptuell dimensjon, der hele den kunstneriske prosessen er av betydning. Dette innebærer også prosessen som oppstår mellom verk og betrakter. Om *Stille vender tanken* kan man si at verkets forvittringsprosess er en del av denne dimensjonen. Komposisjonene av resirkulerbare materialer viser til et økologisk aspekt, som i disse verkene gjenspeiles ut fra en samisk dimensjon. Måten å forholde seg til naturen på gjenopptas, kanskje med andre agendaer, men med ønsket om det samme, respekten for naturen og ønsket om å ta vare på den.

Kunstbegrepet assemblage er beskrivende for verkene, begrepet inngår i kunstneriske avantgardebevegelser. Poenget i den historiske avantgarden var opprør mot etablerte institusjoner i samfunnet. I det Peter Bürger beskriver som kunstens neo-avantgardistiske fase, materialiserte den avantgardistiske intensjonen om å knytte kunsten sammen med livspraksisen seg, og institusjonaliserte avantgarden som kunst.⁹⁴ Avantgardistiske verk satt, og fortsetter å sette spørsmålstegn ved estetiske konvensjoner innen kunst, ved å utfordre den idealistiske estetikken som fikk en sentral rolle på 1800-tallet gjennom Kants refleksjoner om den estetiske dømmekraften. Med den idealistiske estetikken fulgte etableringen av den borgelige kunstinstitusjonen der den frie kunsten utøvdes for sin egen del, utenfor hverdagslivet.⁹⁵

Med henvisning til det idealistiske estetikkbegrepet har de samme konvensjonene blitt gjeldende i Sápmis kunstverden, og er ikke minst aktuell innenfor diskursen omkring distinksjonen duodji/ dáidda. Duodji, er benevnelsen for håndlagde bruksgjenstander. Grunnmaterialene hentes fra naturen, og håndverket utføres etter gamle tradisjoner, men

⁹⁴ Bürger, Peter 1998: 95- 98

Mange avantgardister har ikke noe ferdig produkt å vise til. Gjennom kunstneriske prosesser blandes flere kunstuttrykk, som i performance. Det handler mer om prosessen enn det ferdige verket. Peter Bürger er forfatter av boken *Theorie der Avantgarde*.

⁹⁵ Bull 2007: 29

tilpasses nye arbeidsteknikker og bruksområder.⁹⁶ Dáidda betegner det moderne kunstbegrepet, slik vi forstår det ut fra en kunsthistorisk definisjon. Tradisjonelle konvensjoner i Sápmis kunstverden og samfunn, forstått gjennom begrepsdefinisjonene i dag, markerer et hierarkisk skille mellom duodji og dáidda. I Sápmis kunstverden representerer det definerte skillet det samme som i den norske konteksten, der kunstens innhold overskrider det konkrete objektet, mens kunsthåndverkets innhold ikke finnes utenfor håndverksprosessen og selve objektet.⁹⁷ Det hierarkiske skillet slik de framkommer i begrepsdefinisjonene, kan forklares med at dáidda, oppfattet som den frie kunsten, får svekket sin kunstverdi der duodjibegrepet blandes inn.⁹⁸

Et duodjiobjekt kan oppfattes på to plan, det innehar en materiell (fysisk) og en immateriell (tankemessig) dimensjon. Det materielle er det fysiske som kan registreres, det immaterielle er usynlig eller abstrakt, kunnskaper som inneholder en filosofisk dimensjon.⁹⁹ I *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch* opptrer forbindelsen til duodjitradisjonen¹⁰⁰ både gjennom det gjenkjennelige, materialer som er tradisjonelt brukt i duodjiproduksjon og duodjiteknikker, og det filosofiske, som den personlige meditative virksomheten duodjiproduksjonen innehar.

I sin kunstpraksis undersøker Pieski tradisjonelle materialer og måter å jobbe på, ”I m enjoying the meditative aspect of making handicrafts and respect the traditional Sami handicrafts.”¹⁰¹ Innenfor det meditative aspektet finnes både håndverkets materielle og immaterielle dimensjoner og kunnskaper. Bak et tradisjonelt duodjiobjekt ligger en lang prosess, fra innhenting av naturmaterialer og bearbeiding av disse, til det ferdige objektet. Bearbeiding innebærer vurdering av form og estetiske elementer ut fra egenskaper og funksjon, og materielle kvaliteter, som blir bestemmende for objektet. For Pieski blir det å skape reinkraniets pynt, å utforme en mengde røde kvadratformete stoffbiter i samme størrelse og dekorere dem likt med små perler, et rituellet arbeide som nærmer seg duodji - og gjennom det, hennes mors, bestemors og samiske kvinners hverdag. Arbeid med hendene

⁹⁶ Sámeráđđi/ Nordisk Sameráds definisjon av duodji.

www.saamicouncil.net/?deptid=2137 Lokalisert: 18.02.10

⁹⁷ Knut Astrup Bull betegner dette skillet som den borgelige kunstinstitusjonens forståelse av kunst som idé, og håndverk som arbeid, to adskilte områder. Astrup Bull 2007: 16

⁹⁸ Se kapittel: 2 s. 26-27

⁹⁹ Dunfjeld 2006: 1- 12

¹⁰⁰ Her kan det påpekes at begrepet tradisjon (også duodjitradisjon) betraktes uten klare definisjoner, den kan betraktes som noe statisk, noe som alltid har vært og må rekonstrueres, og/ eller forstått som en kontinuerlig prosess. I Sápmis kunstverden brukes begrepet både om en innlevelse i fortiden, men og som stadig i endring. Denne dualiteten er en del av prosessene rundt diskurser omkring kunstbegrep og kunstuttrykk.

¹⁰¹ <http://www.frame-fund.fi/aom/pieski/introduction.shtml> Lokalisert: 25.09.08

innebærer mer enn en duodjitradisjon for kunstneren, i det meditative kommer hele aspektet fram gjennom følelser, materialer og teknikker.¹⁰²

Outi Pieskis måte å gjenbruke elementer fra den samiske duodjitradisjonen, transformere dem og gir dem nytt innhold i nye kontekster, kan beskrives gjennom appropriasjon. Ved å overføre Robert S Nelsons teori om appropriasjon av myter over på duodjitradisjonen, endres den av nye kontekster eller historier. Termen berører den personlige virksomheten og gir appropriasjonsprosessen en konseptuell kraft, der verkets ide og prosessen kan poengteres som viktigere enn selve produktet. I duodjitradisjonen er det ferdige produktet viktigst.¹⁰³ Her oppstår den semiotiske ustabiliteten, produktet som et tegn mellom mottager og avsender gir ikke samme mening i kommunikasjonen, på grunnlag av erfaring som kan knyttes til koder gjennom en allerede etablert sosial og kulturell konvensjon. Dette er aspekt som er med på å endre oppfatninger om det samiske kunstbegrepet.

I betraktningen av verket framkommer forskjellige oppfatninger som endres i konteksten den settes inn i. Outi Pieskis bruk av duodjitradisjonen slik det framkommer i *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* tilsidesetter ikke tegn på samiskhet, men søker bakenfor det etniske og setter tradisjonene inn i en ny kunstnerisk og kulturell samtidskontekst. Det er heller ikke en bekreftelse eller avkreftelse på samiskhet som er hennes agenda, men forsøk på å stille spørsmål til sin egen identitet. Når teknikker, materialer og filosofi fra duodjitradisjonen approprieres inn i nye verk, gir den semiotiske ustabiliteten grunnlag for å drøfte duodji og dáidda både i forhold til begrepsinnhold og endringer i kunsten og i samfunnet.

Distinksjonen duodji / dáidda, en begrepsproblematikk

Pieskis appropriasjon av duodjitradisjonen kommer tilsyne på en direkte måte i verket *Gollegákti/ Gold Coat*, 2006. Her har hun skapt en tradisjonell jentekofte fra sitt eget område, sammensydd av brukte kaffeposer, hverdagens søppel. Koftas tilbehør, tradisjonelt et silketørkle, er laget av sammensydde små sukkertøypapir. Bruken av den tradisjonelle samiske drakten er endret fra å være hverdagens klær til å bli plagg som brukes mest ved høytidelige anledninger i dag. Innenfor endringen er kofta også blitt et viktig symbol for

¹⁰² Lohiniva 1999: 16- 20

¹⁰³ Selv om bruksfunksjonen ofte knyttes til hverdagens behov er duodjiproduktene rikt ornamentert, et eksempel er kniven med en detaljrikt ornamentert hornslire.

identitet i Sápmi. *Gollegákti/ Gold Coat* snur om på dette, materialer fra hverdagen som i utgangspunktet er verdiløst, er blitt formet til et identitetssymbol. Dette gir en overraskende kombinasjon av hverdagens søppel og en nasjonal stolthet, som problematiserer vår egen oppfatning av nasjonalsymboler og forbrukersamfunn. I tillegg blir et konvensjonelt tradisjonsbundet syn på duodjietikk utfordret, slik *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* også utfordrer koder gitt gjennom etablerte sosiale og kulturelle konvensjoner.

En illustrasjon på problematikken begrepsinnhold i duodji og dáidda kan gis gjennom å undersøke *Gollegákti/ Gold Coat* i sammenheng med duodjiobjektet *Ikte, odne, ihttin*, 2001, (12x18,5x12,5 cm.), av Gunvor Guttorm.¹⁰⁴ I konvensjonell forståelse av begrepene er *Gollegákti/ Gold Coat* et dáiddaobjekt skapt av en dáiddar, og *Ikte, odne, ihttin* et duodjiobjekt, skapt av en duojár. Duodjiobjektet er et lite skulpturelt objekt laget av tradisjonelle naturmaterialer, reinhorn, rikule og stein. Objektet består av to deler, der den øverste delen, utformet i tre og horn, er montert på en sokkel av stein hentet direkte fra naturen. Den bearbejdede delen er utformet gjennom en tradisjonell håndverksprosess, og har en oval form som minner om runebommens form. Den flate oversiden er laget i mosaikkteknikk der små biter av horn og tre er satt sammen, og undersiden, av tre, er utformet i en skålform. Her er det benyttet spillmaterialer, rester etter duodjiproduksjon, som referer til aspekter i duodjifilosofien der ingenting skal gå til spille, og det meste kan brukes om igjen.



Gollegákti/ Gold Coat, 2006.



Ikte, odne, ihttin, 2001

¹⁰⁴ Gunvor Guttorm er professor i duodji ved Sámi Allaskuvla, Kautokeino. Hun er også duojár og har deltatt på flere utstillinger der både duodji og dáidda er representert.

Ikte, odne, ihttin gjenspeiler et tradisjonelt materialvalg, men avviker fra duodjitradisjonens tradisjonelle særtrekk, en nyttefunksjon, utenfor det å være et estetisk objekt, eller et duodjiobjekt som har en funksjon som et dáiddaobjekt.¹⁰⁵ *Gollegákti/ Gold Coat* representerer et tradisjonelt formspråk i kombinasjon med utradisjonelle materialer. Begge objekt gjør bruk av duodjiens former og viser både til tradisjon og nyskapning. Når *Ikte, odne, ihttin* representerer et duodjiobjekt og *Gollegákti/ Gold Coat* representerer et dáiddaobjekt oppstår spørsmålet om hvilke aspekter ved objektene som avgjør dette. Hva baserer de bestemmende kriteriene seg på?

Guttorm tar opp denne problematikken i artikkelen ”Kunstner, verk og betrakter – kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning”. Et duodjiobjekt som avviker fra tradisjonelle særtrekk anses ikke som representativt for duodji, i det samiske samfunnet. Dette illustrer problemet som oppstår ved definering av objekt og hvilke kriterier som skal brukes i vurderingen. ”Hvis duodji blir vurdert etter kunstens målestokk, så blir det vanskelig å være duodjiutøver, dersom man altfor trofast følger en tradisjonell formgivning, og i motsatt fall; hvis man avviker fra tradisjonen, så kan et uerfarent publikum likevel kalle formgivingen for tradisjonell.”¹⁰⁶ Kunstuttrykkene endres og skaper nye diskurser i Sápmis kunstfelt, men som eksemplene over viser, er det problematisk å belyse distinksjonen duodji/ dáidda.

Samiske estetiske framstillinger er i liten grad formalisert med egne kriterier til vurderinger. Innenfor utvikling av et begrepsapparat er det mange spørsmål å ta stilling til. Et av dem er om vurderingen bør forstås ut fra det konseptuelle idémessige innholdet eller ut fra produksjonsprosessene, et annet er om et objekt skal vurderes ut fra visuelle likheter med eldre produkt.¹⁰⁷ Rauna Kuokkanen foreslår at vi må finne undersøkelsesmetoder som er bygd på den samiske kulturens konvensjoner og oppfatninger, som gjenspeiler kulturtradisjonen og filosofisk/ontologisk forståelse. Ut fra et samisk perspektiv kan man utvide de konvensjonelle termene slik at de passer vår virkelighet.¹⁰⁸ I utvikling av termer er det behov for en

¹⁰⁵ Verket innehar en tradisjonell trommeform, men trommens funksjon i dag inngår i en brutt tradisjon. At formen er plassert på en form for sokkel tolker jeg som en forsterkning av dette.

¹⁰⁶ Guttorm 2004: 51- 68

¹⁰⁷ Gaski, Kappfjell 2002: 75. ”[...] det finnes lange tradisjoner i samisk kultur for det som kan gå under begrepet kritikk. Utøvelse av duodji, joik og historiefortelling, ble utsatt for evaluering, med andre ord var det vanlig å utsi smaksdommer over både konkrete og mer abstrakte ting.” Her vil jeg føye til at personlige smaksdommer ikke kan regnes som kunsthistoriske vurderinger eller kritikker, som krever en grunnleggende faglig forståelse for det man vurderer eller kritiserer,

¹⁰⁸ Kuokkanen 2009: 46

behandling av kunst og kunstbegrep som gjenspeiler både den kulturelle arven og dagens virkelighet, men som også innbefatter det kunstvitenskapelige perspektivet som er en del av denne. Utgangspunktet for Sápmis kunst er erfaringer fra det lokale stedet og den tradisjon den oppstår i, samtidig må kunsten sees i lys av endringer og bevegelser i tiden den skapes i og som skaper diskursen.

Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch og *Gollegákti/ Gold Coat* er konseptuelle verk som bryter med oppfattelsen av duodji, slik den forstås i begrepsdiskursen duodji/ dáidda. Verkenes idémessige innhold overskrider tradisjonelle håndverksprosesser og bruksfunksjon, kunstnerens konsentrasjon om tankene bak verkene er konseptuelle aspekt som ikke tilhører duodjietikken. Likevel gir Pieski duodjiprosessen en egen kunstnerisk verdi. Hun uttrykker viktighet for tanker og følelser i duodjitradisjonen, kunnskaper som innebærer en filosofisk dimensjon ved duodji, som sammen med materialer og teknikker gir henne en hel opplevelse. Dette aspektet blir virksomt i verkene og må komme med i en vurderingsdiskusjon.

I en kulturell virkelighet

Outi Pieski inntar en kunstnerisk innfallsvinkel der hun uttaler behov for å jobbe i forhold til den samiske kulturdimensjonen som er en del av hennes liv. Gjennom sin kulturelle bakgrunn, fortid og nåtid former hun sitt verdensbilde og sin tilværelse, og ut fra det sitt kunstneriske billedspråk. Herfra ønsker hun å formidle sin billedverden og å finne en plass på kunstarenaen i sitt eget miljø, og i verden. *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* og *Gollegákti/ Gold Coat* er verk som reflekterer det samiske aspektet, og frambringer fortellinger ut fra kunstnerens virkelighet, fortellingene som åpner opp for refleksjoner omkring både private erfaringer og erfaringer mennesker har felles.

En betrakter som innehar kunnskap om det samiske samfunnet og kulturen vil tolke og forstå disse verkene på en annen måte enn de som har et fjernere forhold til den nevnte kulturen. Som vist i analysen vekker formspråket i *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* assosiasjoner til en mytologisk tolkning, til en metafor for offerdyret som er blitt dekorert og sendt ut i verden. Med denne referansen til en tidligere virkelighet kan installasjonen uttrykke betydninger i en kulturell erfaring, kunstnerens egen identitet og relasjon til den samiske kulturen. Likevel kan det stilles spørsmål om forestillingen som peker direkte tilbake til et mytologisk aspekt er en relevant forståelse, når kunnskapen om det mytiske offerdyret er i

ferd med å bli borte. Kanskje vi ikke kan tillegge verket en slik intensjon men må finne andre sider i tolkningsprosessen som gir nye meninger. En tvetydig situasjon innbyr til refleksjoner omkring en tradisjonell og en moderne kultur.

Slik det flerkulturelle aspektet er virksomt i dagens kunstpraksiser i Sápmi, er det også i virksomhet i betrakteren. En tolkning kan ikke være gitt selv om spesifikke kulturelle sammenhenger gir mulighet til å oppfatte enkelte aspekt ved verkene. Prosessen med å undersøke *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* fra flere perspektiv krever undersøkelser i kontekster som omfatter tid og rom verket er blitt skapt i, som kan gi muligheter for å finne elementer i verket som er oversettelige. Kulturelle oversettelser handler om tolkninger der noe alltid vil bli utelatt. I det utelatte rommet går kunsten i en kreativ dialog med betrakteren, verkets idémessige innhold begynner der verket slutter.

Pieskis bruk av mediespesifikke kvaliteter vi finner innenfor kunstneriske begrep som installasjon og skulpturelle objekt og gjenbruk av materialer, blir meningsbærende i oversettelsesprosessen. Verk som er blitt inspirert av omgivelsene står i dialog med sin historiske og sosiale kontekst, dette leder til sosialrelaterte spørsmål som inneholder en samfunnskritisk side, som inngår i samtidens internasjonale kunsttendenser og kan bidra til å gjøre verket tydeligere. Kunstopplevelser handler om å bruke alle sanser, så kanskje man kan skape en historie som ikke bare handler om den samiske kulturen og dens skjulte verdier, men at vi som betraktere skaper våre egne historier ut fra vår situering i dagens globale kontekst.

