



UiT Norges arktiske universitet

Fakultetet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning  
Institutt for språk og kultur

## **En kuratert reise i Synnøve Persens kunstnerskap**

Samisk revitalisering, avkoloniserende arbeid og kunstnerisk fornyelse

Andrea Klemetzen Domaas

Masteroppgave i kunsthistorie - KVI-3900 - Mai 2023



Persen, Synnøve. *Crystal World - the Horizon/ Kristállá máilbmi - Albmeravda/  
Krystallverden - horisont.* 2014. Akryl på lerret. 110 x110 cm. Kunstneres eie.

# Takk

Først vil jeg takke min veileder, Svein Aamold,  
for gode råd og tilbakemeldinger, selv om jeg ikke alltid hører etter.  
For kunnskap, selv om jeg ikke alltid forstår.  
Takk for din utholdenhet og for at du fikk karret meg i mål.

Takk til min medstudent Per,  
for at jeg ikke har følt meg så alene i virrvarret det er å skrive master.

Takk til familie, spesielt til mamma,  
for at jeg kunne bo hjemme i innspurten  
og bruke store deler av kjøkkenbordet som skrivebord.  
Ikke at du egentlig hadde et valg.  
Takk til hundene for godt selskap og trim, selv om dere maser.  
Takk til kjæreste som har holdt moralen oppe  
og laget god frokost til meg i helgene.  
Takk også til Stabbursnes for fin natur og ro.

Ikke minst, takk til Synnøve Persen,  
for en trivelig og informativ prat,  
og for at jeg fikk se ditt atelier og din systue.  
Ollu giitu!





# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning .....</b>	<b>1</b>
1.1 Tema, forskningsområde og avgrensning .....	1
1.2 Teori og begrepsavklaring .....	3
1.3 Forskningshistorikk og kilder .....	11
1.4 Urfolksmetodologi og min posisjon .....	14
1.5 Problemformulering og struktur .....	17
<b>2 En ny tid i et moderne landskap .....</b>	<b>20</b>
2.1 Samisk revitalisering og skapelsen av en kunstarena .....	20
2.2 <i>Skábma</i> .....	23
2.3 Etnisk eller kunstner? .....	27
2.4 "En pendel mellom to kulturer" .....	31
2.5 Sammendrag .....	40
<b>3 Nye impulser og kunstnerisk frihet .....</b>	<b>41</b>
3.1 Oppløsning og poesi .....	41
3.2 <i>Glassklokken</i> .....	43
3.3 Reaksjoner, likestilling og postmodernisme .....	46
3.4 Fargerike inntrykk og hjemlig natur .....	48
3.5 Sammendrag .....	53
<b>4 Abstraherte konkrete landskap .....</b>	<b>54</b>
4.1 Tap, kjærlighet og glemsel .....	54
4.2 <i>Labyrint I</i> .....	56
4.3 Rutenettet, serier og titler .....	61
4.4 Lyriske blomster og deskriptive malerier uten tittel .....	65
4.5 Sammendrag .....	69
<b>5 En roligere atmosfære .....</b>	<b>70</b>
5.1 Fortid og fremtid .....	70
5.2 <i>Crystal World - the Horizon</i> .....	73
5.3 Friskhet, atmosfære og kamp .....	76
5.4 Den lange prosessen, prøvelsen og perspektiver .....	78
5.5. Sammendrag .....	82
<b>6 Avlusting .....</b>	<b>84</b>
Referanseliste .....	87
Illustrasjonsliste .....	96

# 1 Innledning

guovtteilmme gaskkas  
ruovttuhaga  
njielahagaid hálddus<sup>1</sup>

mellom himlene  
hjemløs  
i malstrømmen<sup>2</sup>

## 1.1 Tema, forskningsområde og avgrensning

“Kunsten kan være den viktige pusten og pulsen vi alle behøver.”<sup>3</sup>

Synnøve Persen (f. 1950) er i dag godt kjent som billedkunstner, poet og politisk aktivist - men ikke uten kamp. Samisk kunst har lenge blitt sett på som “fremmed, enkel og primitiv”<sup>4</sup>, mens det finnes en stor aksept for at *norsk* kunst er mangfoldig og allsidig. Det har eksistert forventninger om at samisk kunst skal inneholde en viss type motivkrets - slik som reinsdyr, samiske symboler og personer i gákti. Disse forventningene finnes enda, mye på grunn av et eurosentrisk perspektiv på urfolkskunst, og fordi samisk kunst ikke er like tilgjengelig i samfunnet som norsk kunst. Persen har vært med å løfte synet på samisk kunst gjennom blant annet etableringen av Mázejoavku – Masi-gruppen, også kalt Sámi Dáiddajoavku – Samisk kunstnergruppe (1978 og 1984), og Sámi Dáiddačehpiid Searvi – Samisk Kunstnerforbund (SDS) i 1986, og hun har gjennom en lang karriere vist at samisk kunst er “noe mer enn reindrift og kofte”<sup>5</sup>.

Persen vokste opp i en sjøsamisk familie på Bevkop i Porsanger, der fornorskningsprosessen var spesielt brutal. Effektene av dette rammet mange, men på 1970-tallet møtte den norske stat for fullt motstand fra samisk hold grunnet Alta-saken, som varte mellom 1968 og 1982. Saken “ble et symbol for samenes kamp mot kulturell diskriminering og for kollektiv respekt, for politiske selvstyre og for materielle rettigheter.”<sup>6</sup> Parallelt med dette utdannet Persen seg som kunstner i Oslo og Trondheim, og ble innlært i en vestlig modernistisk maleritradisjon. Da hun i 1978 ble uteksaminert ved Statens kunstakademi flyttet hun til Masi

---

<sup>1</sup> Persen, *Biekkakeahtes bálggis*, 11.

<sup>2</sup> Persen, *Vindløs sti*, 11.

<sup>3</sup> Sitat fra Synnøve Persens åpningstale av utstillingen *Historier - tre generasjoner samiske kunstnere / Historjját - Golbma buolvva sámi dáiddára* ved Dronning Sonja KunstStall, 07.02.2019. Hele talen kan leses på Kongehusets nettsider: <https://www.kongehuset.no/binfil/download2.php?tid=167594>

<sup>4</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner” 34.

<sup>5</sup> Synnøve Persen sitert i Eilertsen, “Uten myter og romantikk”.

<sup>6</sup> Minde, “Fornorskinga av samene”, 5.

## Innledning

for å være med å etablere Mázejoavku sammen med flere andre samiske kunstnere. I 1979 dro flere samer til Oslo for å sultestreike utenfor Stortinget, en av disse var Persen. Mange samiske hjerter ble tent i løpet av denne tiden, og de kunne nå være stolt over å være samisk.