Etnisitet og territorium

Svein Flygari Johansen og Territorial Holiday

I landet på
landets måte.¹⁰⁹

Svein Flygari Johansens¹¹⁰ kunstprosjekter framstår til dels som monumentale installasjoner bestående av foto, video, interaktive installasjoner og tredimensjonale sammensatte strukturer. Kunstneren bruker teknologi som middel til å belyse temaer han tar opp i sin kunst. I verk der teknologi er framtredd brukes den for å framheve kunsten, og det blir hans måte å se og å tolke dagens landskap på. Imidlertid mener kunstneren at den teknologiske uttrykksformen er underordnet budskapet han ønsker å frambringe gjennom kunsten.¹¹¹

Sentralt i mange av kunstnerens arbeider står spørsmålet om forholdet mennesker har til naturen, og forholdet mellom landskap og territorium. Implisitt i begrepet territorium ligger forståelsen av et avgrenset landområde. Gjennom å arbeide med naturtematikk søker han å problematisere fysiske aspekt ved politiske beslutninger som er avgrensede og forandrer naturen, og de psykologiske aspekt dette medfører, og bidrar til menneskenes stadig skiftende natursyn. Han er interessert i endringer i maktstrukturer påfører området han har sin opprinnelse i, noe som ofte tematiseres i hans kunstneriske prosjekter. Med referanser til Finnmark og nordområdene konfronterer hans verk betrakterne med økopolitiske krefter som virker både lokalt og globalt.

Flygari Johansen har sin opprinnelse i Alta i Finnmark, et flerkulturelt område som er blitt preget, og stadig preges av kulturelle motsetninger og landskap i forandring. Altasaken fikk konsekvenser for mennesker og miljø man forstatter ser virkninger av.¹¹² I dag skaper rettighetsspørsmål en lokal uro omkring etnisitet og nye eierstrukturer, nye bruksmønstre og nye bevegelsesmønstre i området. Kunstneren føler at hans hjemlige landskap omformes, og

¹⁰⁹ ”Denne type utsagn finner en også i samenes eldste sanger om hvordan Sameland ble bosatt. Der het det at en skal tilpasse seg landets skikker og rette seg etter de verdiene som er gjeldende der. Det gjorde nemlig ikke kolonistene når de kom til samiske områder, og derfor ønsket samene dem bort igjen.” Gaski 2004: 52

¹¹⁰ Svein Flygari Johansen (f. 1959), fra Alta, bor og arbeider i Oslo.

¹¹¹ Riddu Riddu Searvi; Festivalavis/ Festiválaviisa, 2004

¹¹² Se kapittel 1, s. 5

går tapt for ham som menneske, og får innflytelse på hans kunstnerskap.

For meg som menneske er dette tapet ganske trist. Som kunstner byr slike omveltninger kanskje på nye muligheter og nye fortellinger. [...] Men identiteten får sin livgivende turbulens.¹¹³

Flygari Johansen identifiserer seg med området han er vokst opp i og ønsker ikke å bli satt inn i en etnisk kategori, hans identitet er preget av det flerkulturelle mangfoldet natur og kultur i Finmark er sammensatt av. Han er et enkeltindivid med ståsted midt i flere kulturer.¹¹⁴ Den historien han har med seg er arven fra en kolonial historie som har påvirket mennesker, kultur og landskap, og som gjennom nye maktstrukturer fortsetter å møte og å forme de samme områdene.

Et kunstnerisk prosjekt som henspilte på lokale og regionale rettighetspolitiske strukturer som endrer landskapet, var installasjonen *Territorial Holiday* som ble oppført under Riddu Riddu Festivála, 2004. Festivalens tema var ”teknologi”, der fokuset ble lagt på viktigheten av at samtalen om urfolkens tradisjoner, aktuelle situasjon og fremtidsscenarioer, også dreier seg om teknologi. Svein Flygari Johansen var invitert av Riddu Riddu Festivála som årets festivalutstillter.¹¹⁵ *Territorial Holiday* ble et stedsspesifikt kunstprosjekt, som stod i sammenheng med eksisterende diskurser på stedet det ble oppført, og tematiserte eiendomsrett og territoriale grenser. *Territorial Holiday* bestod av to deler, en interaktiv installasjonen inne i festivalens galleri, Riddu Galleriija¹¹⁶ som ligger i tilknytning til festivalen på festivalområdet, og en naturinstallasjon ute i landskapsområdet. Betrakterne måtte forflytte seg mellom galleriet og naturen, de ble deltagende i en kunstneriske strategi som oppfordret til refleksjon.

Landskapet og miljøet er i dag truet fra mange kanter, og konsekvensene ser vi tydelig i dag. Det globale aspektet i denne problemstillingen kommer fram i kunstnerens installasjon *Father of Night, Father of Day*, utstilt på Festivalutstillingen 2007, Tromsø Kunstforening. Det er en

¹¹³ Johansen Flygari 2009: 80

¹¹⁴ Johansen Flygari 2009: 75- 76

¹¹⁵ ”Årets festivalutstillter var Svein Flygari Johansen fra Alta. Han viste installasjonen ”Territorial Holiday”, et verk som reflekterer over identitet og landskap, både lokalt og i en større sammenheng. Sentralt i dette står forholdene i Mannedalen med Svartskogområdets spesielle status.” Riddu Riddu Festivála, Årsrapport, 2004. www.riddu.no/rapport-fra-riddu-riu-2004.204498-30482.html Lokalisert: 23.03.08

www.riddu.no/svein-flygari-johansen-aarets-festivalutstillter.162228-30482.html Lokalisert: 23.03.08

¹¹⁶ Riddu Galleriija er et bibliotek som fungerte som galleri under festivalen. Den interaktive installasjonen fylte hele lokalet. Vedlegg 1; tegning av lokalet, med mål. Riddu Riddu festivalkontor.

videoinstallasjon som kobler oppbygging og nedsmelting av en snømann til skiftende markedspriser på råolje fra Nordsjøen. Oljeprisene leveres direkte via internett fra Reuters, via deres livemarked service.¹¹⁷ Kunstneren kobler sammen kapitalistiske markeds mekanismer og miljøpåvirkninger ved hjelp av det mest globaliserende mediet i dag, internett.

Svein Flygari Johansen kunstneriske prosjekt faller inn i en tendens i samtidskunsten som berører overnasjonale spørsmål, og der dagens samfunn blir satt under et kritisk undersøkende lys. Kunstnere tar utgangspunkt i sine lokale ståsteder med de verdier, kulturelle referanser og samfunnsforhold som er kjente for dem. Tematikken omformuleres gjennom kunstneriske prosesser og knyttes an til det internasjonale nettverket. Lokale meninger som utveksles i en global kontekst får oss til å reflektere over spørsmål de frembringer, når problemene fra fysiske inngrep vi gjør i naturen begynner å få konsekvenser for oss, kommer reaksjoner til uttrykk. Løsningene på miljøkrisen er avhengig av politiske avgjørelser som ofte blir tatt langt borte.¹¹⁸ Politiserte kunstprosjekt der tematikken berører slike spørsmål kan være med på å skape engasjement og en ny bevissthet om utfordringer naturen og menneskeheten står overfor.

Territorial Holiday



¹¹⁷ Kuzovnikova, Snarby 2007: Omtale; Svein Flygari Johansen

¹¹⁸ www.bodokunst.no/?a_id=733 Lokalisert: 28.05.09



Territorial Holiday, 2004

Territorial Holiday ble skapt som en følge av Svein Flygari Johansens engasjement som festivalutstiller på Riddu Riddu Festivála, 2004. Installasjonen ble utformet som et direkte svar på engasjementet. Kunstnerens bruk av teknologi reflekterte festivalens tema, og verket framstod som en kommentar til det aktuelle stedet og de sosiopolitiske forhold der det ble oppført. Stedet, ikke som en spesifikk lokalisering, men som et rammeverk der sosiale, økonomiske og politiske strukturer påvirker og endrer samspillet mellom natur og kultur. Med utgangspunkt i det lokale ble det fokusert på hvordan slike strukturer virker både lokalt og i en global sammenheng.

I en verden der kapitalkrefter styrer, og naturressursene fordeles og forvaltes, ligger det ofte implisitt spørsmål omkring etnisitet og territorium i politiske prosesser. I forbindelse med engasjementet som årets festivalkunstner på Riddu Riddu Festivála uttalte kunstneren seg om tanker bak kunstprosjektet *Territorial Holiday*:

Akkurat nå er jeg litt inspirert av Svartskogdommen og konsekvensene av denne. Fordi alt jeg lager handler om identitet og landskap på den ene side og etnisitet og territorium på den andre. Etnisitet fører til tanken om territorium. Det handler om å "eie" en geografi. Jeg er mer opptatt av typografien.¹¹⁹

Sentralt i verkets tematiske utforming stod forholdene i Manndalen, med Svartskogområdets spesielle status. Svartskogen (Čáhput) er et utmarksområde øverst oppe i dalen bygda ligger i. Området fikk selvråderett basert på samisk sedvane, etter Høyesterettsdom fra 2001; *Eiendomserverv ved alders tids bruk*, også kalt Svartskogdommen. Svartskogen har vært

¹¹⁹ Riddu Riddu Searvi Festivalavis/ Festiválaviisa, 2004.

brukt som allmenning av befolkningen, som også selv har regulert bruken for å unngå overbelastning av naturen. I 1980 overtok Statsskog forvaltningsansvaret, noe som innbar spørsmål om bruks- og allmenningsrettigheter på statens grunnarealer. Gjennom Høyesterettsdommen ble det slått fast at området tilhører dalens befolkning i fellesskap.¹²⁰

Territorial Holiday bestod av to deler, en innholdsrik installasjonen oppført inne i Riddu Galleriija, og en naturinstallasjon, plassert ute i naturområdet Svartskogen, 15 km. fra utstillingslokalet. Sentralt på gulvet i utstillingslokalet plasserte kunstneren jord fra Svartskogen, utformet som et kartutsnitt av naturområdet, kartutsnittet var avgrenset med en rød konturlinje, som peker tilbake på avgrensinger på kart, den territoriale avgrensende markøren. I jorda var det plantet en månemanns fotavtrykk som ble bekreftet gjennom Neil Armstrongs berømte ord som strømmet ut av høyttaleren: "That`s one small step for a man, one giant leap for mankind." En visualisering av området som pekte direkte tilbake på Svartskogdommen og områdets status innenfor rettighetsproblematikken til land og vann i Sápmi. I tilknytning til kartomrisset hang en fotomontasje som viste et foto av et konstruert flagg plassert i landskapet i Svartskogen, montert sammen med en beskrivelse av områdets beliggenhet på nordlig bredde- og lengdegrad. Fotomontasjen laget en link mellom installasjonens to deler.

Naturinstallasjonen er et flagg montert på en trestang og holdt oppe med hjelp av steiner. Dette er det samiske flagget som er blitt bearbeidet med et rektangel i venstre kant. Rektangelet er delt inn i fire trekkanter, med de norske fargene i to trekkanter plassert loddrett mot hverandre. Flaggets utforming minner forøvrig om unionsflagget fra den norske unionstiden med Sverige. Flagginstallasjonen har en strategisk plassering der området med selvråderett begynner.¹²¹ Rettighetene lokalbefolkningen oppnådde gjennom Svartskogdommen er symbolisert gjennom installasjonen. Et flagg plassert i et ubebodd landskap markerer at det er gjort krav på eiendomsrett til et område.

¹²⁰ Bruksregler for Čáhput Siida; "Alle rettigheter til ressursene i Čáhput (Svartskogen) tilhører Manndalens befolkning og skal kunne utnyttes av de som i følge folkeregisteret er registrert bosatt i Manndalen. Bruksreglene kan i enkelte tilfeller dispensere fra dette, men skal ikke være til hinder for tradisjonell bruk". *Vedtekter for Foreningen Čáhput Siida*, stiftet 2003.

www.domstol.no/DAtemplates/Article_8877.aspx?epslanguage=NO Lokalisert: 05.06.08

Om Svartskogdommens bakgrunn; Bjerkli, Bjørn, 2004; *Svartskogen i Manndalen – samisk sedvanemessig bruk og forvaltning*. Nord-Troms Museums skrifter. 1/ 2004.

¹²¹ Denne installasjonen står fortsatt der kunstneren plasserte den i 2004, men er blitt litt preget av vær og vind. Jfr. kapittel 2 s. 25 om det samiske flaggets symbolske innhold.

Symbolikken blir klar; det første området i Sápmi som har oppnådd selvråderett er framstilt som menneskets ytterste territoriale erobring, månen. Dette blir ytterligere forsterket av flaggets symbolikk, det amerikanske flagget ble plantet på månen som et nasjonalt symbol på at de var de første menneskene som nådde dit. Et territorium er en avgrenset politisk konstruksjon, og ofte knyttet til konflikter omkring rettigheter og ressursforvaltning, og til konflikter mellom mennesker. Diskurser omkring problemstillinger kunstneren ønsket å fokusere på gjennom *Territorial Holiday* startet på det aktuelle stedet men gikk utover det lokale området, eller territoriet i denne sammenhengen.

Hvem kan eie jorda?

Flygari Johansen uttaler tilknytning til Nord-Norge,¹²² i artikkelen ”Identitet i `Schizotopia`”, (2009), forteller han om sitt forhold til det landskapet der han har sine røtter. Landskap vi alle bærer på er kontinuerlig i endring, både fysisk og emosjonelt, politiske beslutninger endrer det landskapet som for ham engang var åpent og fritt og han føler seg på en måte fremmedgjort i forhold til det. I en tolkning av *Territorial Holiday* kan dette gjenspeiles, landskapet i Svartskogområdet er det samme, samtidig er det endret gjennom politiske beslutninger. Det ble Flygari Johansens utgangspunkt for å tematisere dagsaktuelle samtidsdiskurser i Sápmi.

Med kunstnerens røtter i Finnmark kan en tolkning av *Territorial Holiday* settes i sammenheng med Finnmarksloven og Finnmarkskommisjonen.¹²³ Finnmarksloven anerkjenner at befolkningen gjennom langvarig bruk av land og vann har ervervet seg rettigheter til grunn i Finnmark. Finnmarkskommisjonen ble oppnevnt for å kartlegge eksisterende bruks- og eierrettigheter. Arealet det gjelder antas å omfatte 95% av grunnen i Finnmark. Diskusjoner omkring Finnmarksloven og Finnmarkskommisjonen reflekterer en uro blant befolkningsgruppene i Finnmark. Politiske beslutninger omformer landskapet og forholdet menneskene har til det, uten å ta hensyn til menneskenes erfaringer. Med innføring av lover utenfra blir alle parter berørte. En statlig lov kan oppfattes som en

¹²² ”Selv om jeg bor i Oslo er dragingen mot Nord-Norge sterk. Alle mine verk handler på en eller annen måte om denne landsdelen.” Riddu Riddu Searvi Festivalavis/ Festivalaviisa, 2004.

¹²³ Samerettsutvalget ble oppnevnt i 1980, for å utrede rettigheter til land og vann i samiske områder i Finnmark. Finnmarksloven ble vedtatt 2005. Finnmarkskommisjonen ble oppnevnt av Kongen i statsråd 14. mars 2008. Kommisjonen skal kartlegge om det finnes grupper som har opparbeidet seg rettigheter til å bruke eller eie grunnen som Finnmarkseiendommen overtok fra Statskog SF. Dette arbeidet pågår i dag og det vil enda ta minst et år før de første uttalelsene og avgjørelsene foreligger. Det oppstod store diskusjoner omkring rett til territoriale spørsmål blant Finnmarks befolkning i forbindelse med utredningen, og disse pågår ennå. www.domstol.no/DAtemplates/Article_20164.aspx?epslanguage=NO Lokalisert: 25.11.09

særbehandling av en gruppe overfor en annen innenfor området. Ut fra et rettighetsperspektiv spør *Territorial Holiday*, ”hvem kan eie jorda?”¹²⁴

Dette spørsmålet problematiserer ikke bare den politiske endringen eiendomsrett til land og vann påfører landskapet og mennesket, men også samenes tradisjonelle forhold til eiendomsrett. Gjennom det kollektive aspektet har fellesskapet historisk forvaltet ressursene på en best mulig bærekraftig måte, til gode for hele gruppen på boplassen, siidaen.¹²⁵ Når nye begrep om eiendomsrett, bruksrett og dokumentasjon av disse skal fastsettes formelt, blir det gjort ut fra institusjonsmaktens lovordninger, der også enkeltmennesker kan få eiendomsrett til områder som tradisjonelt har vært deres livsgrunnlag.¹²⁶

Det åpne og frie landskapet i Sápmi, som Finnmarksvidda representerer, blir stadig utsatt for naturinngrep som innskrenker områdene for en tradisjonell fri bruk. Områdene som blir igjen er utsatt for en hardere konkurranse om ressursene og fare for overbelastning av naturen. Installasjonenes tittel *Territorial Holiday* henspiller på det tematiske innholdet kunstneren ønsket å problematisere lokalt, som går over i spørsmål omkring globalisering. Den interaktive romlige delinstallasjonen av *Territorial Holiday* besto av flere komponenter. Her viste kunstneren et filmopptak av laksen i Altaelva som stanger mot hindringer satt opp under utbyggingen av Alta kraftverket. I tillegg var en komponent i installasjonen en gullfiskbolle plassert på en hvit sokkel med lyspunkter i øvre og nedre kant, som lyste opp de levende fiskene. Mellom elementene hang en lysende discokule. I bakgrunnen hørtes remikser av kjente låter, blant annet en kubansk bossanovaversjon av Sex Pistols låt ”Holiday in the Sun.”