En samisk kulturrenessanse tok sted som inkluderte blant annet duodji, joik, litteratur og kunst. To viktige personer for dette var Iver Jáks (1932-2007) og Nils-Aslak Valkeapää (1943-2001), også kalt Áillohaš, som allerede hadde etablert seg som multikunstnere rundt 1960-tallet. De, sammen med medlemmene av Mázejoavku, var med å skape en samisk kunstinstitusjon, og med dem ble det behov for å skape et samisk begrep for moderne kunst. Begrepet “dáidda” ble så til. Ordet stammer fra det samiske ordet for kunnskap - *dáidu*, lik det norske ordet for kunst og det finske ordet for kunst (*taide*), begge stammer fra ordet *kunnskap*.<sup>7</sup> Valkeapää var en multikunstner, et kulturikon og en nasjonsbygger. Han jobbet som forfatter, poet, musiker, politiker, og kunstner - både visuell kunst og lydkunst, og brukte et visuelt språk med tydelig inspirasjon fra og referanse til samisk kultur, samtidig blandet han inn internasjonale strømninger. Ifølge Valkeapää har kunsten ikke eksistert i den samiske kulturen som et eget fag, men som en del av livet, på samme måte som at reindrifta ikke er et arbeid, men en del av livet.<sup>8</sup> For Mázejoavku var kunsten en egen retning. De svarte på tidens krav om samiske kulturelle og politiske rettigheter, men stilte seg i mot kunstnerisk stereotypi - de viste at samisk hadde mangfold og trakk inspirasjon fra både samisk og vestlig kultur.

Etter dannelsen av Mázejoavku ble de unge kunstnerne spurt om hva samisk kunst er, og fremdeles er spørsmålet relevant. Enkelt og greit kan begrepet “samisk kunst” defineres som kunst skapt av samer, men hva det *kan* være er en annen ting. SDS har som krav at kunstnere må oppfylle både faglige og etniske krav for å bli tatt opp, men hvor kunstneren er vokst opp, eller om de kan det samiske språket, er ikke en del av kravene. Det samiske kulturhistoriske museet RiddoDuottarMuseat – De Samiske Samlinger/ Sámiid Vuorká-Dávvirat (RDM – SVD) forholder seg til denne definisjonen av begrepet, det samme kommer jeg til å gjøre. Samiske kunstnere i Norge kan altså også sees på som norske kunstnere på grunn av lokasjon og om de er med i norske kunstnerforbund, ol. Motivkrets, innhold og formspråk er ikke avgjørende faktor for om kunst er samisk (eller norsk) - det handler om identitet. I dag har SDS over 70 medlemmer, der det eneste likhetstrekket er at medlemmene definerer seg som samisk.

Under Persens åpningstale av utstillingen *Historjját: Golbma buolvva sámi dáiddára – Historier: tre generasjoner samiske kunstnere* på Dronning Sonja Kunststall i 2019, fortalte

---

<sup>7</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 41.

<sup>8</sup> Valkeapää, *Saamelaitaiteesta*, 51.

## Innledning

Persen at “Begrepet samisk kunst var nærmest ukjent. Hva var det? Og hva er det? Jeg håper spørsmålet forblir ubesvart. En av kunstens viktige oppgaver er å stille spørsmålene, gå opp veier, undersøke vedtatte sannheter og ikke sementeres.”<sup>9</sup> For Persen har det vært viktig å identifisere seg som kunstner, men samtidig presisere at samiske kunstnere også kan uttrykke seg på et helt fritt grunnlag - at hun slik som vestlige og norske kunstnere kan hente inspirasjon fra hvor som helst.<sup>10</sup>

I Norge hadde Jakob Weidemann (1923-2001) bakt med seg et internasjonalt abstrakt formspråk som på mange måter omveltet og revolusjonerte den norske kunstarenaen i etterkrigstiden. Han blandet sammen et abstrahert og ekspressivt uttrykk sammen med norsk natur, og klarte det få hadde klart før - å gjøre det om til *norsk* kunst. Persen tok også til brystet et vestlig modernistisk maleri, og fjernet seg fra duodji. Samtidig fletter hun stadig inn samisk tematikk og natur i sine verk, ofte gjennom et abstrakt formspråk. Persen beveger seg således mellom to kunstverdener - den samiske og den vestlige.

Utgangspunktet for denne oppgaven er et lite knippe kunstverk laget av Persen hentet fra utstillingene *Historjját* og *Biegga savkala – Vinden hvisker*<sup>11</sup>: *Skábma/ Mørketid* (1978), *Glassklokken/ Glássadiibmu* (1982), *Labyrint I* (2009), og *Crystal World - the Horizon/ Kristállá máilbmi - Albmeravda/ Krystallverden - horisont* (2014). Disse fire verkene strekker seg fra hennes første utstilling i 1978 til utstillingen *Terra incognita* vist under den samiske festivalen Riddu Riđđu i 2014 i forbindelse med grunnlovsjubileet. De viser Persens kunstneriske dialog med samisk kultur og vestlig kunsttradisjon, fortalt gjennom ulike formspråk - alt fra det figurative maleriet, til det geometriske og lyrisk abstrakte maleriet.

## 1.2 Teori og begrepsavklaring

Persen begynte sin karriere i en postmodernistisk og postkolonialistisk tid. I en tid hvor kunsten i vesten ikke lenger var en samlet enhet, men et mangfold av forskjellige uttrykk og strømninger. Flere perspektiver ble fremmet og samisk kultur ble revitalisert etter en lang fornorskingsprosess. Gjennom politisk arbeid har Persen vært med å avkolonisere Sápmi og skape en samisk kunstinstitusjon. Gjennom kunst har hun gjort det vestlige modernistiske maleriet om til samisk kunst, og en del av samisk kulturarv. Jeg skal her ta for meg relevante begreper, samt presentere teorien oppgaven bygger på.

---

<sup>9</sup> Sitat fra Synnøve Persens åpningstale av utstillingen *Historjját*.

<sup>10</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 15.

<sup>11</sup> *Biegga savkala* ble holdt i anledning Synnøve Persens 70-årsdag på Porsanger Museum i Lakselv i perioden 31. oktober 2020 - 12. mars 2021

## Innledning

Samene ble lenge sett på som et primitivt folk, da deres sivilisasjon var basert på et annet grunnlag enn sivilisasjonene i Europa.<sup>12</sup> Begrepet “primitiv” kan ikke eksistere uten begrepet “sivilisert”, altså er ikke “primitiv” en essensialistisk kategori - det er et forhold, der de to begrepene utgjør og skaper hverandre, mener Mark Antliff og (f. 1957) og Patricia Leighton (f. 1946) i artikkelen “Primitive”. Innenfor en modernistisk kontekst er “primitivisme” en handling der hovedsakelig vestlige kunstnere og forfattere trekker frem og ønsker å feire aspekter fra kunsten og kulturen til folk som anses som primitive. De tilegner seg den antatte enkelheten og autentisiteten til folket for å transformere vestlig kunst. Enkelhet, autentisitet, gjerne også uskyldighet, blir brukt som synonymer for primitiv. I vestlig kultur har begrepet primitiv blitt beskrevet både positivt og negativt, men når det tilskrives kultur utenfor Europa har konnotasjonene overveiende vært negative.<sup>13</sup>