Populærkulturelle referanser som er universelle og gjenkjennelige over hele verden, representert ved musikken og discokula, ga oss referanser til samtidens måte vi beveger oss på, som turister. *Territorial Holiday* kaster et blikk på reisevirksomhet. Det å reise lenge har vært en stor del av vestlige menneskers liv, først som imperialisme, nå som turisme, en reisevirksomhet som kan være en belastning på sårbar natur. Det handler ikke nødvendigvis om alle forestillingene som er knyttet til det å reise. Verket gir flere innfallsvinkler til refleksjon over spørsmål om hvordan landskapet endres fysisk, og hvilke psykologiske

¹²⁴ ”Jeg identifiserer seg med området jeg er vokst opp i, men føler ikke at jeg eier stedet av den grunn.” Nordlys; 15.07.04

¹²⁵ Kuokkanen 2009: 51: ”Eatnamiid ja meahcceriggodagaid leat sámiid siiddat ja báikegottit historjjálaččat oktasaččat oamastan ja hálddašan”. Jfr. vedtekter for Cáhput Siida, s. 52

¹²⁶ Kuokkanen 2009: 83

innvirkninger det har på mennesker som beveger seg i landskapet. Kan vi egentlig bestemme selv, eller styres vi alle av den globaliserte kapitalismen, slik *Territorial Holiday* antyder, som gullfisk i en bolle? En av konsekvensene er at man kan bli turist i eget landskap, en problemstilling som kan knyttes an til spørsmålet om rettigheter til land og vann.

Territorial Holiday – en stedsspesifikk installasjon

Uansett hvilke intensjoner som ligger bak et kunstverk, er det ikke tilfeldig hvor det stedsspesifikke verket blir skapt. Riddu Ridðu Festiválas invitasjon av Flygari Johansen som festivalutstillter, var en avgjørende faktor for *Territorial Holidays* utforming og kontekstualisering. Verket reflekterte festivalens tema ”teknologi” gjennom sitt kunstneriske uttrykk, og tematiserte dagsaktuelle diskurser på stedet. *Territorial Holiday* utforsket ikke bare det aktuelle stedet der det ble oppført, men henviste også til sted som kan tolkes i en globalisert kontekst, der kommunikasjon og møter mellom mennesker er en del av vår hverdag, som her kan eksemplifiseres gjennom reisevirksomhet.

Det spesifikke forholdet mellom verket og dets ”sted” er ikke basert på en fysisk permanent tilstand, men heller på en ikke fastsatt midlertidighet. Den oppleves som en flyktig situasjon der og da. Stedsspesifikk kunst er i sin natur slik at den ikke kan gjenopptas uten å miste noe av sin betydning. Utforskning og utprøving av ideer samt selve prosessen er det vesentlige, ikke det å skape et varig skulpturell installasjon, eller et monument. Flagginstallasjon i Svartskogen kan sies å inneha en form for monumentets funksjon, befolkningen oppfatter den som sin egen, som et symbol på Svartskogdommen. Den vil imidlertid etter hvert gå tilbake til naturen, og kanskje få en ny symbolsk betydning.

Lokaliseringen av det stedsspesifikke verket blir en underordnet faktor. Det er verket, eller verkets innhold i seg selv, som genererer diskursene. Betrakterne blir invitert til å medvirke til konseptualisering og produksjon av verket. En kunstnerisk strategi sett på som en måte å gjøre kunsten mer kraftfull for å trenge inn i, og å være med på å avsløre økonomiske og politiske prosesser.¹²⁷ *Territorial Holidays* strukturelle oppbygging inne i kunststrømmet,

¹²⁷ Kwon 2005: 34 - 39

galleriet,¹²⁸ og i naturrommet, det avgrensede området Svartskogen representerer, utfordret både fysisk og mental aktivitet hos betrakterne.

Flygari Johansen tok noe fra naturen inn i kunstrommet og tilførte naturrommet et kunstobjekt. Betrakterne fikk kontakt med verkets idemessige innhold gjennom undersøkelse av verkets elementer i galleriet. For en helhetlig betraktning ble det nødvendig å forflytte seg 15 km ut i naturen, en avstand som ga mulighet til å betrakte topografi og bebyggelse, og slik komme i kontakt med stedet. I denne prosessen ble veket skapt, gjennom dialog med betrakteren. Betrakterne ble utfordret på det avgrensede kontra det grenseløse, installasjonen inne i utstillingsrommet ble et bindeledd til det avgrensede territoriale, mens naturrommet er åpent og grenseløst.

Det åpne landskap ble transformert til et politisk landskap som betrakterne ble invitert til å se seg selv i relasjon til, de ble politiske aktører. Verket ble en dramatisering av lokale og globale diskurser med politiske undertoner, der deltagende betraktere selv måtte stille spørsmål og ta standpunkt for eller mot. *Territorial Holidays* innhold fikk betydning i en vekselvirkning mellom landskap, objekt og betraktere. Kunstverket plasserte seg mellom den åpne naturen og den menneskelige gestaltningen, mellom natur og kultur, som oppført på et spesifikt sted men omfavner et større hele.

Natur og kultur i det sosiokulturelle feltet

Landskapstematikken slik det fremkommer i *Territorial Holiday*, handler om menneskelige erfaringer i landskapet. Kultur- og stedsspesifikke dimensjoner i Sápmis kulturuttrykk har tradisjoner tilbake til en tid da hellige steder ble valgt ut på grunn av topografisk beliggenhet og spesifikke naturformasjoner. Disse kulturelle rommene kunne være naturens egne formasjoner eller bli tilført skulpturelle formasjoner med funksjon som seider og offerplasser med religiøs funksjon. Disse representerte en kompleksitet mellom natur og kultur som omfattet den kosmiske verden som strukturerte menneskenes sosiale samfunn og verdensforståelse.¹²⁹ Den tradisjonelle samiske verdensforståelsen var holistisk

¹²⁸ Galleriet, "den hvite kube," ble en dominerende utstillingsform i modernismen. Galleriets vegger skal helst være hvite og ikke stjele oppmerksomhet fra kunsten. Kunstverket skal være i fokus for betrakternes oppmerksomhet.

¹²⁹ Rosalind Krauss, amerikansk kunstteoretiker, mener i sin artikkel "Sculpture in the Expanded Field," 1979, at en kompleks tenkning omkring det hun benevner som en kombinasjon av landskap og arkitektur, var naturlig for mange kulturer. Som eksempel på dette bruker hun labyrinter, et kultisk uttrykk det finnes spor etter flere steder

der alt ble sett i sammenheng. Et brudd i disse forbindelsene, å skille ut en del fra en annen, førte til forskyvning i selve livsgrunnlaget.¹³⁰

Tematiseringer av ulike forbindelser mellom natur og kultur har vært et sentralt anliggende for kunstnere i Sápmi.¹³¹ Iver Jåks' kunstnerskap trekkes ofte fram på grunn av hans kunstverks estetiske og kulturelle dimensjoner, plassert mellom natur og kultur. Det estetiske i hans skulpturelle verk blir knyttet opp mot kulturtradisjoner, og verkene blir ofte tolket med anknytninger til det mytiske i samisk førkristen religionsutøvelse og seidenes kultiske tradisjon. I en betraktning av Jåks' kunstpraksis ut fra samisk filosofisk perspektiv, finner man en holistisk tankegang karakteristisk for naturfolk.¹³² Noen av Jåks' installasjoner og tildels monumentale skulpturer ble laget for å oppføres ute, som utsmykninger i tilknytning offentlige bygg.¹³³ Samtidig gav kunstneren uttrykk for en skepsis mot konservering og bevaring av verkene, som blir tolket som en videreføring av samisk livsfilosofi, og som gir forbindelser til dagens økologiske debatt og måten vi opererer i naturen på.¹³⁴

Flygari Johansen og *Territorial Holidays* forbindelse til Iver Jåks kommer fram gjennom bruk av naturmaterialer som jord fra Svartskogen, og flagginstallasjonen ute i landskapet som har samme preg av forgjengelighet som man finner i Jåks' installasjoner, og som en framstilling med relevans i forhold til samisk livsfilosofi og en erfaringsbasert verdensforståelse.

Territorial Holiday gjenspeiler en holdning til naturen der en økologisk dimensjon kommer fram gjennom det stedspesifikke verket som er temporært og aldri oppstår i samme form.

i verden. Hun forklarer labyrinten som både landskap og arkitektur, en rituell lekeplass, ikke som en skulpturell form men en del av et univers, eller et kulturelt rom der skulpturen var en del av det hele.

Krauss, Rosalind, 1979; "Sculpture in the Expanded Field". Preziosi, Donald ed.; *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, New York, Oxford University Press, s. 295

¹³⁰ Kuokkanen, 2009: 45

¹³¹ Høydalsnes skriver at Land Art og lignende kunstformer er knyttet til større orienterte kunstinstitusjonelle bevegelser, og hun mener det er verd å merke seg at denne kunstformen har fått så stor utbredelse i Nord-Norge. I boken *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge* kommer hun med eksempler som *Skulpturlandskap Nordland* og *Det andre landet* i kulturvernområdet i Assebakte ved Karasjok. Høydalsnes 2003: 201- 202

¹³² Dette gir også forbindelser til duodjitradisjonen. Duodji er ikke bare et ferdig objekt, men et konsept av natur og kosmos. En duojár henter sine emner i naturen og behandler dem etter kunnskap ervervet gjennom generasjoner, hvor og når materialet kan hentes, behandlingsprosesser og arbeidsmetode. Dette er tradisjonell kunnskap og innsikt utviklet gjennom erfaring og der uuttalte regler styrte innhøstingen. Duojár Jon Ole Andersen deler sin kunnskap om denne nedarvede erfaringen med oss i boka *Muora ii galgga sojahit eambbo go gierdá*, 1999. Persen, Synnøve, Greving, Bente, 1999; *Muora ii galgga sojahit eambbo go gierdá. Duojára Jon Ole Andersena birra. (Treet skal ikke bøyes mer enn det tåler. Om duojár Jon Ole Andersen)*. Fagtrykk Alta as/ Idut

¹³³ Et eksempel er *Runebommehammeren* (1981), oppført utenfor Sámi joatkaskuvla/ Samisk videregående skole, Karasjok.

¹³⁴ Se kapittel 2, s. 39-40

Denne konseptuelle dimensjonen leder tilbake til Jåks filosofi der forvitningsprosessen blir en del av verkene.

Ustabile kunstverk som stedsspesifikke verk og land art prosjekter reflekterer ideen om en tilbake-til-naturen-visjon som gir en kobling til forgjengelighet, og til tanken om menneskets forhold til naturen. Land art begynte å utforskes sent på 1960-tallet, som en retning innenfor den konseptuelle kunsten. Landskap og kunst ble knyttet sammen og landskapet ble det viktigste i kunstneriske strategier. Dette var i tråd med en avantgardistisk tankemåte, der oppbruddet i kunsten skulle sprengre grensene for hva kunst var, kunsten skulle slutte å eksistere.¹³⁵ Gjennom *Territorial Holiday* knytter Flygari Johansen sammen en avantgardistisk tradisjon og dagens kunstuttrykk, basert på en sosiokulturell erfaring og sin kritiske røst.

Visuelt språk og kunstneriske strategier

Naturtematikken, slik den opptrer i samtidskunsten i Sápmi, fortsetter å granske relasjoner mellom natur og kultur. Kunstnerne fortolkninger kan ikke bare sees på som løse historier om det som har eksistert tidligere, de er og en formidling av hvordan folk oppfatter og forvalter området de lever i, og deres tanker om fremtiden. Flygari Johansen forklarer at når han gjennom verk forsøker å orientere seg i den kaotiske topografien han har sin opprinnelse i, er aktørene polaritetene mellom på den ene siden hans tilhørighet, og på den andre siden territoriale forhold.¹³⁶ Verkene er framstillinger av lokale og globale sosiopolitiske realiteter, men forteller også om at de samme vilkår har effekt på hans kunstpraksis og verkene utforming. Omveltninger i landskapet skaper endringer i ham som menneske og i hans visuelle språk.

Jeg har alltid brukt mye av min tid på fjellet i nord. Min far levde lenge av fjellet. Med småbruk, snarefangst og fiske forsørget foreldrene mine familien. Forholdet til fjellet har alltid vært sterkt, og det har alltid vært en viktig del av språket mitt. Språk dannes som kjent av

¹³⁵ Innenfor denne retningen var Robert Smithson en av de mest sentrale kunstnerne. Smithson var opptatt av de historiske og sosiale faktorene i omgivelsene. Han var engasjert i det miljøskadede landskap, og mente at praktisk anvendelse av disse ødelagte områdene innebar å resirkulere dem i form av land art. Smithsons *Spiral Jetty*, (1969 – 70), Salt Lake, Utah, er et av de mest berømte verk innenfor land-art retningen. I *Spiral Jetty* jobbet kunstneren ute i landskapet og dro oppmerksomheten mot ødeleggelsene, historiene og mytene som omkranset stedet. Causey, Andrew, 1998; *Sculpture Since 1945*. Oxford, New York, Oxford University press, s. 172- 178.

I dag finnes eksempler på kunst som reflekterer slike tankemåter, innen f. eks. street art, der verkene oppstår for en stund, og forsvinner igjen (f. eks. grunnet nye overmalinger).

¹³⁶ Holm 2004: 16

omgivelsene, og når en vil uttrykke noe gjør en det som oftest best på det språket som ligger nærmest. Mitt billedspråk er spesielt nært knyttet til omgivelsene fordi det er så konkret.¹³⁷

I kunstnerens billedspråk trer avspeilinger av naturen fram som noe konkret, som gjennom fokuset på landskapet både i galleriet og i naturrommet i *Territorial Holiday*. Kartromriset av Svartskogen og flagginstallasjonen i landskapet ga en tydelig symbolikk med henvisning til territoriet som et avgrenset område, elementer fra stedet ble inkorporert i verket og stedets landskapsmessige rammeverk ble gjenkjennende for betrakteren og bærende i denne relasjonen. Et billedspråk der naturen avbildes som noe konkret kan gi en platt og overtydelig symbolikk, men det er kunstneriske strategier som skaper relasjon med betrakterne og gir verket betydning. Landskapet ble utgangspunktet for handlingen som utspant seg mellom verk og betrakter. Dette ga den innholdsrike installasjonen mange fortellinger.

Tilstanden som oppstår når billedspråket endres og får nye uttrykk, forklarer Flygari Johansen som ”det splittede landskap”. Det splittede landskap innebærer endringer i identiteten, i historien og politikken på stedet, og blir en metafor for menneskenes indre landskap. Kunstneren har kalt dette landskapet ”schizotopia,” det delte stedet som blir formet av inngrep i eksisterende rom og sammenhenger. Det delte stedet ble visualisert i installasjonen *Schizotopi*, 2007, vist på utstillingen *Schizotopia* på Vigelandmuseet, 2008. Utstillingen tematiserte trengte eller utsatte posisjoner, ikke et bestemt sted, men steder, eller ”-topier,”¹³⁸ med utgangspunkt i Finnmarksloven.¹³⁹

Schizotopi bestod av fotomontasjer og et, til dels, monumentalt tredimensjonalt konstruksjonsverk. Fotografiene var tatt på Finnmarksvidda av et reingjerde som var revet ned og bygd opp igjen. Konstruksjonsverket var bygget opp av materialer fra vidda, bestanddeler fra et reingjerde som består av trevirke og netting, som formet ordet

¹³⁷ Flygari Johansen, 2009: 79 ”Endel av identitetsprobleme løste seg ved at jeg lærte meg å stole på språket i mine omgivelser i stedet for en ekkolalisk språkmantra som jeg syntes å se i kunstdiskursen på 90-tallet. Dette mantraet lever for så vidt fortsatt.”

¹³⁸ [...] Enkelt sagt har vi å gjøre med tre etablerte –topier: Den første er Atopien; ikke-stedet. Den andre er Eutopien; det gode stedet. Den tredje er Utopien; det uopnåelige stedet. Den fjerde og siste er en konstruksjon fra Flygari Johansens side som han kaller Schizotopien; det delte stedet. Uavhengig av hvordan vi ser det, vil disse fire –topiene ha sin antipode. Det gode stedet eksisterer i kraft av sin motsetning. Utopien er ønsket om noe annet, eller bedre enn hva man har i dag. Dette kan enkelt illustreres med gjerdet som skiller noe fra noe annet, som skiller oss fra dem, som skiller det moderne fra det ville.

www.museumsnett.no/vigelandmuseet/ Lokalisert: 29.05.09

¹³⁹ Utstillingen *Schizotopia* ble vist på Vigelandmuseet, Oslo, i perioden 15. november 2007 – 17. februar 2008. Bilder fra utstillingen; www.kunstkritikk.no/article/26847 Lokalisert: 29.05.09

”schizotopi.” Reingjerdet fungerer som en grense i naturen, der heller ikke reinen er fri, også dyr er underlagt økonomiske og politiske krefter. Som i *Territorial Holiday* ble gjenkjennelige materialer fra landskapet endel av det visuelle språket for å fremheve temaet *Schizotopi* fokuserte på, landskap i et sosiokulturelt og økologisk perspektiv. Dette ble illustrert med gjerdet som skiller noe fra noe annet, som skiller etniske grupper, som skiller størrelser som natur og kultur, som knytter an til det splittede landskap.



Schizotopi, 2007

Gjennom globaliseringens økende mobilitet, både fysisk og virtuelt, oppstår nye globale aktører som introduserer et nytt vokabular fra produksjonssteder bakenfor maktakser. Dette vokabularet agerer ikke bare i rommet for intertekstualitet, men også ofte fra traumatiske rom der kulturell forvrenging og konflikt inngår. Gerardo Mosquera og Jean Fisher mener at det er i forsøket på å lytte til kulturelle produsenter som snakker ut fra unike kritiske innsikter og posisjoner, at vi bedre kan forstå hvordan de nye globale betingelsene virker inn på kunstneriske, kulturelle og sosiale praksiser.¹⁴⁰ Vokabularet her, slik jeg forstår det i denne sammenhengen, er et visuelt vokabular, kunstnerens billedspråk eller måten å uttrykke seg kunstnerisk på. Flygari Johansens opprinnelse i Finnmark påvirker hans billedspråk og kunstpraksis, det hjemlige landskapet blir for ham et traumatisk rom på grunn av endringer.

I *Territorial Holiday* blir Flygari Johansens konkrete billedspråk og kunstneriske strategier av betydning i relasjonen verket skaper med betrakterne. Kunsten er en møtetilstand. Dette møtet er det som karakteriserer kunsten som ligger innenfor Nicolas Bourriauds begrep relasjonell estetikk, kunsten henvender seg direkte til betrakteren eller den har en involverende funksjon.

¹⁴⁰ Jean Fisher og Gerardo Mosquera, postkoloniale teoretikere. Fisher, Mosquera, 2004: 6- 7

Utstillingen blir stedet hvor relasjonene opprettes. Alt etter hvilken grad av deltagelse kunsten krever av betrakteren er møtet styrt av ulike prinsipper og må bedømmes ut fra estetiske kriterier. Det vil si man må analysere formens sammenheng og den symbolske verdien i fortellingen verket lanserer.¹⁴¹

I kunstprosessen tok Flygari Johansen utgangspunkt i omgivelsene og undersøkte forskjellige sjikt i de sosialpolitiske innvirkninger som han ønsket å belyse gjennom *Territorial Holiday* ble en samtidskommentar som kom fram gjennom utforming, der kunstneren gjorde bruk av samtidskunstens former og strategier. Samtidskunsten er blitt kritisert for å leve innenfor et tildels lukket kunstfelt med en begrenset gyldighet ute i samfunnet. Gjennom materielle elementer og forhold til det aktuelle stedet det ble oppført, ble det visuelle språket tydelig og forståelig, og verket delte en slags erfaring med betrakterne, og overskred på sin måte den kodingen som ofte gjør samtidskunsten kryptisk og begrensende for andre enn de innvidde i kunsten. Kunstnerens billedspråk, bruk av samtidskunstens former og strategier som et middel til å belyse naturtematikken han tar opp i sin kunst, og relasjonen den skaper med betrakterne blir en del av vår samtids naturuttrykk.

¹⁴¹ Bourriaud 2007: 21-22

Bourriaud mener at innenfor den relasjonelle estetikken er objektene en integrert del av språket, objektene anses som bærere av relasjoner til andre i forestillingene disse kunstnerne konstruerer. Dette representerer forskjellen fra den konseptuelle kunsten der de mentale prosessene blir framhevet framfor objektet. Bourriaud 2007: 67 Også slike aspekt kan komme i betraktning i utvikling av et begrepsapparat innenfor Sápmis kunstdiskurs. Jfr. kapittel 2, s. 45

del 3

Hjemme i det lokale og globale. Hjemme i Sápmi.

Uten komager er
det vanskelig å
komme seg fram.¹⁴²

Ut fra det lokale

Hvilken historie blir fortalt gjennom Sápmis kunst i dag? Hvem forteller den, og hvordan kommer dette til uttrykk? Gjert Rognli, Outi Pieski og Svein Flygari Johansen representerer en generasjon kunstnere med en flerkulturell identitet som situerer seg i realiteten de lever i. Slik jeg forstår det gjennom deres kunstuttrykk, viser verkene til en bevissthet omkring kunstnerens forhold til sine utgangspunkt, for å uttrykke både en lokal og en global erfaring av samtiden. Basert på en form for kulturell oversettelse knyttes de lokale kulturelle verdiene an til det internasjonale nettverket. Å forholde seg til det lokale stedet er et aspekt i Nicolas Bourriauds teori om altermodernismen. Han mener utfordringen til vår tids kunstnere er å forholde seg til sin historie uten å reprodusere den. Det handler om å forholde seg til røttene sine, samtidig som du bygger noe nytt og går videre, med utgangspunkt i det du kommer fra.

Med ideer om altermodernitet og begrepet radikant forkaster Nicolas Bourriaud den radikale postmodernismen som kjemper for likestilling, men som heller er undertrykkende. Postmodernismen har på den ene siden skapt en globalisert enhetsskapende forbrukskultur, og på den andre siden en fragmenterende og ubevisst undertrykkende minoritetsdiskusjon. Dette har bidratt til at tanken om annerledeshet fremdeles er virksom i omtaler og omgang med minoriteter. I artikkelen "Ustabile forbindelser, fra det relasjonelle til det radikante – en teoretisk rute", (2009), bruker han termen radikant (vs. radikalt), for å forklare at den kulturelle veksten er like virksom i dag, at den stadig skaper mening og identitet ut fra vekslende forhold og omgivelser uten å basere seg på noen enkelt ideologi, nasjon eller rotstruktur.¹⁴³

¹⁴² "Det er ikke lett å klare seg her i verden uten kunnskap". Gaski 2004: 17

¹⁴³ Bourriaud 2009: "Ustabile forbindelser, fra det relasjonelle til det radikante – en teoretisk rute."

Sápmis kunst har ikke oppstått av ingenting men er en konsekvens av en historisk utvikling, som all annen kunst i verden. Det lokale gir uttrykkene spesifikke kjennetegn, *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch* og *Territorial Holiday* reflekterer på forskjellige måter noe av det som preger Sápmis samtidskunst. En bevisst eller ubevisst bruk av lokale fortellinger og appropriasjon av elementer fra det materielle og immaterielle kulturelle feltet, kombineres med internasjonale visuelle kilder. Analysene har vist at verkene avspeiler diskurser i en samisk samtidskontekst, der tilbakevending til historien, duodji og dáidda begrepene og sosiopolitiske forhold omkring enisitet og territorium innenfor kunstdiskursene, blir tematiserte. I en politisk samtidskontekst viser verkene til tematikk som omfatter identitetsproblematikk og fremmedgjøring, økonomiske og politiske maktkonstellasjoner og økologiske problemstillinger. Verkene skaper fortellinger som har relevans både i Sápmi og i verden. Samtidskunsten er et instrument for å forstå hva som foregår i lokale kulturer og i verden her og nå. Kunsten gjengir ikke virkeligheten, men skaper den og er både midt i og, aller helst, i forkant av diskursene i samfunnet og i kunstverden.

Diskurser i Sápmis kunstverden

Tilbakevending til historien

I analysen av *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* er det argumentert for at verket, med et tilbakevendende blikk på historien, bringer fram refleksjoner over spørsmål som omhandler fortid og nåtid. Verket reiser kritiske spørsmål omkring virkninger av historiske koloniale prosesser som gir seg utslag i sosiopolitiske forhold i samtiden. Dette kan åpne for refleksjoner rundt et sammensatt sosialt og politisk internasjonalt samfunn som vi alle er en del av. Samtidig utfordres diskurser innenfor Sápmis kunstverden gjennom ikonografiske og tradisjonelle representasjoner, som har generert diskusjoner om hvor mye etnisk samisk kunst skal gjenspeile, og om dette underbygger en stereotyp oppfatning av samisk kunst.¹⁴⁴

I *Sametingsrådets melding om samisk kunst*, (Sámediggi/ Sametinget, 2005) defineres samisk kunst som nært knyttet til tradisjon, primærnæring, natur og språk gjennom samhandling,

¹⁴⁴ Se kapittel 2, s. 26-27

sosialisering og identitet. Videre hevdes at kunsten innbefatter de verdier, normer, koder og symboler som overtas og videreføres til neste generasjon. Dette må forstås som at samiske kunstnere skal være kulturbærere, og implisitt hva denne kulturen inneholder.¹⁴⁵ Denne tanken videreføres i kollektivutstillingen *Sámi Dáidda – Dálá kulturárbi? Sámi Art – A Contemporary Heritage?*, arrangert av Sámeráđđi/ Nordisk Sameråd og Sámi Dáiddaguovddáš/ Samisk Kunstsenter, i Galleri Kaiku, Rovaniemi, i september 2008.¹⁴⁶ Utstillingens mål var å vise et mangfold av samisk kunst til en nytt publikum, og å rette oppmerksomheten på at samisk kunst er en del av samtidskunsten. Samtidig ønsket man å peke på at kulturarv gjenspeiles i verkene. Utstillingen ble arrangert i forbindelse med Sámeráđđi/ Nordisk Sameråds Kulturkonferanse med tema kulturarv. Spørsmålet som er ubesvart er en definisjon av hvordan kulturarv skal gjenspeiles i verkene, og hvorfor oppmerksomhet måtte rettes på at samisk samtidskunst var en del av samtidskunsten i 2008.

Her ønsker jeg å påpeke at den samiske estetiske konservatismen, slik den framkommer i *Sametingsrådets melding om samisk kunst* og i utstillingen *Sámi Dáidda – Dálá kulturárbi? Sámi Art – A Contemporary Heritage?*, om det menes å holde fast i tradisjonen, ikke er forskjellig fra det vestlige perspektivet å se kunstens plass i en formal historie. Det store narrativ som omfatter den universelle historien er en fortelling om den vestlige progresjonen, her også kunsthistorien. Innovasjon i formal praksis i samisk kunst kan forstås som en del av den historiske tradisjonen som har opphav i en måte å se, forstå og handle i verden på. Denne historiske handlemåten har alltid vært påvirket av nye kontekster og nye muligheter. Innovasjon er influert av hvordan kunst, som et middel til å forholde seg til verden på, er blitt brukt.¹⁴⁷

I dagens flertydige landskap er det ikke opplagt at den ikonografiske gjenbruken nødvendigvis viser til et spesifikt etnisk opphav. Ut fra beskrivelsene som forteller om en

¹⁴⁵ Fra 70- tallet har vi sett hvordan den samiske kunsten ble et basiselement i nasjonsoppbyggingen. En del av symbolene og artefakter som ble utviklet endte opp som stereotypiske for nasjonen Sápmi, som eksempler tidligere i oppgaven viser, det naturmytologiske, symboler fra runebommen og duodjielementer.

¹⁴⁶ 12 kunstnere med det til felles at de alle kom fra Sápmi, og er medlem av Sámi Dáiddačehpiid Searvi/ Samisk Kunstnerforbund, deltok. Utstillingskatalog: *Sámi Dáiddaguovddáš/ Samisk Kunstsenter, 2008; Sámi dáidda-dálá kulturárbi?/ Sámi Art- A Contemporary Heritage? Sámi Dáiddaguovddáš, Sámiráđđi.*

Om kunstnerseterets prosjekter: www.samiskkunstsenter.no

¹⁴⁷ Morphy 2007: 73

Mange sivilisasjoner har i seg ideen om framskritt. Om den menneskelige art har utviklet seg fra sin opprinnelse gjennom en prosess av refleksjon og rasjonalisering, så må denne prosessen tilhøre alle folk og kulturer selv om det ikke alltid gir opphav til ideer om lineær progresjon. Alle kulturer produserer tro, ideer, verdier og forskjellige typer for kulturelle uttrykk – tidsbestemte eller permanente – i sine forsøk på å overleve og til forbedring av tilværelsen. Araeen 1991: 168- 169

endring innenfor kunsten, som kommer til syne i sammensettingen mellom Nils Aslak Valkeapääs *Uten tittel* og *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* gir spørsmålet om det uttrykte samiske aspektet i kunsten rom for flere betrakningsmåter. I dagens kontekst finner vi en endring i samisk kunst- og kulturoppfatning som er påvirket av ytre så vel som av indre samfunnsforhold. Gjentolking av historien stiller hele tiden nye spørsmål som kan påvirke forståelsen og erkjennelsen i samtiden. En kontekstuell endring viser Rognlis ønske med å ta tilbake en del av historien for å videreføre den gjennom kunsten.

Mytene og fortellingene om opprinnelse er samefolkets fundament, og har gjennom verbale og visuelle uttrykk og joik blitt en del av kulturen.¹⁴⁸ Hvem skal fortelle historien videre, om vi ikke gjør det selv? Sett i et slikt perspektiv kan kunstnerens bruk av ikonografisk representasjon fra historien bli en del av kulturelementenes videreføring og en gjenaktivisering av lokale kunnskaper gjennom vår tids kommunikative kunstmedier. Sápmis historie er ikke statisk men får hele tiden nye kapitler. Gjennom bruk av metaforiske muligheter som representasjonen av tradisjonen gir mulighet til, formidles *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* flertydighet. Den historiske tradisjonen oppstår i nye former og nye kontekster, der betrakterne er medaktører i prosessen, gjennom å skape nye fortelling ut fra egne erindringer, eller ut fra det ukjente nye kunstopplevelser gir mulighet til.

Diskusjonen om gjenbruk av historien gjelder samtidig distinksjonen *duodji/ dáidda*.¹⁴⁹ Distinksjonen oppstod da behovet for å gi den frie skapende kunstvirksomheten et begrep, og *dáidda* ble tatt i bruk på 1970-tallet, samtidig som det markerte en distansering fra *duodji*tradisjoner. Dette skillet i begrepene må sees i lys av samme overmekanismer som genererte en diskusjon om stereotypifisering og estetisk konservatisme. Meningsutvekslingen har gått ut på at *duodji* trekker kunsten ned i en stereotypisk oppfatning, og skyver *dáidda*en ut på sidelinjen. Dette problematiseres bl. a. av Synnøve Persen:

Når samisk kunst skal defineres, blandes *duodji* lett inn i kunstbegrepet. Kunsten defineres med *duodji* som historisk referanse og bakgrunnsteppe. Dette må nødvendigvis føre galt av sted. Utgangspunktene for kunstvirksomhet og *duodji*produksjon er så forskjellige at de nesten ikke har berøringspunkter. Men i beskrivelsen av den samiske kunsten, blir den ikke vurdert som samtidig kunst og kunstvirksomhet, med referanser til samtidskunsten for øvrig.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Gaski 1996: 9- 19

¹⁴⁹ Se kapittel 2, s. 41-45. Mer om begrepene: Guttorm 2009: 13-14, Dunfjell 2004: 201- 211

¹⁵⁰ Persen 2004: 31- 34

Som sitatet viser omhandler også diskusjonen en oppfatning omkring duodjiens problematiske plassering i den samiske kunstkonteksten, der avstanden mellom praksisene fremheves. I dag kan man oppfatte en dreining der diskusjonen nærmest er gått over til å være en form for profesjonsdiskusjon, hvem har rett til å kalle seg dáiddar, kunstner. Samiske kunstnere som jobber med duodjirelatert kunst, eller kunsthåndverk om man vil bruke det begrepet, føler seg oversett av det som blir benevnt som SDS (Sámi Dáiddačehpiid Searvi)¹⁵¹-akademikere, kunstnere med akademisk utdanning.¹⁵² Oppfatningene går ut på at den duodjirelaterte kunsten ikke blir verdsatt på lik linje med dáidda, verken kunstverdien eller i en økonomisk sammenheng. Her må det nevnes at Sápmis kunstnere bruker de kunstneriske virkemidlene og kunsthistoriske referansene de kjenner til. For mange er det internasjonale visuelle formspråk det de kjenner best til, og de som kunstnere er en del av.

Duodji og dáidda i endring

I kunstsammenhenger og debatter er duodji og dáidda blitt beskrevet som to så forskjellige praksiser at de nesten ikke har berøringspunkter, slik det kommer fram i Persens uttalelse ovenfor.¹⁵³ Analysen av *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* viste hvordan materielle og immaterielle elementer fra duodjitradisjonen i får nytt innhold gjennom appropriasjon. Den viste også til begrepsproblematikken, og til kompleksiteten i temaet samisk kunst gjennom en sammenstilling av *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a birch* og duodjiobjektet *Ikte, odne, ihttín*. Duodjiobjektet avviker fra duodjitradisjonens tradisjonelle særtrekk, en nyttefunksjon, og kan knyttes til estetikk og verdier som videreføres til objekt som innehar dáiddaens funksjon. Spørsmålet blir om vi i dag egentlig vet hva forskjellene eller berøringspunktene mellom duodji og dáidda innbefatter. Distinksjonen duodji/ dáidda synes fortsatt å være viktig å opprettholde, det problematiske er å definere hva som gjør det nødvendig å opprettholde skillet, og hva dette skillet representerer.