Norske myndigheter gikk med stor tyngde inn for en språklig og kulturell fornorskning som varte fra rundt 1850-tallet til 1980-tallet. Rettferdiggjørelsen av Sápmis kolonisering skyldtes en eurosentrisk tenkemåte forankret i en nasjonalromantisk strømning på 1700- og 1800-tallet.<sup>14</sup> Statens mål var å viske ut alt “det samiske”, det “primitive” - språk, religion, drakt, duodji og joik - og gjøre samene til fullverdige siviliserte norske borgere. Da Alta-saken først kom opp i 1968, ble det møtt med motstand fra den samiske befolkningen i Finnmark. Den lille bygda Masi skulle legges under vann, og reinbeiteområder innskrenket og forstyrret. I 1973 ble Masi unntatt planene og vernet. Kampen mot Alta-saken ble fort en samisk kamp, noe som skapte en ny samisk selvfølelse - en fylt med stolthet og begeistring, og ble et viktig symbol på samenes rettighetskamp - retten til å eksistere og ha sin egen kultur. ČSV<sup>15</sup> ble slagordet for samiske aktivister, og ble et symbol for den samiske bevegelsen, og stammer fra en idé om at minoritetsgrupper bør innta en mer konfronterende holdning når de krever endring.<sup>16</sup> Revitaliseringen, som for alvor blomstret etter Alta-aksjonene, kom mer og mer til uttrykk i en mangfoldig nasjonsbyggende prosess gjennom fremveksten av forskjellige kulturelle ytringsformer.<sup>17</sup> Alle områder av samisk kultur skulle høynes og forsterkes. Dette ble blant annet gjort gjennom dannelsen av politiske forbund og stiftelser, litteratur-, joik og kunstforeninger. Persen stilte seg i en viktig lederrolle og bidro til å stifte flere av disse

---

<sup>12</sup> Kyllingstad, *Measuring the Master Race*, 75.

<sup>13</sup> Antliff mfl., “Primitive”, 217.

<sup>14</sup> Minde, “Fornorskning av samene”, 5.

<sup>15</sup> Bokstavene “č”, “s” og “v” brukes ofte i det samiske språket. “ČSV” kan stå for flere ting, bl.a. *čájet sámi vuoiŋŋa/ vis samisk ånd, čáallet sámi verddet/ skriv samiske venner, čájet sámi vuoda/ vis samisk måte, čohkke sámiid vuitui/ samer forenes for seier*, og det mer radikale *čielga sámi varra/ rent samisk blod*.

<sup>16</sup> Minde, “The Challenge of Indigenism”, 90.

<sup>17</sup> Eidheim, “Ein nasjon veks fram”, 6.

## Innledning

forbundene. Den samiske verdenen var nå blitt postkolonial, og det avkoloniserende arbeidet var begynt.

Hovedsakelig ble begrepet “postkolonial” brukt for å skille periodene før og etter uavhengighet i land som ble kolonisert, for å bedre forstå forskjellene og utviklingen som skjedde med den nasjonale kulturen etter at kolonimakten dro. Postkolonialisme, eller postkoloniale teorier, er også et samlebegrep på studier av kultur, især litteratur, med vekt på det ulike maktforholdet mellom kolonister og de koloniserte. Teoriene fremhever ikke-europeiske erfaringer og tenkning i opposisjon til eurosentrismen, og har vært viktig for anerkjennelsen av ikke-vestlige kulturer. Målet var å bekjempe kolonialistisk tankegodt og maktforhold, og samtidig gi større plass til de marginaliserte gruppene. Postkoloniale teorier har gitt oss verktøyene til å betrakte historie på en ny og kritisk måte. I denne sammenheng kommer jeg til å fokusere på Frantz Fanons (1925-1961) postkoloniale teorier; det den afroamerikanske sosiologen, W. E. B. Du Bois (1868-1963), kalte “double consciousness”, altså dobbel bevissthet; ideen om hybriditet fremmet av Homi K. Bhabha (f. 1949); og Michel Foucault (1926-1984) alternative historiesyn.

I *Jordens fordømte*<sup>18</sup> hevder Fanon at de koloniserte folkene er blitt fremmede for sin egen kultur, og at kolonialismen og rasismen har drevet dem til å forakte sin egen bakgrunn. De betrakter altså seg selv som jordens fordømte. Fanon mente at førkolonial kultur ikke kan gjenvinnes slik den opprinnelig eksisterte fordi den verden ikke lenger finnes. Kolonimakter benektet de kolonisertes kultur, og dermed benekter de deres historie og menneskelighet. Fanon skapte begrepet “intellektuelle innfødte”, eller “koloniserte intellektuelle”<sup>19</sup>, som henviser til den kulturerte klassen innenfor et kolonisert land. For de koloniserte intellektuelle er kravet om en nasjonal kultur og bekreftelsen av eksistensen av en kulturell representasjon en viktig kamp. De er klar over at de risikerer å bli fanget i en vestlig kultur, så de ønsker å vende tilbake til en tid langt unna kolonialismen.<sup>20</sup>

Du Bois skrev i boken *The Souls of Black People*<sup>21</sup> at svarte mennesker i Amerika må være bevisste på hvordan de ser på seg selv, så vel som å være bevisste på hvordan verden ser på dem. Han bruker begrepet “dobbelt bevissthet” for å forklare vanskelighetene og den mentale konflikten med å være både svart og amerikansk i USA der majoriteten var hvit. Fanon skriver

---

<sup>18</sup> Fanon, Frantz. *Jordens fordømte*. Oversatt av Axel Amlie. Oslo: Pax Forlag, 1967. Originalt utgitt i 1961 med tittelen *Les Damnés de la Terre*.

<sup>19</sup> Fanon, *Jordens fordømte*, 37.

<sup>20</sup> Fanon, *Jordens fordømte*, 177.

<sup>21</sup> Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Myers Education Press: Gorham, Maine, 2018. Boken ble første gang utgitt i 1903.

## Innledning

om denne interne konflikten, om den undertrykkelsen som de svarte opplever i en hvit verden i sin første bok *Black Skin, White Masks*<sup>22</sup>. Her identifiserer han den doble bevisstheten som afroamerikanere står overfor og dens kilde - nemlig at den kulturelle og sosiale forvirringen til afroamerikanere var forårsaket av europeisk kultur.<sup>23</sup> Fanon hevdet dette doble medlemskapet er for låst, og det egentlig er snakk om en blanding av kulturer, noe Bhabha videreutviklet og skapte begrepet “hybrid”.