Som en bakgrunn til denne diskursen er det interessant å se hvordan forståelsen av innholdet i begrepet duodji er blitt revidert opp gjennom tidene. Gjennom behovet for oversetting av begrepet til et annet språk, ble duodji knyttet opp mot det norske begrepet husflid, og innenfor den norske konteksten blir duodji forstått i dag. Iver Jåks problematiserte den snevre definisjonen som oppstod gjennom oversettelse, her finner jeg kunstnerens uttalelse fra en

¹⁵¹Sámi Dáiddačehpiid Searvi/ Samisk Kunstnerforbund er en organisasjon som tar opp både kunsthåndverkere og kunstere som medlemmer. Mer om forbundet: www.samiskkunstnersenter.no/default.asp?cmd=10

¹⁵² Diskusjon bl. a. i Ávvir 18. og 19.02.09

¹⁵³ Denne problemstillingen blir også tatt opp av kunsthistoriker Hanna H. Hansen. Hansen 2007: 15

samtale med Per Kvist om Aage Gaups kunst, relevant. Spørsmålet dreide seg om begrepsverden i den samiske kunsttradisjonen;

[...] Det nordsamiske duodji, er det videste begrep som finnes i det samiske språk når det gjelder kunst. Tradisjonelt har det dekket alle kunstneriske uttrykk. Men etter hvert er det blitt sterkt preget av det norske begrepet husflid – man har overført det norske begrep og dermed redusert duodji til et håndverksbegrep. Problemet sitter dypt, selv unge samiske språkkonsulenter overfører det norske begrepsapparatet til det samiske...[...]¹⁵⁴

Begrepsforståelsen av duodji, slik den ble redusert innenfor den norske forståelseskonteksten, ble for snever og det oppstod behov for å skape et skille mellom duodji som husflid/ håndverk og duodji som kunsthåndverk. Gjennom nye sammensetninger og oversettelser, oppstod begrepet dáiddaduodji, det mest brukte begrepet i en kunsthåndverskontekst i dag.¹⁵⁵ Nye begrepsdefinisjoner som dáiddaduodji representerer, har medført en klargjøring til duodjibegrepet men skaper også utfordringer til duodji- og dáiddapraksisene, der dáiddaduodji har en uklar posisjon og befinner seg fortsatt i en definisjonsfase.¹⁵⁶

En lik problematikk er også virksom i den norske kunstdiskursen. Knut Astrup Bull viser i sin bok *En ny diskurs for kunsthåndverket* (2007), til problematikken som oppstår med en økende visuell likhet mellom objektene, et konseptuelt kunsthåndverk og kunstverket. Han mener at det i den norske kunstdiskursen fortsatt fastholdes på den idealistiske estetikken,¹⁵⁷ kunstdiskursens insistering på skillet mellom kunsthåndverket og billedkunsten, er grunnlagt i at billedkunsten er avbildende og reflekterende og dermed har et innhold som overskrider den konkrete gjenstanden, mens kunsthåndverket ikke har innhold utover det gjenstandsmessige. Kunsthåndverkets kunstneriske verdi bestemmes ut fra håndverksprosessen som har frambrakt den.¹⁵⁸ Dette viser at i fortsettelsen av oversettelsen av det samiske begrepet duodji, er også diskursen oversatt. På den ene siden synes det som om oppfatninger av duodji og dáiddaduodji er blitt fastlåste i en norsk håndverks- og kunsthåndverkskontekst, og på den andre siden er både duodjiobjekt som avviker fra tradisjonen og dáiddaduodji-objektet problematisk å definere.

¹⁵⁴ I 1996 var Per Kvist intendant i Tromsø Kunstforening og arrangerte utstillingen *Mytiske selvbilder* med den samiske kunstneren Aage Gaup. Kvist 1996: 6

¹⁵⁵ Om begrepsdefinisjoner: *Sámi Dáiddárleksikona/ Samisk Kunstnerleksikon*, Sámi Dáiddaguovddaš/ Samisk kunstnersenter, Karasjok, 1993.

¹⁵⁶ Guttorm 2009: 13-15 "En må skille mellom duodji som ide og duodji som et begrep som beskriver et verk. Med duodji som ide menes det at det da er kronglete kulturelle, sosiale, institusjonale, politiske og maktstrukturelle bindinger som påvirker og konstruerer duodjiforståelsen."

¹⁵⁷ Se kapittel 2 s. 41

¹⁵⁸ Bull 2007: 16-29

Når man snakker om kulturelle endringer er det viktig å merke seg om endringene skjer på kulturens egne premisser eller om de er påtvunget. Det vil si om endringene kommer utenfra slik at kulturen ikke har noe valg, eksempelvis gjennom kolonialismen og dens forskjellige prosesser.¹⁵⁹ Koloniseringsprosessen stereotypifisering har hatt innvirkning på menneskers selvoppfatninger og oppfatninger om kunst og kultur. Om samene selv er offer for stereotypiene, er det muligheter for å anta at kunstdiskursen, for ikke å si hele kunstfeltet også er offer for stereotypiene, gjennom overtakelse av, kanskje ukritisk, andres definisjoner og latt de bli styrende.

I dag har den samiske kulturen beveget seg fra fortiden der det å skape var en nødvendig del av livet til et sted hvor det fortsatt skapes, men av andre årsaker. I gleden ved å skape duodji og dáidda forenes fortid, nåtid og fremtid sammen inn i nye historier relatert til samtidskonteksten, og det skapes nye historier for fremtiden. Duodjitradisjonen innehar bevis på å ha vært i endring gjennom influenser fra andre kulturer allerede før kolonialiseringen og helt uavhengig av håndverkstradisjoner. Et eksempel er endringer i utforming av symboler på runeboenen da kristendommen ble innført, dette var en toveis prosess i kulturelle utvekslinger, i motsetning til tiden etter kolonialiseringen.¹⁶⁰

I begrepsdiskusjonen duodji/ dáidda er det kommet inn et aspekt som omhandler materielle og immaterielle kvaliteter, dette er utgått fra et samisk perspektiv slik jeg oppfatter det. I stedet for materielle kvaliteter og den synlige etniske representasjonen, har vektlegging av immaterielle kvaliteter fra kulturen blitt framhevet.¹⁶¹ De immaterielle kunnskapene er å forstå som noe vi har bærer med oss og som slik er implisitt i selve kunstpraksisen. En kunstpraksis i relasjon til Sápmi innehar enten den ene eller den andre kvaliteten, men innehar som oftest begge kvalitetene, fordi disse kunnskapene bærer kunstnerne med seg hele tiden.¹⁶² Det skapte skillet innenfor kunstdiskursen er problematisk, kanskje man må benytte seg av alle kvaliteter i uttrykkene både de materielle og de immaterielle og skape nye

¹⁵⁹ Kuokkanen 2009: 51

¹⁶⁰ Med innføring av kristendommen ble det innkorporert kristne symboler i trommesymbolikken. Se Pollan 1998: 48- 59

¹⁶¹ Den samiske kunstneren Geir Tore Holms forklaring på dette gis i katalogen *Dáidda ja duodji maid Sámi kulturrááđi lea oastán jagi 1993- 2000. Samisk kulturrááđs innkjøp av billedkunst og kunsthåndverk 1993- 2000. Innkjøp de samiske samlinger*, 2001; ”Det er de immaterielle kvalitetene vi må ta med fra duodjiforståelsen, og det at vi har andre referanser og egne måter å gjøre ting på.”

¹⁶² Se: Dunfjeld 2002, 2006, Guttorm, 2001, 2009, Persen, 2004. ”Kunstnere bruker sin kulturelle kapasitet i kunstproduksjonen. Kan man løsrive seg helt fra dette?” Sitat fra Alfred Yuong Man som mener at når en ser kunsten i et urfolksperspektiv er det f.eks. erfaringen som ligger i det å være indianer som er avgjørende. Guttorm 2001: 219

diskurser ut fra det. Slik at duodji og dáidda ikke for alltid forblir uforenelig men kan utvikles og forenes gjennom nye uttrykk.

I kunstverden er det fagmiljøet selv som setter spørsmålsteget ved begrepene som brukes til å fortelle om kunsten. Definisjonen av begrepene vil alltid være i endring og blir redefinerte gjennom samfunnsendringer og internasjonale påvirkninger. Som vi har sett tvinger endringer av begrepsdefinisjoner seg fram gjennom påvirkninger utenfra, men de kommer også innenfra. Astrup Bull mener den forsinkede moderniseringen av kunsthåndverkets kontra billedkunstens begrep, i den norske kunstdiskursen, må sees i sammenheng med den idealistiske estetikens dominans over kunsthåndverkets tolkningstradisjoner.¹⁶³ Endringer av rammer og innhold i kunstbegrep krever nye formuleringer, i dette arbeidet vil betraktning av kunstnerroller, estetikkbegrep og kunstens samfunnsrelevans ha sin plass. Begrepene må settes inn i en samisk samtidskontekst og forståes ut fra det.

Territorium og etnisitet

Sápmis kunst er blitt forbundet med kulturen på naturens premisser og naturen som et kulturelt fenomen, i kunstteoretiske sammenhenger er forbindelsen, slik den har fremkommet i kunstverk, referert til som en kunsthistorisk klisjé.¹⁶⁴ I dagens samtidskunst gir en videreføring av naturtematikk ofte forbindelser til lokale og globale aktuelle debatter omkring politikk og økologi, slike aspekter kommer fram på forskjellige måter i *Territorial Holyday*. Verket representerer ikke et romantisk, naturmytologisk syn på landskapet men fokuset er rettet på konsekvensene dette representerer for natur, kultur og mennesker i dag.

Territorial Holiday utforsket begrepet landskap som en fysisk og politisk lokalisering, men også stedets kulturelle og sosiopolitiske rammer som bidrar til å definere hvem du er. I dag ser man tendenser til at identitetsproblematikken er knyttet opp mot det lokale landskapet og samfunnet, og utvider seg til en videre behandling av vårt forhold til omgivelsene.

Kunstnerne, representert i denne oppgaven, stiller spørsmål omkring fastlagte identiteter, stereotyper og differensiering, og hvordan tilhørighet til det lokale stedet og til Sápmi kan utarte seg. Enten ved å stille spørsmålsteget gjennom bruk av historien og samiske kulturelle referanser, eller hvordan etnisitet inkluderer og ekskluderer mennesker. Vi har også sett at identiteten man forsøker å holde fast ved er i stadig forandring.

¹⁶³ Bull 2007: 49

¹⁶⁴ For eksempler: Høydalsnes 2003: 135- 139, Pelin 2003: 126, Bergmann 2009: 23- 46

Hvordan spørsmål om identiteter bringes fram i verkene er relatert til en samtidskontekst. *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* kan tolkes som en fortelling med historiske røtter, om mennesker som er blitt fremmedgjorte i forhold til sitt ståsted og sin kultur. En fortelling om hvordan identiteten kan føles stigmatiserende og vanskelig, men som kan gi nye kreative perspektiv på livet gjennom undersøkelser av historien. *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* kan være en metafor for det vanskelige i å hele tiden måtte forklare og forhandle om sin identitet, og det frigjørende i å finne fram til biter i egen kultur og å bruke dem som en individuell kunstner.

Måten *Territorial Holiday* problematiserte etnisitet og territorium på, setter spørsmålsteget både ved den aktuelle politiske situasjonen og ved det samiske kunstfeltet. Riddu Riddu Festiválas invitasjon av Flygari Johansen som festivalutstillere i 2004, genererte en etnisk diskusjon som er interessant å se i tilknytning til både kunstprosjektet og festivalens ideologi. I forkant av festivalen, oppstod det diskusjon om festivalkunstneren var ”kvalifisert” til å være hovedutstillere, siden han av enkelte aktører i den samiske kunstverden ikke ble oppfattet som samisk nok, eller som representant for en urbefolkning. Begrunnelsen var at han (2001) fikk avslag om medlemskap i Sámi Dáiddačehpiid Searvi/ Samisk Kunstnerforbund.¹⁶⁵ Diskusjonen reflekterte festivalens motivasjon, der identiteten formes fra innsiden og ikke av definisjoner fra utsiden, på en inkluderende kulturell arena, *Territorial Holidays* refleksjon omkring etniske skillelinjer og territorier fikk et nytt aspekt i diskusjonen. På tross av globaliseringens innvirkning både lokalt og nasjonalt i det moderne samfunnet, ser det ut som at ideen om nasjonalitet fortsetter å holde seg fast i det kollektive bildet, nasjonalitet som et redskap for å uttrykke en felles identitet, enten den er reell eller konstruert.

I fortsettelsen av diskursen i Sápmis kunstverden om ikonografiske og tradisjonelle representasjoner og diskusjonen omkring distinksjonen duodji/ dáidda, kommer også spørsmålet om etnisitet inn. I denne sammenhengen må vi spørre oss om hvem har makt over kunsten, og om hvilke maktstrukturer er i virksomhet innenfor det samiske kunstfeltet og kulturpolitikken. Vi ser at i det samiske kunstfeltet oppstår disse utfordringene tildels som en personlig utfordring for kunstnerne mellom kulturelle tilhørigheter, og som en utfordring til den samiske kunstverden og institusjonene. Redefinisjoner og nye definisjoner som kommer

¹⁶⁵ Nordlys 08.05 og 12.05.04

ut fra et samisk perspektiv ville vært mer klargjørende for Sápmis kunst. Dette blir temaet for neste kapittel.

Mennesker har transportert kulturtrekk og ideer fra rom til rom og fra kontekst til kontekst, dette fortsetter uansett om man tenker på sine egne små grenser eller ikke.¹⁶⁶ Kunsten og kulturen utvikler seg gjennom generelle endringer i tid og rom, uten å ta for mye hensyn til tradisjoner og maktstrukturer.

Kulturen vandrer med folket. Med sine forsøk på å både homogenisere kulturene i det geografiske området og samtidig turistifisere enkeltkulturene, har de bidratt til å skape interne superkulturer. [...] Vandringer ikke nødvendigvis å forlate sin kultur, men å holde liv i den.¹⁶⁷

Sápmi behøver alle stemmer for å fortelle historiene, stemmer som tilfører viktige bidrag til Sápmis samtidskunst, stemmer som vekker engasjement både angående identitet, kunst- og kulturdiskurser og politikk. Utviklingen av kulturen trenger nye skildringer av det som var, det som er og det som kommer, der dagens moderne verden utvisker grenser og kunstens fortellinger forholder seg til et endret perspektiv. I en diskurs i Sápmis kunstverden må denne helheten, som er endel av dagens virkelighet komme fram. Skillelinjer basert på etnisk grunnlag og kategoriseringer av hvordan det samiske eller det etniske er synliggjort i kunsten bør ikke lenger være en klassifikasjon for vurderinger og definisjoner, heller ikke i problemstillingen om å situere kunsten som enten marginal eller vestlig.¹⁶⁸

Strategier til en ny diskurs

Enhver kultur, også den samiske kulturen, som ønsker å fortelle sin historie trenger begrep som redskap, for bedre å kommunisere kunsten i samfunnet, både innover og utover i verden. En strategi blir å undersøke eksisterende begrep og teorier for å etablere nye formuleringer og begrep. I arbeidet blir det viktig å hente impulser både innenfor og utenfor Sápmi, det vil innebære mange spørsmål å ta stilling til, men det primære blir å definere målet for arbeidet.

Kunstprosjektet *Gierdu – Sirdimat sámi duodje - ja dáiddamáilmmis/ Bevegelser i samisk kunstverden*, fokuserer på diskusjoner og utfordringer i samisk kunstverden, i prosjektet inngår en vandreutstilling, seminarer og formidlingstilbud. *Gierdu* har et utviklende og

¹⁶⁶ Oguiibe 1994: 53

¹⁶⁷ Svein Flygari Johansen i dialog med Geir Tore Holm: Utstillingskatalog, Davvi Norgga Riemut/ Festspillene i Nord Norge, Galleri FINN, Harstad, 23.06 – 01.07 2000

¹⁶⁸ Se: Høydalsnes 2003: 68, og Gullickson 2006: 52

interessant format og er i seg selv viktig for samisk kunst, mitt fokus i denne sammenhengen er på begrepene som brukes. Som tittelen peker på tematiserer prosjektet begrep som bevegelser og mangfold i samisk kunstverden. Det samiske begrepet gierdu kan oversettes til ring eller sirkel og tolkes som en form for sammenheng i visse kontekster.¹⁶⁹ I prosjektets kontekst oversettes begrepet i sammenheng med bevegelser som skal henspille på dynamikken og mangfoldet i samisk kunst. Ideen om bevegelser og mangfold har preget diskurser og utstillingsprosjekt som omhandler temaet samisk samtidskunst, de siste årene. Slik jeg tolker begrepene ligger det implisitt en måte å insistere på forskjellighet på, en form for tilnærming til begrepet samisk kunst som fortsatt innebærer postkolonialistiske tanker der etniske forskjeller innenfor kunsten poengteres, heller enn likheter i verdens kunstpraksiser og hvilke kunnskaper som kan utveksles gjennom kontakt.

En del av kunstprosjektet, fagseminaret *Kunst- mangfold- Definisjonsmakt* 2008,¹⁷⁰ stilte spørsmål ved kunstdiskursen og hva som definerer det gyldige på den nasjonale kunstscenen med vekt på mangfoldsperspektivet. Seminaret tok spesifikt opp temaer som omhandler kunst skapt av kunstnere med samisk tilknytning. I sitt innlegg tok Thomas Lohne Kintel opp en relevant problemstilling: ”Hva står på spill i samisk kunstverden?”¹⁷¹ Spørsmålet innebar en refleksjon rundt det å se samisk kunstverden som en tematisk avgrenset praksis, der det hele tiden foregår definisjonskamper i og rundt samiskhet og samisk kunst, og der det forhandles om avgrensinger i forhold til praksiser og begrep.

I undersøkelser av elitistiske metodologier i bruk av tolkninger av ”underordnede” materialer, gjør Gayatri Chakravorty Spivak¹⁷² oss oppmerksomme på problematikken omkring de kolonialiserte som objekt for andres kunnskap og intellektuelle elite som fortolker deres stemmer. Men heller ikke de underordnede velger egne måter å skape mening på, det er en kollektiv prosess avhengig av relasjoner til andre og deres gjenkjennelse. Hun mener det ikke er slik at elitene ikke kan teoretisere de underordnede grupper eller folk, men heller omkring eliten som en skaper av teorier og metoder.¹⁷³ Sápmis kunst befinner seg ikke i marginalen

¹⁶⁹ Rund formasjon er et sentralt symbol i samisk kultur.

¹⁷⁰ Arrangert av SKINN, Samorganisasjonen for kunstformidling i Nord Norge og RiddoDuottarMuseat i Tromsø, 18-19 april 2008. For mer info: www.gierdu.no Publikasjon: *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden. Sirdimat sámi duodje - ja dáiddamáilmmis*. SKINN, RiddoDuottarMuseat, 2009. Utstillingen blir vist i Tromsø Kunstforening 18.06- 15. 08. 2010.

¹⁷¹ Thomas Lohne Kintel omhandler denne problemstillingen i sin hovedfagsoppgave *Hva står på spill i samisk kunstverden?* Hovedfag i kulturstudier, Avdeling for allmennvitenskapelige fag, Høgskolen i Telemark, 2007.