Hybrid refererer til etableringen av nye transkulturelle former innenfor kontaktsonen produsert av kolonisering. Bhabha problematiserer postkolonialismens idé om at det er et stort skille mellom de koloniserte og kolonistene i boken *The location of culture*<sup>24</sup>. Han analyserte relasjoner mellom kolonister og koloniserte og understreket deres gjensidige avhengighet og den gjensidige konstruksjonen av deres subjektiviteter. Bhabha mener det blir skapt en hybrid identitet siden de koloniserte adopterer fra kolonistene, og dermed blir kolonistenes verdier også de kolonisertes, og igjen adopterer kolonistene fra de koloniserte. Hybriditet kommer til syne i samhandling mellom de koloniserte og kolonisatorene. Han hevder at alle kulturelle utsagn og systemer er konstruert i et tredje rom, det han kaller “Third Space of enunciation”<sup>25</sup>. Dette rommet beskriver den hybride kulturelle identiteten som oppstår fra de sammenvevde elementene i forskjellige kulturer.

Det som ofte er skrevet om urfolkskunst, om samisk kunst, er bygget på en vestlig og lineær forståelse av historien. En alternativ historietolkning til denne forståelsen, det Foucault kaller *total* historie, er *generell* historie. Den generelle historien er en kritikk mot den lineære utviklingshistorien, som er bygget på utvikling, hierarki og eurosentrisme. Den generelle historien ser på relasjoner til ting og hendelser, hvorfor, hvor og under ulike omstendigheter historiske hendelser har dukket opp, men uten at det er et hierarki og at hendelser ikke trenger å bygge på hverandre.<sup>26</sup> Denne måten å se historie på, samisk historie og samisk kunst, kan hjelpe å avkolonisere et tankesett som ofte setter kriterier for storhet.

Begrepet “avkolonialisme” kom til syne allerede på 1960-tallet, men ble da først og fremst ansett for å være et politisk fenomen, der det sentrale temaet var skapelsen av selvstyrende land. Snart omfattet avkolonialisme alle elementer som handlet om koloniopplevelsen - det politiske, økonomiske, kulturelle og det psykologiske. I dag brukes

---

<sup>22</sup> Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Oversatt av Richard Philcox. New York: Grove Press, 2008. Første gang utgitt i 1952, med tittelen *Peau noire, masques blancs*.

<sup>23</sup> Moore, “A Fanonian Perspective on Double Consciousness”, 752.

<sup>24</sup> Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

<sup>25</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, 37.

<sup>26</sup> Philo, “Foucault’s geography”, 219.

## Innledning

begrepet avkolonisering om det å frigjøre seg fra koloniale hierarkier, maktstrukturer og holdninger, gjennom kritikk og opposisjon mot makten.<sup>27</sup> Der postkolonialisme ga større plass til flere perspektiver, er avkoloniseringens konkrete mål å fjerne føringer koloniseringen har lagt.<sup>28</sup> Fanon mente avkolonisering er en historisk prosess og kan kun forstås med en gjennomgripende revisjon av kolonialisme, som tar tak i de historieskapende drivkreftene som gir den form og innhold. “Avkolonisering kan aldri foregå ubemerket”, mente Fanon, fordi “Den virker inn på menneskets vesen og forandrer det fullstendig.” De avkoloniserte menneskene går fra rollen som tilskuer til å bli hovedrolleinnhaver - de står nå i midten av “strålebunten fra historiens lyskastere.”

Prosesen med å avkolonisere Sápmi skjedde for fullt på 1970-tallet og mye har blitt oppnådd, men mangelen på et samisk kunstmuseum gjør det mulig for samisk kunst og samiske kunstnere å bli representert på egne premisser. Flere har skrevet om dette, spesielt i forbindelse med museumsperformansen *Sámi Dáiddamusea*<sup>x</sup> i 2017 da Nordnorsk Kunstmuseum (NNKM) ble omgjort til en oppdiktet institusjon - *Sámi Dáiddamusea*<sup>x</sup>. Jeg kommer til å bruke artikkelen “På vei mot et samisk kunstmuseum”<sup>29</sup>, skrevet av Irene Snarby, Hanna Horsberg Hansens artikkel “The Sámi Art Museum: There is NO - or is there?”<sup>30</sup>, masteroppgaven *Nordnorsk Kunstmuseum 2014-2020. Decolonisation in Practice*<sup>31</sup>, skrevet av Sarah Annemarie Caufield, nettsidene til NNKM og *Sámi Dáiddamusea*<sup>x</sup>.

Caufield påpeker at forskjellige områder, slik som blant annet land og kulturer, men også forskjellige institusjoner krever ulike omveltende prosesser. Det finnes altså ingen konkret måte å avkolonisere kulturinstitusjoner.<sup>32</sup> Det som skiller museet fra andre lignende institusjoner er handlingsfrihet - hva de gjør med ressursene og for hvem.<sup>33</sup> Museologi blir forstått innenfor rammene av et politisk kunnskapsdomene som har formet filosofisk tenkning i Vesten.<sup>34</sup> Kolonialismen hadde en dyp innflytelse på kulturinstitusjoner som museer, spesielt i Vest-Europa, fordi de er et direkte produkt av kolonitiden. Holdninger og forståelse er fremdeles forankret i denne tiden, men det har dannet seg en økende forståelse av effektene av disse holdningene. Spørsmål om hvordan dette kan endres og gjøres bedre er vanskelig å svare

---

<sup>27</sup> Betts, “Decolonization”, 24-25.

<sup>28</sup> Olsen, “Kjønn og urfolksmetodologi”, 89.

<sup>29</sup> Snarby, Irene. “På vei mot et samisk kunstmuseum”. *Ottar* 4 (2010): 54-59.

<sup>30</sup> Hansen, Hanna Horsberg. “The Sámi Art Museum: There is NO - or is there?”. *Nordlit* 46 (2020): 222-241.

<sup>31</sup> Caufield, Sarah Annemarie. *Nordnorsk Kunstmuseum 2014-2020. Decolonisation in Practice*. Masteroppgave. Universitetet i Tromsø. 2021.

<sup>32</sup> Caufield, *Nordnorsk Kunstmuseum 2014-2020*, 12.

<sup>33</sup> Hein, “Redressing the Museum in Feminist Theory”, 38.

<sup>34</sup> Soares mfl., “Museology in Colonial Contexts”, 68.