¹⁷² Se kapittel 1, s. 9

¹⁷³ Kuokkanen 2009: 190

men midt i Sápmi og midt i verden, begrepene kan revideres, utvides og nye kan oppstå. I arbeidet med begrepsutvikling til nye diskurser kan kanskje begrepet gierdu brukes i sin samiske kontekst, det vil si en holistisk betraktning der det gjøres bruk av det vi har med oss og det vi kan lære av andre, i en ny strategi der det ikke bare handler om å overta andres definisjoner av begrep, teorier og metoder.

I sitt arbeide med frambringelsen av urfolksperspektivet i forskningsparadigme og opplæring, mener Rauna Kuokkanen at ved å ta i bruk urfolksperspektiv i forskning og opplæring levedegjøres og styrkes urfolks kunnskapsordninger, filosofi og verdier. Hennes mål i arbeidet er å tilpasse og å ta i bruk urfolks egne kunnskaper for å finne fram til, og å begynne å bruke egen filosofi, epistemologi (kunnskapsteorier) og ontologi (verdensbilde) som grunnlag for tenkning, undersøkelse og kritikk.¹⁷⁴ Dette ikke for å gå bakover i tiden, men heller for å få en forståelse for hva fortiden og dens metoder var, og å bygge vår virksomhet og syn på dem i dag. Med andre ord gjøre nytte av tradisjonen som en del av prosessen i å bygge opp en ny forskning og begrepsutvikling også omkring Sápmis kunst. Kuokkanen foreslår at man innenfor litteraturen kan: a) finne opp forskningsmønstre, med kulturens/litteraturens konvensjoner og bilder som grunnlag; b) utvide litteraturens begrep, eksempler som også kan være mulig å benytte seg av innenfor feltet visuell kunst.¹⁷⁵

Utvikling av et samisk begrepsapparat innen kunsten er også viktig i et vurderingsperspektiv, kunst krever kritikk og kritikk krever begrep. Diskurser i Sápmis kunstfelt omhandler også problematikken omkring vurderingen av kunst, diskusjonen er viktig og omfatter både det samiske og det ikke samiske kunstfeltet, mangel på egen kunstkritikk og hvordan samisk kunst blir vurdert utenfra. Et grunnlag i dagens debatt er en undersøkelse gjort av Nord-Norske og samiske kunstnere i 2008, som viste at meget få kunstnere fra nord er blitt tildelt statlig kunstnerstipend de siste årene i Norge. Kunstnerne mener en av grunnene til dette er stor avstand til kunsten og kunstverden i nord, i stipendkomiteen sitter flest medlemmer fra Sør-Norge og når disse har dårlig kjennskap til kunsten i nord, blir ikke en objektiv vurdering av Nord-Norsk og samisk kunst gjort på samme grunnlag som vurdering av annen kunst.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Her inngår alle kunnskapsordninger, tradisjoner, språk og naturforståelse.

¹⁷⁵ Kuokkanen kommer med forslag til hvordan man kan jobbe kreativt i prosessen:

a) lete etter metaforer, termer, kulturmønstre, i historien, samfunnslivet, næringsliv, verdensbilde, språket osv.

b) Undersøke betydningen av dem i dagens situasjon, behov, virke (f. eks. siida, runeboemen, kombinasjonsnæringer osv.) F. eks. hva er kjernebegrepet i samisk kunnskap?

c) Utforme nye mønstre, teorier, forklaringer osv., på dem. Kuokkanen 2009: 43- 48

¹⁷⁶ Ávvir 08.04.08

Ukjente element som kan opptre gjør kunsten fremmed og det oppstår vanskeligheter med å bruke referanser som vanligvis benyttes i kunstvurderingen. Dette fører til at kunsten ikke vurderes i en vestlig kontekst og verkene betraktes i en etnografisk sammenheng.¹⁷⁷

Slike holdninger i kunstkritikken gjenspeiler en eksotisering av marginalenes kunst- og kulturuttrykk som kan relatertes tilbake til en kolonialistisk tankegang. Dette har hatt en dyp effekt på relasjonen mellom kunst fra ikke europeisk kunstnere og det vestlige kunstsyste­met, med dens historie, marked, estetikk, og kritiske verdier. Det har ført til at jo mer synlig etniske representasjoner eller kontekster kommer fram i et verk, jo vanskeligere har det vært for kunstsyste­met å vurdere det som en individuell ytring, likevel innebærer ikke det at en ”synlighet” alene har vært eller er dekkende for innsikt i et uavhengig subjekts kunstpraksis.

En side av problemet har vært institusjonelt, en konservatisme i den tradisjonelle vestlige kunstkritikken og kuratoriske praksiser som har antatt universaliteten ut fra vestlige kriterier, som har medført at alle former for kreativ praksis oversettes uproblematisk til vestlige referansebegrep, og at alle verk som inkorporerer kryss-kulturelle koder er uautentisk og mindreverdige i forhold til en ”ren” kulturell identitet. Jean Fisher mener at det ikke kan oppnås en reell multikulturalisme der alle aspekter har lik verdi, så lenge den vestlige kulturen ikke aksepterer seg selv som en av mange.¹⁷⁸ Innenfor Bourriauds teori om altermodernismen utgjør den globale virkeligheten et flerkulturelt utgangspunkt, i stedet for å være en slags konstruksjon på bakgrunn av separate kulturer og nasjonalstater. Han oppfordrer til å vurdere kunsten ut fra forbindelsene de skaper i sin spesifikke kontekst, en bedømming basert på kunstens relasjon og innvirkning på sine omgivelser.¹⁷⁹ Dette kan stå som en oppfordring både til samiske og norske kunstvurderinger.

I Sápmis kunstverden pekes det på mangel på egen kunstkritikk som en årsak til vurderingsproblematikken. En metode er å utvikle begrep til vurdering og kunstkritikk som kan brukes i møte med andre.¹⁸⁰ Arbeidet med å nyfortolke Sápmis visuelle diskurs innebærer å åpne for

¹⁷⁷ Persen 2000; 17-20

¹⁷⁸ Fisher 2005: 233-235

¹⁷⁹ Bourriaud 2004: 94

¹⁸⁰ Howard Morphy forsøker i boka *Becoming Art* 2007, å finne fram til nye analyser av de skiftende kulturelle og sosiale kontekstene som inngår i aboriginerkunsten i Australia. Han har fokus på hvordan aboriginerkunst inkluderes inn i en vestlig kunsthistorisk ramme. Måtene aboriginere konseptualiserer kunstobjektene, måtene de snakker om dem og den kunnskapen de bringer inn i dem, må bli en basis for kunsthistoriens måte å skrive om urfolkets kunst på. Om denne informasjonen er inkludert i en tilnærming til denne kunsten, vil det ikke bare åpne opp for muligheter for forskjellige diskurser omkring aboriginernes kunst og kunst fra andre kulturer, men det

en dialog om hva vi er ute etter og hva vi ser etter når vi ser et duodji- eller et kunstobjekt, en performance eller andre visuelle uttrykk; hvilke kriterier vi bruker når vi evaluerer og hvilken verdi et verk har, estetisk, sosialt, og kanskje til og med økonomisk. Behandlingen av kunstverk i denne oppgaven er gjort med utgangspunkt i vestlig kunsthistorie og et flerkulturelt perspektiv, der analysene har vist at det er mange aspekt som må komme med. I tillegg må kunsten gjøres kjent gjennom nye utstillinger og nye kunstprosjekt, som har rekkevidde utenfor Sápmi.

Nye impulser til nye alternativer

En inkluderende kunstverden i Sápmi kan være av det gode og bidra til at den samiske kunsten blir en kunst for samene selv, men også for alle andre i verden. I en slik prosess kan det å bygge opp flere og forskjellige kunstarenaer, der styringen skjer innenfra i dialog med andre, være en vei å gå. Om de perifere områdene bare venter på at andre skal komme å løse problemene settes grenser for selvutvikling, som forsterker avhengighet til storsamfunnet og kan føre til en hjelpeløs mentalitet. Det som trenges er å møte opp til aksjoner for indre løsninger på problemene, en mer offensiv holdning, i tillegg til å gjøre bruk av lokale ressurser og muligheter, spesielt i streben etter alternativer i samfunnet.¹⁸¹ Her kan det være relevant å se på eksisterende former for arenaer, som kan gi flere impulser til å utforske utstillings- og festivalformat som gir frihet til å lage noe nytt og uforutsigbart. Det ikke-institusjonaliserte formatet gir mulighet til å frigjøre kunsten fra postkoloniale holdninger og vinklinger som fortsatt synes aktuell når kunst fra marginalene presenteres.

Ikke minst viktig i denne sammenhengen er arenaer som gir mulighet til møter mellom forskjellige folkegrupper og kunst- og kulturutvekslinger. Sápmis kunst slipper ikke lett til på større nasjonale arenaer, som kan gjøre den gjenkjennelig, men et viktig aspekt er og at kunst fra andre områder, eller ikke samisk kunst, heller sjeldent blir vist og tematisert i Sápmi. For å utvikle kunsten og begrepsapparatet rundt den trenges mange kunstneriske referansepunkter, både for å forstå utviklingen, og for, ikke minst, å kunne være kritisk til egen kunst. Å betrakte egen kunst i nye sammenhenger og kontekster gir nye assosiasjoner og ny utvikling.

kan også avdekke synergier som ellers er blitt usynlig i den europeiske kunsthistoriens konsept. Aboriginernes kunstdiskurs vil sannsynligvis produsere en forskjellig forståelse av forbindelsene til tid og rom blant kunstobjekt, enn den konvensjonelle europeisk kunsthistorien. Begge vil uansett bli omfattet av en mer krysskulturell kunsthistorie. Morphy 2007: 144- 145

¹⁸¹ Gerardo Mosquera 1994: 6

Arenabygging gjennom en offensiv holdning kan eksemplifiseres gjennom Riddu Ridđu Festivála.¹⁸² I en liten samisk bygd stod valget kanskje mellom å gjøre noe selv, eller bli offer for omstendighetene. Framfor å havne i en hjelpeløs rolle klarte man gjennom festivalformatet og urfolksperspektivet, å skape engasjement og stolthet omkring egen identitet og kultur. Ved å ta tilbake identiteten ut fra et moderne standpunkt definerer de lokale seg selv og sin kultur med referanser til hva de er, en lokal konstruksjon av identitet og kultur.¹⁸³ I denne sammenhengen er det nyttig å undersøke hvordan kunst- og kulturelle uttrykk har en viktig plass og betydning. I kommunikasjon mellom forskjellige kulturer er slike uttrykk den viktigste aktøren innenfor festivalens kontekst. I møtet med fremmede kulturer utvikles og styrkes egen kunst og kultur og i denne prosessen kommer de sterkeste kreftene underfra. De globale prosessene gir kulturell mening til lokale prosesser i Kåfjord.

Et annet og interessant festivalformat er Samisk Kunstfestival, et grenseoverskridende kunstfestivalprosjekt, uten et spesifikt tema, der konteksten skal gi innholdet.¹⁸⁴

Kunstfestivalprosjektet er eksperimentelt, det er både tids- innholdsmessig omfattende og består av en rekke arrangementer, tidsaspektet er to år, fra 2008 til 2010. Deltagelsen inkluderer samiske og ikke-samiske kunstnere, akademikere og andre, som er blitt inviterte til å løse oppgaver gjennom undersøkende praksiser i et området som omfatter Narjan Mar/Den Røde Byen og Nenets Autonome Okug (NAO), i Nordvestrussland til Nord-Norge.¹⁸⁵

Målet med prosjektet er ønsket om å skape bevissthet og problematisere hva kunsten tar del i, i nordområdene.¹⁸⁶ Gjennom undersøkende virksomhet forsøker de å forstå og å belyse hvordan strukturer og systemer påvirker folks liv og samfunn, i et grenseområde med ulike politiske historier. Politiske endringer i nord har bidratt til en ny global virkelighet, Barentsregionens åpnere grenser har resultert i grenseoverskridende prosjekt og samarbeid som ikke bare er fundert i politikk og økonomi, men er også blitt en viktig og interessant

¹⁸² Se kapittel 2, s. 15

¹⁸³ Nyseth, Pedersen 2005: 71-83

¹⁸⁴ Samisk Kunstfestival ønsker å undersøke hvordan forholdene mellom politikk og kapitalisme og tradisjonell næring og oljevirkksomheten forhandles og virker. Gjennom arbeidet skal de ulike strukturene som virker i nord belyses fra det samiske og det nordlige, geografiske perspektivet, for å se på kunstens mulighet til å uttrykke motstand og nyansere, med henhold til de faktiske forhold i nordområdene. Undersøkelsene skal dokumenteres gjennom et videobrev, en publikasjon og et utstillingsprosjekt. Samisk Kunstfestival er initiert av Sámi Dáiddacehpiid Searvi/ Samisk kunstnerforbund. Prosjektet er utviklet av Hilde Methi i samarbeid med Kristin Tårnesvik. www.samiartfestival.org/ Lokalisert. 23.08.09 Se også: Pikene på broen. <http://pikene.no/>

¹⁸⁵ Nenetserne er et urfolk i Nordvestrussland, deres tradisjonelle levevei er reindrift. Området de lever i, Nenets Autonome Okrug, er rikt på oljeresurser som er av interesse bl. a. for den norske stat.

¹⁸⁶ Sápmi, Nordkalotten, Arktis, nordområdene og Barentsregionen er alle navn som brukes på områder som omfatter de nordlige deler av Norge, Sverige, Finland og Nordvestrussland.

arena for kulturutveksling, der stadig nye kulturprosjekt settes i gang. Dette er godt synlig i dag der kunstens mange språk er en måte å kommunisere gjennom, verk overskrider grenser og skaper debatter. Mange kunstnere og kulturarbeidere finner denne nye situasjonen interessant.

Marginale kunstscener og utstillings- og festivalformat kan anspore til diskusjoner ut fra et lokalt sted, og bli uttrykk for tendenser innen lokale kulturer som står i en internasjonal dialog. Arenaer som Riddu Riđđu Festivála og Samisk Kunstfestival kan fortelle oss noe om hvor relevant de lokale erfaringene kan være i forståelsen av den globale erfaring i dag, og hvor viktig det er å ta med bredden av sosiale, økonomiske og politiske aspekter i forståelsen av forholdet mellom globalisering og kunstproduksjon.

For å få en reell innflytende må de lokale selv være med som rådgivere og utviklere, som blant annet innebærer å skrive katalogtekster og artikler og deltagelse i forskjellige foraer. Utviklingen vil også måtte inkludere muligheter for moderne kommunikasjons-mekanismer som bruk av massemedia og internett gir. Områder som krever en begrepsverden til vurderinger, kritikker og nye fortellinger om kunst og kultur i Sápmi. Til arbeidet trengs alle gode krefter, og bidrag fra alle som jobber innenfor kunstneriske og kulturelle områder, på tvers av sjangre som litteratur, teater, film og musikk. Dette for å få et overblikk over det som skjer innenfor hele samtidskunstspekteret, og muligheter for å finne forbindelser og strukturer som virker inn på kunsten i Sápmi. Problematisering av forskjellige sider ved kunsten som forgår i en lokal og i en global samtidskontekst, bringer Sápmis kunst fram i en global kontekst.

Sápmis kunst i globaliseringens tid

En flygende fugl finner noe,
men den som holder seg i ro,
finner ingenting.¹⁸⁷

Fortellingene og diskursene *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* og *Territorial Holiday* frambringer har ikke først og fremst sin opprinnelse i Sápmi, men er skapt ut av personlige erfaringer som har utgangspunkt i en lokal geografi som i dag består av mange forskjellige elementer. Verkene viser at de er resultat av at samisk tradisjon påvirkes av globaliseringsprosessene, som endrer samfunn, levemåter og kultur, og som resulterer i nye kunstneriske fremstillingsmåter. Med henvisning til forrige kapittel, kan man spørre om samtidens endringer innenfor globaliseringsprosessene, representerer et stort skille mellom tradisjon og modernitet eller om det er de samme internasjonale kulturelle møtene i vår hverdag som har skjedd opp gjennom hele historien.

For å skape nye diskurser i Sápmis kunstverden kan man ikke bygge på motstridende begrepspar som har vært styrende i den europeiske tenkningens historie. Dette betyr ikke at man må finne opp nye begrep for tradisjon og kultur, slutte å bruke disse begrepene eller å snakke om det som er blitt borte i den koloniale historien. I sin forskning på urfolksperspektivets betydning setter Rauna Kuokkanen spørsmålstegn ved måten samiske forskere selv har vektlagt, og enkelte ganger forsterket forskjellene, og muligens laget et større dikotomi mellom tradisjon/ modernitet enn nødvendig. Eller som hun spør, har modernismens oppdeling farget våre tanker og tolkninger slik at vi ser todeling eller motsetninger også der hvor de ikke nødvendigvis finnes. Mulig vi kan si at diskursen i Sápmis kunstverden gjenspeiler dette.¹⁸⁸ En kritisk undersøkelse i relasjon til kunstpraksiser kan klargjøre konseptuelle likheter og forskjeller mellom forskjellige kunsttradisjoner, og til

¹⁸⁷ ” [...] på ny en oppfordring om å flytte på seg, å reise, for da kan man lære nye ting, som en kan bruke for å gjøre sin egen tilværelse bedre. Samtidig en bekreftelse på nomadekulturens evige oppbrudd.” Ordtaket kan sees som et ekko til det første ordtaket, som en hyllest til det sykliske, det tilbakevendende i urfolkskulturene, [...]. Gaski 2004: 150

¹⁸⁸ Kuokkanen 2009: 166- 168

bedre å forstå hvordan de artikulere med hverandre, og hvordan Sápmis kunstnere omfavner hele samtidskunstens verden uten hensyn til dikotomier og oppdelinger.

Tematisk globalisme

Globaliseringsprosesser påvirker alles hverdag gjennom politiske beslutninger og kontroll. Samfunn internasjonales gjennom nye former for informasjonsteknologi og kulturelle møter, og bidrar til at kommunikasjon og forhandlinger med den kulturelle andre er en del av vår sosiale hverdag. Globaliseringen er blitt ideologisert som globalisme, en global innvirkning på alle mennesker, men som likevel oppleves ulikt på forskjellige steder, og man opplever mange lokale erfaringer av den. I lys av denne konteksten reises det spørsmål om hvordan globaliseringen kommer til uttrykk i Sápmis samtidskunst, her representert ved *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* og *Territorial Holiday*. I en politisk samtidskontekst viser verkene til en global tendens, en tematisk globalisme, som omfatter problemstillinger omkring identitet, makt, kontroll, rettigheter og økologiske spørsmål. Verkene avspeiler opplevelser man forbinder med den kulturelle, politiske og økonomiske globaliseringen.

Diversiteten i kunsten er åpnet opp av postmodernismen og teoriutviklinger innen dekonstruktivismen, feminismen og postkolonialismen. Disse har satt etnisitet og maktbegrep på spill, og utfordret de store fortellingene der historien om at en universell progresjonen i kunsten er et vesten fenomen, inngår. Kulturell hegemoni er ikke et uvirksomt kulturelt spill, det handler alltid om endring i maktbalansen i kulturell relasjoner og om endringer i kulturmakts disposisjoner og systemer. I dagens kunstverden er det de små fortellingen som erstatter de store, diversiteten i kunsten er i dag det allmenne og ikke lenger det spesielle. Kunstpraksiser som søker en plass å snakke ut fra og bli hørt mener, nesten uunngåelig, noe annet enn det gjeldende institusjonaliserte språket. Det som står på spill her er betrakterstrukturen, måten kunsten søker en forbindelse med sine betraktere på.¹⁸⁹

Sápmis kunst tar utgangspunkt i lokale historier og steder og skaper stadig mening og identitet ut fra vekslende forhold og omgivelser. Kunsten søker relasjoner oversetter og utveksler lokale meninger i relasjon med betrakteren, en kommunikasjon som kan kjennetegnes av begrepet kulturell oversettelse. En kulturell oversettelse handler om en

¹⁸⁹ Fisher 2005: 236 - 238

tolkning der alltid noe vil bli utelatt. Kunsten gir rom for å lage en representasjon av det som blir utelatt i oversettelsen, et produktivt og kreativt rom for dialog. Fra en kunstnerisk synsvinkel er det uoversettelige det som ikke kan fortelles med ord, i en politisk kontekst kan det uoversettelige antyde det elementet som motsetter seg oversetting. Det uoversettelige blir da å antyde en politisk orientering, en flyktig og flytende sone av motstand.¹⁹⁰

Silbadooddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch og Territorial Holiday har alle lokale referanser i sine uttrykk.

Verkenes materielle og immaterielle kvaliteter fra kulturen kan fortelle om det lokale fra innsiden, om en gammel kultur som er blitt borte og historien om hvorfor, og hvordan det influerer Sápmi i dag. Men verkene kan gi mange tolkningsmuligheter i det uoversettelige rommet, både ut fra en kunstnerisk og en politisk kontekst, der konteksten og hvordan verkene opptrer i relasjon med betrakterne blir avgjørende.

Spørsmålet som oppstår er hvordan kan man oversette kunstverk som går ut fra det lokale, og som ønsker å få fram sitt budskap gjennom bruk av lokale fortellinger og appropriasjon av spesifikke kulturelle elementer, uten å falle i en historisk etnografisk felle. I den kulturelle oversettingen finnes det visse situasjoner og opplevelser som er kulturelt betinget, men om man ikke ser utenfor etniske kjennetegn blir tolkningen lett redusert til generaliserende og allmenne forklaringer basert på etnisitet. Som vi har sett, kan det i tolkning av kunst med samiske referanser kodes spesifikke etniske betydninger inn i verkene bevisst eller ubevisst. Charlotte Bydler skriver om tolkninger av verk, i boken *The Global Artworld*, at globalisering av materielle praksiser ikke innebærer at verkene mening i tolkningsprosessen er globalisert. Tolknninger er først og fremst produsert og sirkulert på et subkulturelt¹⁹¹ eller regionalt nivå. Delte kunstneriske verdier og tolkninger forutsetter en viss deltagelse av en gruppe som deler nok habitus.¹⁹²

¹⁹⁰ Hall, Maharaj 2004: 189

¹⁹¹ Subkulturer eksisterer innenfor en større kultur, ofte i opposisjon til det bestående, der medlemmene symboliserer sin tilhørighet gjennom en distinkt og symbolsk stil. Det kan synes som om de fleste tilløp av motkulturer, før eller senere blir akseptert og antatt av den etablerte kulturen. Subkulturer kretser ofte rundt musikkgenrer eller politiske ideologier. Eks. på subkulturer: hippie-, punk- og rocke- kulturen. I denne konteksten mener jeg det er grunnlag for å si at Riddu Riddu Festivála startet som en ideologisk subkultur, og at den, gjennom festivalens knutepunktstatus (2009), er blitt akseptert og antatt av både den samiske og den norske etablerte kulturen.

¹⁹² I boken *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1979) 1995, forklarer Pierre Bourdieu at enhver klasse av sosiale posisjoner har en tillært handlemåte og tolkningsmønster, og en type habitus, eller en type smak som skiller klassene fra hverandre. Klassene opptrer i en hierarkisk ordning, der den borgerlige smak tilhører den øverste klassen, og arbeidernes, eller den folkelige smak, en lavere klasse. Bourdieu, Pierre, (1979) 1995; *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag. Til norsk: Annick Prieur

Brydler mener det er vanskelig å se at tolkninger kan ha en global distribusjon, og ser heller etter en global verdidistribusjon. Et eksempel på verdidistribusjon i denne sammenhengen kan være det økologiske aspektet som kommer fram i tolkningen av verkene. Likheter mellom kunstneriske praksiser med en stor geografisk utbredelse, innebærer heller at subkulturer kan ha et felles berøringspunkt, eller at biennaler og utstillinger kan tematiseres i visse retninger av arrangørene.¹⁹³

Globaliseringen har revitalisert muligheten for subjektivt virksomhet, et uavhengig subjekt som reagerer spontant på utsiden av etablerte kulturelle, sosiale og politiske posisjoner. Kunsten kan skape et språk som kan oversette det som ikke lar seg oversette direkte, det kan gjøre det ukjente kjent. Kunsten i globaliseringen søker relasjoner, oversetter og utveksler lokale meninger, men kunsten setter krav om åpenhet og aktivitet i betraktningen. Tolkninger som utgår fra forskjellige kontekster frambringer andre og nye sider og verdier ved verkene gjennom samtidskunstens kjennetegn.

Samtidskunstens kjennetegn

Kunstnerne bruker det mediet som best får fram uttrykket og som kan kommunisere de lokale kunnskapene. Historiene blir fortalt gjennom mediets form, mediet og virkemidlene som blir brukt i verkene forstås ut fra en vestlig forståelseshorisont og blir et felles berøringspunkt. Samtidskunstens strategier kan gjøre innholdet forståelig og slik skape erkjennelse hos betrakterne. Noen av samtidskunstens kjennetegn man kan finne igjen i *Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths* og *Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch* og *Territorial Holiday* er gjenbruk/ appropriasjon av historien og allerede produserte former og framstillinger. Verkene søker en form for relasjon mellom verk og betrakter og de innehar samfunnskritiske aspekt.

I verkene finner man appropriasjon av lokale kulturhistoriske element og tankegods, kunsthistoriske referanser og formale trekk, og gjenbruk av allerede produserte former. Kunstnerne tar ikke utgangspunkt i det lokale for en gjenskaping men som et instrument for å skape nye fortellinger. I formidlingen gjøres bruk av kunsthistoriske referanser og kjente kunstneriske virkemidler for best mulig å oversette og å skape relasjon med betrakteren. Å gjøre bruk av disse strategiene i den kunstneriske prosessen er hva Nicolas Bourriaud

¹⁹³ Bydler 2004: 245-246

beskriver som postproduksjon. Postproduksjonens typologi er å re-programmere allerede eksisterende former:

Since the nineties, an even increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works: more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. This postproduction seems to respond to the proliferation chaos of global culture in the information age, which is characterized by an increase in the supply of works and the artworld's annexation of forms ignored or disdained until now.¹⁹⁴

Han sammenligner kunstneren med arbeidsmetodene til DJ'en som sampler og remikser musikk og lyd. Historien, samfunnet og alt som omgir oss representerer et uutømmelig kollektivt repetoir for kunstnerne, deres oppgave blir da ikke å skape men å resirkulere det som allerede finnes. Postproduksjons-kunstnere finner opp nye bruksformer, inkludert audio eller visuelle former fra fortiden, inn i sine konstruksjoner. Men de bearbeider også historiske eller ideologiske narrativ, tillegger dem elementer som komponeres til alternative fortellinger. Det overtatte materialet transformeres og omdefineres gjennom strategier der verkene blir til gjennom grenseløse blandinger og sammensetninger, og får nye meninger i relasjon med betrakterne.

Gjennom postproduksjon, gjenbruk av historien, hverdagens materialer og kunstneriske strategier, stiller kunsten kritiske spørsmål også til den kapitalistiske ideologien som kobler mennesker til et velferdssamfunn gjennom et visst forbruksmønster, og som frambringer økologiske problemstillinger. Den kaotiske, raskt voksende produksjonen og konsumeringen førte til at 1960 og 1970-tallets konseptkunst verdsatte verkets innhold høyere enn dets estiske form. Det skapte en kommunikasjon mellom verk og betrakterne for å framkalle en kritisk refleksjon over innholdet i verkets budskap. I dag fører konsumering postproduksjons-kunstnere mot strategier som mikser og kombinerer produkter. I følge Bourriaud blir overproduksjon en form for et kulturelt økosystem.¹⁹⁵

Denne skepsisen til kommersialisering og konsumering er lik andre former for avantgarde uttrykk, der kunstens radikale visjoner og kritiske uttrykk var rettet mot samfunnet. I den neo-avantgardiske kunsten på 1960-tallet stod blant andre Situationist bevegelsen for en

¹⁹⁴ Bourriaud 2005: 13

¹⁹⁵ Bourriaud 2002: 45

venstreorientert kritikk av samfunnet. Mye av kritikken var grunnet i tanken om kapitalismens nær fullstendig dominans på den vestlige kulturen, som tok form av et totalt konsumsamfunn. Slik jeg leser Bourriauds begrep postproduksjon og relasjonell estetikk viser de referanser til Situationist bevegelsens kritiske ideologi og handlinger i det offentlige rommet.¹⁹⁶ Begrepene viser til en ny interesse for demokrati-begrepet, å demokratisere kunsten og på ny koble den til hverdagen med utgangspunkt i kulturelle verdier som kan knyttes til verdens nettverk. I den samme avantgardiske tonen kan de i dag bringe frem kunnskap som muligens kan bidra til holdningsendringer. Kunstnere gjør dette for å få oss til å tenke over forholdet vårt til verden, når verkene søker relasjoner blir betrakteren nødt til å forholde seg til og å reflektere over budskapene de frambringer.

Silbaduoddariid duohkin/ Bak sølvviddene/ Behind the Silverwiths, Koivun alla/ Soahki vuolde/ Under a Birch og *Territorial Holiday* forholder seg til globaliseringsprosessene gjennom tematikk og samtidskunstens kjennetegn man kan finne i verkene. Om man leter etter tegn på globaliseringsprosessenes innvirkning på kunstpraksisene og uttrykkene, kan man finne at verkene forholder seg på samme tid til det estetisk aspektet gjennom samtids kunstneriske strategier og hvordan verkene operer i den kulturelle oversettelsesprosessen. De opphenter historiske og kunstneriske referanser og posisjonerer seg i sammenheng med samtidskunstens kritiske praksiser og sosiale relasjoner.

Plassert inn i begrepet altermodernismen har kunstverkene elementer av en kreolisering, eller et flerkulturelt aspekt, men også muligheten for å produsere et individuelt uttrykk i en mer og mer standardisert verden. De forholder seg til røttene sine og går videre, med utgangspunkt i det de kommer fra. De kan representere en ny form for modernisme som står imot homogenisering i globaliseringen, gjennom representasjon av lokale og sosiale særegenheter, og som i stedet for å finne et universelt språk basert på abstraksjon, setter fokus på en internasjonalisering av lokale forskjelligheter gjennom oversettelse og relasjon.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Situationist bevegelsen mente at det kapitalistiske samfunnet resulterte i et «skuespillsamfunn» der mennesker ble redusert til tilskuere uten mulighet til å gripe inn i og endre sin egen virkelighet, ideer som en av bevegelsens grunnleggere, Guy Debord, omtaler i sin bok *La Société du spectacle* som kom ut i 1967 (*Skuespillsamfunnet* 2009, i norsk oversettelse). Avantgarden var et opprør, en anarkistisk bevegelse som etter hvert ble absorbert av kunstverden.

Hjartarson, Bendik red., 2005; "At historisere den historiske avantgarde". Ørum, Tania, Huang Ping, Marianne, Engberg, Charlotte; *En tradition af opbrud. Avantgardens tradition og politik*. Hellerup, Forlaget Spring.

¹⁹⁷ Bourrioud, Nicolas, 2009: 321

Det er konteksten Sápmis kunst presenteres i og erfaringer kunstneren har med seg, som gir det samiske uttrykket. Verkene bidrar til innsikt i ukjente stemmer og meninger og på denne måten dannes en forbindelse mellom det lokale og verden. Det relevante er måten det gjøres på, verkene er ikke resultat av blanding mellom vestlige og ikke vestlige tegn, men en blanding av de tegn som egner seg best til å uttrykke det som kunstneren vil fortelle. Kunstnere utvikler nye former, nye sammensatte uttrykk, nye historier og mytologier som representerer Sápmis kunst i globaliserings-tid.

Avslutning

Når aktører fra Sápmi begynte å uttrykke seg gjennom visuelle kunstformer, film, litteratur, teater og musikk representerte det begynnelsen til egen moderne kunstutvikling. Herfra har kunsten med sin kraft kommet med bidrag til så vel samenes betraktninger av egen situasjon som til relasjonene mellom minoritet og majoritet. Sápmis kunst har hele tiden søkt å gjøre alle oppmerksomme på at de befinner seg i samme feltet som alle andre, ikke i marginalen men midt i verden.

All kunst blir nødvendigvis forskjellig ut fra ståstedet den skapes i, men tematikken viser at hensiktene med kunsten og interessene er i stor grad er de samme. Sápmis kunstnerne representerer en generasjon kunstnere med en flerkulturell identitet som plasserer seg i den komplekse realiteten de lever i, i relasjon til endringer i dagens samiske samfunn og kunstverden, og til en global virkelighet. De er like interessert i den sosiopolitiske virkeligheten, like interessert i økologiske problem og like interessert i globalisering som alle andre. Temaer du finner i internasjonal kunst finner du også i Sápmis kunst i dag, selv om de enkelte ganger kan komme til uttrykk på en annen måte. Samisk kunst utvikler seg som annen kunst i verden, bruker de samme kunstneriske strategier som kunstnere internasjonalt og oversetter sine kunstuttrykk i relasjon med betrakterne.

Denne oppgaven hadde som utgangspunkt å sette Sápmis samtidskunst inn i en lokal og en global kontekst, gjennom refleksjoner rundt hva kunsten forteller og hvordan den kan plasseres inn i en global sammenheng, og forhåpentligvis gjennom denne refleksjonen, gi et bidrag som kan fortelle om Sápmis kunst der den befinner seg på samtidskunstscenen.

Det meste som er skrevet og fortalt Sápmis kunst bærer preg av oversettelser, da snakker jeg ikke bare om oversettelser fra et annet språk, men og om hvor mange i Sápmi som forteller lokale historier om kunsten, de finnes men de er fortsatt svært få. Det betyr at kunst skapt i relasjon til Sápmi hovedsakelig blir presentert og tolket gjennom et blikk utenfra, som gir et viktig bidrag til å plassere kunsten inn i en samtidskontekst, og til forståelse for at kunsten ikke er utilgjengelig og annerledes. Så snart flere som lever i relasjon til Sápmi, og som ønsker å trekke fram sine historier vil det også være viktige bidrag. Slik Sápmis samtidskunstpraksiser forholder seg til sine røtter og går videre, med utgangspunkt i det de kommer fra, vil også disse fortellingene gjøre det, naturlig nok ut fra ståsteder de skapes i.

Verken kunsten eller en fortelling om den oppstår av ingenting, uten relasjoner til noe utenom seg selv. Til slutt en takk til Faggruppe for Kunstvitenskap, Universitetet i Tromsø, lærere, medstudenter og veileder Svein Åmold.

Giittos eatnat! Máhtte (Matias) ja ustibat geat leat mu máilmmis.

Litteratur

Bergmann, Sigurd, 2009; *Så främmande det lika. Samisk konst i ljuset av religion och globalisering*. Trondheim, Tapir Akademisk Forlag

Bjørklund, Ivar, 2000; *Sápmi- en nasjon blir til*. Samisk Etnografisk Fagenhet, 2000, Tromsø Tromsø Museum, Universitetsmuseet

Bourriaud, Nicolas, (2002) 2005; *Postproduction*. New York, Luckas & Sternberg.