## Innledning

på.<sup>35</sup> For å avkolonisere museologi eller å aspirere etter en postkolonial tilnærming, må maktstrukturene og konseptene som skapte museer og museologi avsløres.<sup>36</sup> Hansen stiller spørsmål ved om museumsperformansen oppnådde sine mål da det i realiteten var et vestlig museum som viste samisk kunst ved bruk av tradisjonelle kunsthistoriske modeller som tolkningsobjektiver.<sup>37</sup>

Persen utforsker og utfordrer ofte temaer rundt kolonialisme og dens effekter i Sápmi gjennom det vestlige modernistiske og postmodernistiske maleriet, som gjennom kunstneren har blitt samisk samtidskunst - det har blitt *dáidda*. Det nye begrepet “dáidda” som ble skapt på 1970-tallet viser ikke bare til fornyelse, men til en forening av vestlig og samisk kunst, det er en hybrid. Modernismen kom til syne mot slutten av det nittende århundre, som en reaksjon mot tidligere ensrettede stilretninger og dens verdier. En rekke kunstneriske strømninger splittet en tidligere kulturell enhet. Moderne kunst og modernisme kan ikke sidestilles fordi modernismen står for en klynge av teoretisk uavhengige verdier tilknyttet utøvelse av moderne kunst, og for en spesiell form for kritisk representasjon av det moderne i kunst, spesielt opptatt av moralsk uavhengighet.<sup>38</sup>

Den modernistiske kunsten skulle være *ren* - den skulle ikke lenger representere virkelighet, men skape sin egen virkelighet. Ofte ble dette gjort gjennom et mer eller mindre abstrakt formspråk. “Abstrakt kunst” blir definert i *Malerileksikon*<sup>39</sup> som et konsentrat av det kunstneren har sett eller opplevd - ikke en detaljert avbildning av det observerte. Her er det som regel de formale egenskapene som vektlegges fremfor det innholdsmessige, slik som linje, form og farge. Det går videre an å differensiere mellom organisk (biomorf), konstruktivistisk (geometrisk) og ekspressiv (lyrisk) abstraksjon. Hvis motivet er ugjenkjennbart og fullstendig adskilt fra utgangspunktet i den sansbare virkelighet kalles dette “nonfigurativ” kunst, eller “ikke-forestillende” kunst. Ofte blir det hevdet at nonfigurativ kunst er basert på konkretiseringsprosesser og ikke abstraksjonsprosesser.<sup>40</sup> Den første modernistiske kunsten var fremdeles figurativ, men ikke realistisk. “Figurativ kunst” blir definert som fremstillingen av et motiv som er bygd opp av mennesker, gjenstander eller andre gjenkjennbare elementer i naturen.<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> Caufield, *Nordnorsk Kunstmuseum 2014-2020*, 16.

<sup>36</sup> Soares mfl., “Museology in Colonial Contexts”, 64.

<sup>37</sup> Hansen, “The Sámi Art Museum”, 222.

<sup>38</sup> Harrison mfl., “General Introduction”, 2.

<sup>39</sup> Mørstad, Erik. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub forlag, 2007.

<sup>40</sup> Mørstad, “Abstrakt kunst”.

<sup>41</sup> Mørstad, “Figurativ kunst”.

## Innledning

Flere kunsthistorikere, teoretikere og kritikere har forsøkt å definere og tolke det modernistiske maleriet. Den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg (1909-1994) var en sentral skikkelse for modernismen og dens formalistiske estetikk. Gjennom sin karriere publiserte han en rekke tekster - jeg kommer til å trekke frem “Modernistisk maleri”<sup>42</sup>, “Etter den abstrakte ekspresjonismen”<sup>43</sup> og “Abstrakt maleri etter det maleriske”<sup>44</sup>. Greenberg fokuserte hovedsakelig på formalistisk kunstkritikk, kunstens autonomi og maleriets flathet. Rosalind Krauss (f. 1941), kunstkritiker og teoretiker, bygget videre på Greenbergs teorier.

Greenberg argumenterte for at røttene til modernismen lå i selvkritikk, altså at noe blir kritisert innenfor sine egne rammer. Essensen til modernismen, mente han, er “at man bruker de metoder som er karakteristiske for en disiplin til å kritisere den samme disiplin - ikke for å forkaste den, men for å gi den mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt.”<sup>45</sup> Hovedpoenget med denne kritikken var at enhver form for kunst skal kunne definere seg med egenskaper som gjør den vesentlig forskjellig fra andre typer kunst. En streng distinksjon mellom maleri og andre kunstformer måtte skapes - først da kunne de være rene. Renhet var det samme som selvdefinisjon, og selvkritikkprosjektet i kunsten ble et selvdefineringsprosjekt.<sup>46</sup> Det enestående med billedkunst er lerretets flathet og klare avgrensning - gjennom det blir det *rene* maleriet skapt.<sup>47</sup> En måte å fremheve lerretets flate og avgrensning er via rutenett, noe Krauss mener er et symbol på den modernistiske ambisjonen innen billedkunst.<sup>48</sup>

Denne smale teorien om modernismen fremmet det *rene* maleriet og det selvkritiske maleriet, men også forestillingen om modernismens og kunstens død. Var dette det endelige målet med kunsten? Postmodernismen kom som en reaksjon mot modernismens ideer og verdier, og innen kunst var postmodernismen først og fremst en reaksjon mot formalisme og strenghet. Som begrep kom det allerede til syne på 1960-tallet, men fikk fotfeste først på 1980-tallet. I seg selv er postmodernisme ingen stil, slik modernisme ikke er én stil, det inkluderer

---

<sup>42</sup> Greenberg, Clement. “Modernistisk maleri”. I *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, 141-157. Oslo: Pax Forlag, 2004. “Modernist Painting” ble første gang publisert i Forum Lectures (Washington, CD: Voice of America) i 1960.

<sup>43</sup> Greenberg, Clement. “Etter den abstrakte ekspresjonismen”. I *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, 159-183. Oslo: Pax Forlag, 2004. “After Abstract Expressionism” ble første gang trykt i *Art International*, 25. oktober 1962.

<sup>44</sup> Greenberg, Clement. “Abstrakt maleri etter det maleriske”. I *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, 203-212. Oslo: Pax Forlag, 2004. “Post Painterly Abstraction” ble første gang publisert i *Post Painterly Abstraction*, utgitt av Los Angeles County Museum of Art, april/juni 1964.

<sup>45</sup> Greenberg, “Modernistisk maleri”, overs. Øye (Oslo: Pax Forlag, 2004), 141.

<sup>46</sup> Greenberg, “Modernistisk maleri”, overs. Øye (Oslo: Pax Forlag, 2004), 146.

<sup>47</sup> Greenberg, “Modernistisk maleri”, overs. Øye (Oslo: Pax Forlag, 2004), 144-145.

<sup>48</sup> Krauss, “Grids,” 50.