Bourriaud, Nicolas (1998) 2007; *Relasjonell estetikk*. Oslo, Pax Forlag. Til norsk: Boel Christensen- Scheel

Bourriaud, Nicolas, 2009; "Ustabile forbindelser, fra det relasjonelle til det radikante – en teoretisk rute". KORØ. Kunst i det offentlige rom/ Public Art Norway; *Nabolagshemmeligheter. Kunsten som byprosess*. Press

Bull, Knut Astrup, 2007; *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Oslo, Akademisk Publiserings, Unipax

Bürger, Peter, 1998; *Om avantgarden*. Oslo, Cappelen Akademisk Forlag as. Til norsk: Eivind Tjønneland.

Bydler, Charlotte, 2004; *The Global Artworld*. Stockholm, Gotab, Elanders.

Dunfjeld, Maja 2002; "Sárgu ja duojar. Tegner og kunsthåndverker". Eilertsen, Bjarne, Storm, Dikka, Olaussen, Hege, Jernsletten, Nils, Nettet, Sigmund, red., 2002; *Ofelaš. Iver Jáks, Veiviseren*. Universitetet i Tromsøs skriftserie Ravnetrykk. Nr. 28. Tromsø

Dunfjeld, Maja, 2006; *Tjaalehtjimmie. Form og innhold i sørsamisk ornamentikk*. Snåsa, Saemien Sijte

Eidheim, Harald, 2000; "Ein nasjon veks fram: Sápmi". Storli, Inger red.; *En nasjon blir til*. Ottar. Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum, Universitetsmuseet. nr. 4/ 2000

Eriksson, Catharina, Baaz, Maria Eriksson, Thörn, Håkan red., 2005; *Globaliseringens kulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Falun, Nya Doxa

Fisher, Jean, Mosquera, Gerardo, ed., 2004; *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. New York Museum of Contemporary Art, New York. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press

Fisher, Jean, 2005; "The Syncretic Turn: Cross Cultural Practices in the Age of Multiculturalism." Kocur, Zoya, Leung, Simon ed.; *Theory of Contemporary Art since 1985*. Malden, Oxford, Carlton, Blackwell

Gaski, Harald, 1993; *Med ord skal tyvene fordrives*. Kárášjohka, Davvi Girji o.s.

- Gaski, Harald, 1997: "Voice in the Margin: A Suitable Place for a Minority Literature?"
Gaski, Harald, ed.; *Sami Culture in a New Era. The Norwegian Sami Experience*.
Karášjohka, Davvi Girji o.s.
- Gaski, Harald 1998; "Den hemmelighetsfulle teksten. Joikelyrikken som litteratur og tradisjon". *Vinduet*, nr. 3/1998.
- Gaski, Harald, Kappfjell, Lena, 2002; *Samisk kultur i Norden – en perspektiverende rapport*.
København, Nordisk Kultur Institut
- Gaski, Harald, red., 2004; *Tiden er et skip som ikke kaster anker- samiske ordtak*. Kárašjohka,
Čálliid Lágádus
- Gaski, Harald, 2008; "Nils Aslak Valkeapää- urfolksstemme og multimediekunstner."
Karlsen, Ole red.; *Krysninger. Nye perspektiv på moderne nordisk lyrikk*. Tromsø, Unipub AS
- Grosz, Elizabeth, 1990; "Criticism, Feminism, and the Institution." Harasym, Sarah ed.; *The Post- Colonial Critic. Interviews, Strategies and Dialogues. Gayatri Chakravorty Spivak*.
New York, Routledge
- Gunew, Sneja, 1990; "Questions of Multi- culturalism." Harasym, Sarah ed.; *The Post- Colonial Critic. Interviews, Strategies and Dialogues. Gayatri Chakravorty Spivak*. New York, Routledge
- Guttorm Gunvor, 2001; *Duodji bálgát – en studie i duodji, Kunsthåndverk som visuell erfaring hos et urfolk*. Doktorgradsavhandling. Universitetet i Tromsø
- Guttorm, Gunvor, 2004; "Kunstner, verk og betrakter – kunsthistoriske grunnlagsproblemer og duodji i en postkolonial teoridanning." Guttorm G., Sandven J., red.; *Sløyden, minoritetene, det flerkulturelle og et internasjonalt perspektiv*. Techne serien B: 13/2004 NordFo
- Guttorm, Gunvor, 2009; "Duodji – som begrep og som en del av livet". Snarby, Irene, Vikjord, Eva Skotnes red.; *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden. Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*. SKINN- samorganisasjonen for kunstformidling i Nord Norge og Riddu Duottar Museat. Bodø, Forretnigstrykk AS
- Gullickson, Charis Ann, 2006: *Contemporary Artists from the Circumpolar Region. Aslaug juliussen and Ronald W. Senungetuk*. Master`s Thesis in Art History. Universitetet i Tromsø.
- Hall, Stuart,(1996) 2005; "När inträffade "det postkoloniala"? Tänkande vid gränsen."
Eriksson, Catharina, Baaz, Maria Eriksson, Thörn, Håkan red., 2005; *Globaliseringens kulturer. Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*. Falun, Nya Doxa
- Hall, Stuart, Maharaj, Sarat, 2004; "Modernity and Difference." Tawadros, Gilane ed., 2004; *Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*. Institute of International Visual Art, London
- Hansen, Hanna H, 2004; *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Hovedfagsoppgave i kunstvitenskap. Universitetet i Tromsø, 2004, , senere bok, 2007.

- Hansen, Hanna H, 2007; *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok, Davvi Girji
- Holm, Geir Tore, 2004; *River Deep Mountain High*. Utstillingskatalog. Oslo, Riksutstillinger
- Høydalsnes, Eli, 2003; *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord Norge*. Oslo. Forlaget Bonytt
- Johansen, Svein Flygari, 2009; "Identitet i "Schizotopia". Snarby, Irene, Vikjord, Eva Skotnes red.; *Gierdu. Bevegelser i samisk kunstverden. Sirdimat sámi duodje- ja dáiddamáilmmis*. SKINN- samorganisasjonen for kunstformidling i Nord Norge og Riddu Duottar Museat. Bodø, Forretnigstrykk AS
- Kuokkanan, Rauna, 2009; *Boaris dego eana. Eamiálbmugiid diehtu, filosofiját ja dutkan*. Karasjok, Čálliidlagádus – Authors` Publisher
- Kuzovnikova, Luba, Snarby, Irene, 2007; *Forbindelser*. Finmark Fylkeskommune. Utstillingskatalog
- Kvist, Per, 1996; *Aage Gaup*. Utstillingskatalog. Tromsø Kunstforening. Tromsø, Nordoffset
- Kwon, Miwon, 2005; "One Place After Another. Notes on Site Specificity". Kocur, Zoya, Lang, Simon ed.; *Theory in Contemporary Art since 1985*. Blackwell Publishing ltd.
- Lohiniva, Leena, 1999; *Saamelaisesta kuvataiteesta*. Rovaniemen taidemuseo ja Rovaniemen Saamelaisyhdistys Mii ry. Utstillingskatalog
- Lundström, Jan- Erik, 2004; "Being Sami". Lundmark, Anna- Lena, Lundström, Jan- Erik; *Same, same but different*. Bild Museet, Umeå Universitet. Utstillingskatalog
- Manker, Ernst, 1957; *Lapparnas helige ställen, Kultplatser och offerkult i belysning av Nordiska Museets och Landsantikvariarnas Fältundersökningar*. Nordiska Museet: Acta Lapponica. XIII., Uppsala.
- Minde, Henry, 2000; "Samesaken som ble en urfolkssak". Storli, Inger red.; *En nasjon blir til*. Ottar. Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø Museum, Universitetsmuseet. nr. 4/ 2000
- Morphy, Howard, 2007; *Becoming Art. Exploring Cross- Cultural Categories*. Oxford, New York, Berg
- Mosquera, Gerardo, 1994; "Some Problems in Transcultural Curating." Fisher, Jean ed.; *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Art*. Part four. "Curatorship and International Exhibitions." London, KALA PRESS
- Mosquera, Gerardo, 1995; "Modernism from Afro- America: Wilfredo Lam." Mosquera, Gerardo, ed., *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London, Institute of International Visual Arts (inIVA)
- Nelson, Robert S, 2003; "Appropriation". Nelson, Robert S, Shiff, Richard ed.; *Critical Terms for Art History*. Chicago and London, The University of Chicago Press

Nyseth, Torill, Pedersen, Paul, 2005; "Globalisation from below: the revitalisation of a Coastal Sámi community in northern Norway as part of the global discourses in Indigenous identity". Cant, Garth, Goodall, Anake, Inns, Justine (ed.); *Discourses and Silences. Indigenous Peoples, Risks and Resistance*. New Zealand, Christchurch

Oguibe, Olu 1994; "A Brief Note on Internationalism". Fisher, Jean ed.; *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Art*. London, KALA PRESS

Pelin, Anne, 2003; "Samisk kunst under arktisk himmel". *Yhteinen Maa = Gemeinsamt Land = A Land Shared*. Katalod til vandretstilling, Espoo, Finland: Gallen- Kallelea Museo

Persen, Synnøve, 2004; "Hva er samisk kunst?". Holm, Geir Tore red., *River Deep Mountain High*. Utstillingskatalog. Riksutstillinger, Oslo

Persen, Synnøve, 2000; "white mainstream culture" Samisk – norsk gjensidig påvirkning innen kunstområdet?" Utstillingskatalog PLUSS MINUS 2000. Nordnorsk Kunstnersentrum og Nordnorsk Kunstmuseum i samarbeid med Bodø Kunstforening og Samisk Kunstnersenter.

Pollan, Brita, 1998; *Samiske sjamaner. Religion og helbredelse*. Gyldendal Norsk Forlag AS

Riddu Ridđu Searvi; Festivalavis/ Festiválaviisa. Bladet Nordlys AS, 2004

Sámediggi/ Sametinget, 2005; *Sametingsrådets melding om samisk kunst*. Sámediggi/ Sametinget, Karasjok.

Sámi Dáiddaguovddáš/ Samisk Kunstsenter, 2008; *Sámi dáidda- dálá kulturárbi?/ Sámi Art- A Contemporary Heritage?*. Utstillingskatalog, Sámi Dáiddaguovddáš, Sámiráđđi.

Snarby, Irene, 2002; "Iver Jåks – Formidler av den samiske kulturarven." Eilertsen, Bjarne, Storm, Dikka, Olaussen, Hege, Jernsletten, Nils, Nettet, Sigmund, red., 2002; *Ofelaš. Iver Jåks, Veiviseren*. Universitetet i Tromsøs skriftserie Ravnetrykk. Nr. 28. Tromsø

Stiles, Kristine, 2004, "I/ Eye/ Oculus: performance, installation and video." Perry, Gill, Wood, Paul ed.; *Themes in Contemporary Art*. New Heaven and London, Yale University Press

Svendsen, Morten Johan, 2001; "Momenter til en samisk kunsthistorie". *Kunst og kultur*, nr. 2/ 2001

Spivak (1985) 2009; "Kan de underordnede tale?". Helland, Frode, Eriksen, Stein Sundstøl, red., *Agora. Journal for Metafysisk Spekulasjon*, nr. 1/ 2009

Avisartikler:

Ávvir, 08.04.08: Holm, Åse Márget; ”-Mis ii leat heajos dáidda”.

Ávvir, 18.02.09: Johnskareng, Ámmun; ”- SDS akademihkkarat badjelgehččet”.

Ávvir, 19.02.09: Steinfjell, Inga Marja; ”Duojár, dáiddaduojár vai dáiddar? Nággu defineremis”.

Ávvir, 27.03.09: Rognli, Gjert; ”Álás, rašši ja gievra...”.

Dagbladet, 05.10.02: Svendsen, Morten Johan; ”Global urfolkunst”.

Nordlys, 14.09.02: Jangås, Lasse; ”Folkloren dreper utviklingen av samisk kunst”.

Nordlys, 08.05.04: Jenssen, Liv Vinje; ”Ønsker ”ekte” same som hovedutstillen”.

Nordlys, 12.05.04: Mathisen, Hans Ragnar; ”Kunst, etnisitet og identitet”.

Nordlys, 15.07.04: Jenssen, Elin Vinje; ”Teknologi, politikk og rock”.

Ságat, 27.09.07: Hætta, Kenneth; ”Vil sjokkere med religionsfilm”.

Ságat, 28.11.08: Wersland, Elin Margrethe; ”I møtet mellom fortid og samtid.”

Ságat, 06.12.08: Wersland, Elin Margrethe; ”Åndelighet i samisk populærkultur”.

Nettsider:

www.riddu.no/rapport-fra-riddu-riu-2004.204498-30482.html Lokalisert: 23.03.08

www.riddu.no/svein-flygari-johansen-aarets-festivalutstillen.162228-30482.html
Lokalisert: 23.03.08

www.domstol.no/DAtemplates/Article_8877.aspx?epslanguage=NO
Lokalisert: 05.06.08

www.artgallery.nsw.gov.au/aaanz05/abstracts/nicolas_bourriaud Lokalisert: 12.03.09

www.bodokunst.no/?a_id=733 Lokalisert: 28.05.09

www.museumsnett.no/vigelandmuseet/ Lokalisert: 29.05.09

www.samiartfestival.org/ Lokalisert: 23.08.09

www.sametinget.no/artikkel.aspx?AId=37&back=1&Mid1=11 Lokalisert: 24.09.09

<http://www.frame-fund.fi/aom/pieski/introduction.shtml> Lokalisert: 25.09.08

www.riddu.no/index.php?id=164169&cat=25922&printable=1 Lokalisert: 25.09.09

www.domstol.no/DAtemplates/Article_20164.aspx?epslanguage=NO
Lokalisert: 25.11.09

<http://home.no/gjert/> Lokalisert: 18.02.10

www.saamicouncil.net/?deptid=2137 Lokalisert: 18.02.10

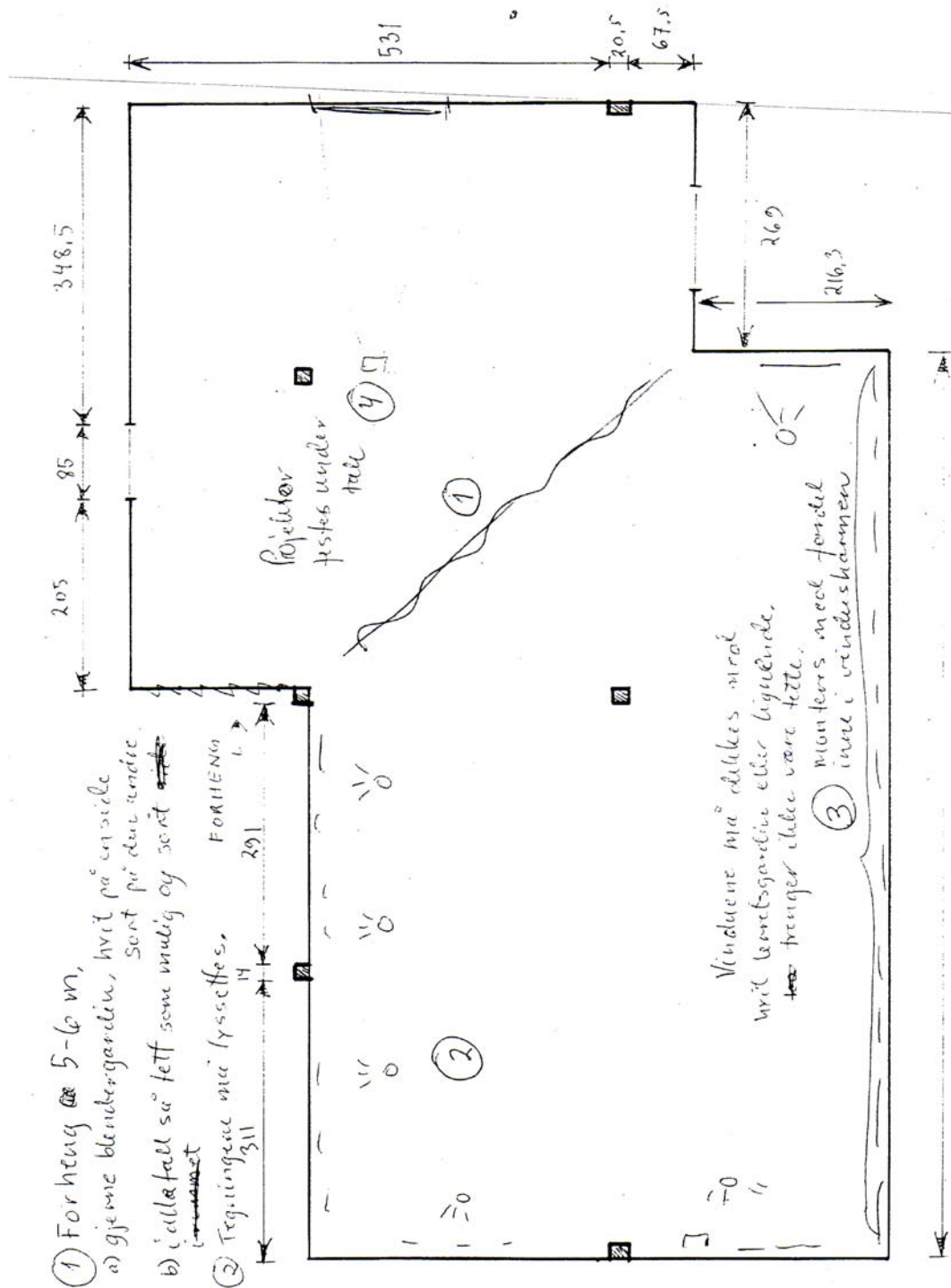
<http://skuvla.info/skolehist/edel-n.htm> Lokalisert: 12.03.10

www.ap-sametingsgruppe.no/sameflagget.38669.no.html Lokalisert: 14.04.10

www.samiradio.no NRK. Intervju med Gjert Rognli, publisert 05.09.2007

Vedlegg

Riddu Riddu Gallerija



Riddu Riddu Festivalskontor, i dokumentasamling fra 2004.