## Innledning

forskjellige tilnærminger til kunstproduksjon. Grunnleggende tanker var skepsis, ironi og kritikk av begrepene universelle sannheter og objektiv virkelighet. Postmodernisme fremmet individuell erfaring og tolkning, de mente menneskelig erfaring var mer konkret enn abstrakte prinsipper.<sup>49</sup>

Daniel Bell (1919-2011), en amerikansk sosiolog, hevder i artikkelen “Modernism and Capitalism”<sup>50</sup>, at modernismens æra snart var over, da den brøt alle former for grenser. Ved å forsøke å sette nye grenser vil det utfordre utforskningen av kulturelle uttrykk som går utenfor moralske normer og omfavner forestillingen om at alle opplevelser er kreative.<sup>51</sup> Bell mente altså at kunsten ikke lenger var kreativ. Den franske filosofen og litteraturteoretikeren Jean-François Lyotard (1924-1998) stiller seg skeptisk til meningen om at postmodernisme er antimodernisme. I artikkelen “What is Postmodernism?”<sup>52</sup> hevder Lyotard at det postmoderne overgår det moderne, og blir så selv moderne - “A work can become modern only if it is first postmodern.” Postmodernisme er altså ikke modernismens død, men modernismen i en begynnende fase, da modernismen også har stilt seg kritisk til tidligere kunstretninger og filosofiske retninger.<sup>53</sup>

Lyotard foreslår en ny distinksjon mellom modernisme og postmodernisme. For det første er moderne estetikk en sublim estetikk rotet i nostalgi til helhet, da det mangler innhold, men gjennom en kjent form. Det er en kunst som henvender seg til nostalgien etter en uopnåelig helhet eller følelse av forrang. For det andre er det økningen av *væren*, som et resultat av nye spilleregler, altså de kunstformer som gjennom selve umuligheten av denne oppnåelsen er det som presenteres.<sup>54</sup> I følge Lyotard er postmodernisme søken etter nye presentasjonsmåter, ikke for å nyte dem, men for å gi en sterkere følelse av det upresenterbare og fjerner seg dermed fra nostalgi. Lyotard hevder så det ikke er kunstnerens sak å presentere virkelighet, men å finne opp hentydninger til det tenkelige som ikke går an å presentere. Det upresenterbare er roten i postmodernisme, og tanken om helhet utgår totalt.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Tate, “Postmodernism”.

<sup>50</sup> Bell, Daniel. “Modernism and Capitalism”. I *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1117-1112. Malden: Blackwell Publishing, 2003. Først publisert i *Partisan Review* i 1978.

<sup>51</sup> Bell, “Modernism and Capitalism”, 1121-1122.

<sup>52</sup> Lyotard, Jean-François. “What is Postmodernism?”. I *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1131-1137. Malden: Blackwell Publishing, 2003. Først publisert i *Critique* 1982.

<sup>53</sup> Lyotard, “What is Postmodernism?”, 1136.

<sup>54</sup> Lyotard, “What is Postmodernism?”, 1137.

<sup>55</sup> Lyotard, “What is Postmodernism?”, 1136-1137.

### 1.3 Forskningshistorikk og kilder

I norske kunsthistoriebøker har samiske kunstnere sjeldent blitt inkludert, og om de har det har de ofte stått i et kapittel for seg selv. Slike måter å fremstille samisk kunst har vært normgivende siden det først ble skrevet om på 1940-tallet. I de siste årene har det vært stort fokus på samiske kunstnere og samisk kunst, og det har blitt publisert en rekke artikler, avhandlinger og bøker som tar for seg dette som tema. Det er skrevet flere gode bøker og artikler om Mázejoavku, men langt mindre om Persens kunstnerskap alene. Dette gjelder også Valkeapää. Om Weidemann er det skrevet mye - han er selvfølgelig representert i norske kunsthistoriebøker, og en rekke bøker er dedikert til hans kunstnerskap. Persen har selv vært en aktiv skribent - hun har skrevet om samisk kunst, og hun har publisert en rekke artikler og tekster til antologier.

Harry Fett (1875-1962) var den første som forsøkte å skrive om samisk kunst, eller “Finnmarksviddas egen levende kunst”<sup>56</sup> i artikkelen “Finnmarksviddens kunst. John Andreas Savio”.<sup>57</sup> Han ønsket å likestille samisk kunst med blant annet norsk folkekunst, med mål å høyne begge praksisene. I artikkelen konstruerer Fett forskjeller mellom samisk og vestlig kunst, noe som gjør at samisk kunst i praksis blir ekskludert. Denne måten å skrive om samisk kunst på ble normgivende for det som har blitt skrevet fremover. Bøker slik som *Norsk Kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*<sup>58</sup>, og *Frå modernisme til det kontemporære: tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*<sup>59</sup>, skrevet av kunsthistoriker og professor Gunnar Danbolt, og *Ny norsk kunst etter 1990*<sup>60</sup> av kunstkritiker og forfatter Øystein Ustvedt var en viktig del av pensumet da jeg studerte kunsthistorie på Universitetet i Oslo (UiO). Danbolts første bok nevner ikke noe om samisk kunst, mens i hans andre bok tar for seg organiseringen av den samiske kunstarenaen, de tankegangene og ideologiene som har formet Sápmi, men *bare* som eksempel på en marginalisert gruppe. I Ustvedts bok skrives det om samisk kunst i kapittelet “Spor av virkelighet”. Der påstår han at det postkoloniale og flerkulturelle ikke er særlig synlig i Norge, fordi Norge aldri var en kolonimakt.<sup>61</sup>

Av den grunn kommer jeg ikke til å bruke disse tre bøkene som kilde, men det er viktig å påpeke hvordan norske kunsthistorikere har tilsidesatt samisk kunst og samiske kunstnere. I

<sup>56</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 232.

<sup>57</sup> Fett, Harry. “Finnmarksviddens kunst. John Savio”. I *Kunst og kultur*, nr. 26 (1940): 221-246.

<sup>58</sup> Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det norske samlaget, 2015.

<sup>59</sup> Danbolt, Gunnar. *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2014.

<sup>60</sup> Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst - etter 1990*. Bergen: Fagbokforlaget, 2011.

<sup>61</sup> Ustvedt, *Ny norsk kunst*, 186-187.

## Innledning

nyere tid er det skrevet flere tekster og bøker om samisk kunst som tar høyde for ulike perspektiver og ståsteder. Dette tyder på en holdningsendring, som gradvis har blitt bygget opp siden Alta-saken. Spesielt er det blitt større fokus på samisk kunst via UiT Norges Arktiske Universitet (UiT). Svein Aamold, i samarbeid med Elin Haugstad og Ulla Angkjær Jørgensen, gjennomførte det omfattende kollektive forskningsprosjektet “The Sámi Art Research Project” (SARP), som resulterte i antologien *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*<sup>62</sup> fra 2017. Fra denne boken bruker jeg artikkelen “Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary Art”<sup>63</sup>, som blant annet tar for seg Valkeapääs kunstnerskap. I forbindelse med Valkeapää bruker jeg også Geir Tore Holms artikkel “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”<sup>64</sup>, først publisert i utstillingskatalogen *Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš*<sup>65</sup>, og artikkelen “Formative Years in Finland”<sup>66</sup>, skrevet av Marjut Aikio, som også er publisert i katalogen.

Om Persens kunstnerskap kommer jeg til å bruke en rekke bøker og artikler, både det som er skrevet av fagfolk og tekster Persen selv har skrevet. Kunsthistoriker og professor Svein Aamold ved UiT har spesielt to tekster jeg kommer til å bruke - “Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering: Tre malerier av Synnøve Persen”<sup>67</sup>, publisert i *Kunst og Kultur*, og “Landskap, bevegelse, frihet: agenser i Synnøve Persens maleri”<sup>68</sup>, fra utstillingskatalogen *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*<sup>69</sup>. Fra utstillingskatalogen bruker jeg også direktør ved RiddoDuottarMuseat (RDM), Anne May Ollis tekst, “Forord”<sup>70</sup>, der hun skriver kort om Persens kunstnerskap, samt viktigheten med et eget samisk kunstmuseum.

---

<sup>62</sup> Aamold, Svein, Ulla Angkjær Jørgensen og Elin Haugdal (red.). *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*. Aarhus: Aarhus University Press, 2017.

<sup>63</sup> Hautala-Hirvioja, Tuija. “Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary art”. I *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, redigert av Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen, 99-120. Aarhus: Aarhus University Press, 2017.

<sup>64</sup> Holm, Geir Tore. “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”, *Lásságámmi*. Lest 03.04.2023. <https://www.lassagammi.no/cppage.6429118-315481.html>

<sup>65</sup> Finborud, Lars Mørch og Geir Tore Holm (red.) *Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš*. Oslo: Kontur forlag, 2020.

<sup>66</sup> Aikio, Marjut. “Formative Years in Finland”. I *Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš*, redigert av Lars Mørch Finborud og Geir Tore Holm, 93-103. Oslo: Kontur forlag, 2020.

<sup>67</sup> Aamold, Svein. “Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering: Tre malerier av Synnøve Persen.” *Kunst og Kultur* 105, nr. 2-3 (2020): 118-128.

<sup>68</sup> Aamold, Svein. “Landskap, bevegelse, frihet: agenser i Synnøve Persens maleri. I *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*, redigert av Svein Aamold. 34-43. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2020.

<sup>69</sup> Aamold, Svein (red.). *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2020.

<sup>70</sup> Olli, Anne May. “Forord.” I *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*, redigert av Svein Aamold, 23. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2020.

## Innledning

I doktorgradsavhandling *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Histogramfise riss*<sup>71</sup>, undersøker kunsthistoriker Monica Grini hvilken rolle samisk kunst har hatt i den norske kunsthistorien, og diskuterer hva begrepet “samisk kunst” har representert, spesielt i forbindelse med norsk nasjonsbygging og “norsk kunst”. Grini kritiserer hvordan kunsthistorikere og kritikere ofte har oversett det samiske feltet i den norske kunsthistorien. I Grinis nye bok, *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*<sup>72</sup>, har hun bygget videre på doktorgradsavhandlingen. Her diskuterer hun videre om hvordan kunsthistoriefaget i Norge har bidratt til nasjonsbygging, og stiller spørsmål til hvilken rolle samiske forhold har hatt mulighet til å spille innenfor et slikt rammeverk. Jeg kommer også til å bruke artikkelen “Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst”<sup>73</sup>.

Hansen mål med doktorgradsavhandlingen *Fluktlinjer: Forståelsen av samisk samtidskunst*<sup>74</sup> er å skrive fram forståelser av samisk samtidskunst. Hansen mener at for å løfte fram forståelser for samisk samtidskunst som et kunsthistorisk felt, må det gjøres fra heterogene perspektiver. Dette innebærer å skrive fram ny empiri, kontekstualisere empirien innenfor kunsthistoriske forståelser og samtidig dekonstruere diskurser og metoder i den tradisjonelle, vestlige kunsthistorien. Hun trekker frem en rekke samiske kunstnere, inkludert Synnøve Persen. I tillegg kommer jeg til å ta i bruk boken *Fortellinger om samisk samtidskunst*<sup>75</sup>, og artikkelen “Samisk Kunstnergruppe/Sámi Dáidojoavku 1978-1983. Annethet eller avantgarde?”<sup>76</sup>

Jeg kommer hovedsakelig til å bruke Susanne Hættas bok, *Mázejoavku: Indigenous Collectivity and Art*<sup>77</sup>, når jeg tar for meg gruppens arbeide. I boken skriver hun om gruppens betydning, hvordan de høynet status for samisk kunst, hvordan medlemmene endret oppfatningen av samisk estetikk i Norden, og tok en frontlinjeposisjon i gjenvinningen av samisk suverenitet. Jeg bruker også utdrag fra Hættas bok *Luondduadjágasat: birra Synnøve*

---

<sup>71</sup> Grini, Monica. “Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Histogramfise riss”. Ph.D.-avhandling. Universitetet i Tromsø, 2016.

<sup>72</sup> *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Stockholm: Stockholm University Press, 2021.

<sup>73</sup> Grini, Monica. “Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst”. *Kunst og kultur* 102, nr. 3 (2019): 176-190.

<sup>74</sup> Hansen, Hanna Horsberg. *Fluktlinjer: forståelser av samisk samtidskunst*. Ph-D- Avhandling. Universitetet i Tromsø, 2010.

<sup>75</sup> Hansen, Hanna Horsberg. *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok: Davvi girji, 2007.

<sup>76</sup> Hansen, Hanna Horsberg. “Samisk Kunstnergruppe/Sámi Dáidojoavku 1978-1983: Annethet eller avantgarde?” I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 256-280. Oslo: Novus Forlag, 2011.

<sup>77</sup> Hætta, Susanne. *Mázejoavku - Indigenous Collectivity and Art*. Oslo: DAT as, 2020.

## Innledning

*Persen / Drømmelandskap: om Synnøve Persen*<sup>78</sup>. Her forteller Persen om sitt liv og sin kunst gjennom farger, livsfaser og opplevelser.

Av de mange artiklene og tekstene Persen selv har skrevet, kommer jeg til å fokusere på artiklene “Fra en samisk kunstner”<sup>79</sup> og “Tendenser i samisk kunst og kultur”<sup>80</sup>, publisert i *Ottar*, og teksten “‘White mainstream culture’: Samisk-norsk gjensidig påvirkning innen kunstfeltet?”<sup>81</sup>. Det er også en rekke avisartikler om hennes utstillinger og virksomhet, som jeg kommer til å bruke. I tillegg til de skriftlige kildene har jeg intervjuet kunstneren den 7. april 2023, og jeg bruker noen av Persens dikt innledningsvis for å vise til hennes bredere kunstnerskap.

Generelt er det skrevet en rekke bøker om norsk kunsthistorie, blant annet de tidligere nevnte av Danbolt og Ustvedt. Å finne kilder om Weidemanns kunstnerskap og karriere brakte derfor ikke med seg videre hodebry. Jeg kommer til å bruke bøkene *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*<sup>82</sup>, *Jakob Weidemann*<sup>83</sup>, og *Jakob Weidemann: Penselstrøk i en generasjons bilde*<sup>84</sup>, og tekstene “Søken etter skriften. Jakob Weidemanns ekspressive maleri på midten av 1960-tallet”<sup>85</sup>, “Ord og bilde”<sup>86</sup> og “Jakob Weidemann”<sup>87</sup>. Samlet gir de et informativt bilde på en kunstner som på mange måter revolusjonerte og brakte nytt liv til den norske kunstverden.

## 1.4 Urfolksmetodologi og min posisjon

Direktør Olli har flere ganger uttalt seg om hvordan samisk kunst bare er en parentes i den norske kunsthistorien, og ikke en fullverdig del av den.<sup>88</sup> Ønsket om å kunne representere

---

<sup>78</sup> Hætta, Susanne. *Luondduadjágasat: birra Synnøve Persen / Drømmelandskap: om Synnøve Persen*. Vadsø: Susannefoto forlag, 2018.

<sup>79</sup> “Fra en samisk kunstner”, *Ottar* 5, nr 188 (1991): 31-34.

<sup>80</sup> Persen, Synnøve. “Tendenser i samisk kunst og kultur”. *Ottar* 4, nr. 232 (2000): 64-66.

<sup>81</sup> Persen, Synnøve. “‘White mainstream culture’: Samisk-norsk gjensidig påvirkning innen kunstfeltet?”. I *2000 pluss minus* (2000). Svolvær: Nordnorsk kunstnersentrum Nordnorsk kunstmuseum, 2000.

<sup>82</sup> Hellandsjø, Karin. *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*. Oslo: Gyldendal, 1978.

<sup>83</sup> Johannesen, Ole Rønning. *Jakob Weidemann*. Oslo: Kunst i skolen, 1971.

<sup>84</sup> Egeland, Erik. *Jakob Weidemann: Penselstrøk i en generasjons bilde*. Oslo: Stenersen, 1978.

<sup>85</sup> Johannesen, Ina. “Søken etter skriften. Jakob Weidemanns ekspressive maleri på midten av 1960-tallet.” I *Jakob Weidemann*, redigert av Nina Sørli, 117-122. Kistefos-Museet, 2001.

<sup>86</sup> Boym, Per Bjarne. “Ord og bilde”. I *Jakob Weidemann: maleri 1960-1990*, redigert av Svein Olav Hoff, Ingrid Blekastad, Per Bjarne Boym, 4-11. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 1994.

<sup>87</sup> Hellandsjø, Karin. “Jakob Weidemann”. I *Jakob Weidemann*, redigert av Caroline Ugelstad, 12-39. Oslo: Uten Tittel, 2018.

<sup>88</sup> Olli, Anne May. “Samisk kunst- en evig parentes i den norske kunsthistorien?” *RiddoDuottarMuseat* [Podcast]. Publisert 06.08.2021.

## Innledning

samisk kunst på egne premisser er en viktig kamp for Olli, slik det også er for Persen. Olli, sammen med museumsleder på SVD, Jelena Porsanger, setter nye mål og ønsker for samisk kunst i Norge. De fremmer urfolksmetodologi, som er en “egen form for tanke sett og refleksjoner rundt forskningens metode”, der man vektlegger at forskning skal skje på urfolks egne premisser.<sup>89</sup>

I boken *Bassejoga čáhci - Gáldut nuortasámiid eamioskkoldaga birra álgoálbmotmetodologiijaid olis*<sup>90</sup>, påpeker Porsanger at urfolksmetodologi hjelper til med å stille forskningsspørsmål som er relevant for urfolk, slik at forskning på urfolksspørsmålet blir utført på en respektfull, etisk, deltagende, anvendbar og fordelaktig måte.<sup>91</sup> Et viktig prinsipp i urfolksmetodologien er at all forskning skal skje i samarbeid med og tilbakeføres til urfolksgruppen det forskes i.<sup>92</sup> I artikkelen “An Essay about Indigenous Methodology”<sup>93</sup> poengterer Porsanger at urfolks tilnærminger om forskning på urfolksspørsmål er ikke ment å konkurrere med, eller erstatte, det vestlige forskningsparadigmet. Det skal heller være med å utfordre det og bidra til urfolks kunnskap om seg selv og for seg selv, og for deres egne behov som folk, og ikke være gjenstand for undersøkelser.<sup>94</sup> Det er viktig med en endring fra tidligere forskningsmetoder fordi forskning har blitt brukt som et verktøy for kolonisering av urfolk og deres territorier.<sup>95</sup> Urfolksmetodologi innebærer kritikk av eurosentrisk perspektiv, og derfor har også urfolks måte å forstå verden på en selvsagt plass i akademia.<sup>96</sup>

Metodikk handler om hvordan forskning gjøres og hva som burde gå videre, det er en samling tilnærminger og metoder, regler og postulater brukt av forskning. Urfolksmetodologier blir altså brukt av urfolksforskning i studiet av urfolk, der målet er å sikre at forskning på urfolksspørsmålet kan skje på urfolks egne premisser, støtte urfolks interesser og bruke urfolks egne språk og begreper, gjennom en mer respektfull, etisk og nyttig måte.<sup>97</sup> Tradisjonell vestlig akademisk forskning som forsøker å løse urfolksproblemer, eller søke etter svar på en rekke spørsmål om urfolk, har gitt makt og kontroll til ikke-urfolk, nettopp fordi forskningen nesten utelukkende har vært tilknyttet en gruppe som ikke selv er urfolk. Dette har ført til at forskere

---

<sup>89</sup> Olsen, “Kjønn og urfolksmetodologi”, 87.

<sup>90</sup> Porsanger, Jelena. *Bassejoga čáhci: Gáldut nuortasámiid eamioskkoldaga birra álgoálbmotmetodologiijaid olis*. Karasjok: Davvi Girji, 2007.

<sup>91</sup> Porsanger, *Bassejoga čáhci*, 21.

<sup>92</sup> Hansen, *Fluktlinjer*, 7-8.

<sup>93</sup> Porsanger, Jelena. 2004. “An Essay About Indigenous Methodology.” *Nordlit: Special Issue on Northern Minorities*, nr. 15 (2004): 105–210.

<sup>94</sup> Porsanger, “An Essay About Indigenous Methodology”, 105.

<sup>95</sup> Porsanger, “An Essay About Indigenous Methodology”, 106.

<sup>96</sup> Hansen, *Fluktlinjer*, 26.

<sup>97</sup> Porsanger, “An Essay About Indigenous Methodology”, 107-108.



## Innledning

utenfor urfolksgrupper har oppnådd suksess, som urfolk selv kunne ha oppnådd hvis urfolksmetodologi hadde vært på plass. Denne forskningen på urfolk har gjort dem til passive objekter for vestlig forskning, og det har gitt dem lite eller ingenting tilbake. Vestlig forskning har fra et akademisk perspektiv bidratt med kunnskap gjennom innsamling av informasjon om urfolk. Men hvis vi ser på det fra et urfolksperspektiv kan denne innsamlingen kalles stjeling, hevder Porsanger, fordi denne stjalne kunnskapen har blitt brukt til fordel for menneskene som tok den.<sup>98</sup>

Urbefolkningsmetodologienes mål er å demystifisere informasjon om og å avkolonisere urbefolkninger. Spørsmålet om etikk er derfor en viktig nøkkelsak i forskningens avkoloniseringsprosess.<sup>99</sup> Forskning er knyttet til makt og kontroll, noe som gjør at urfolksforskning, gjort på riktig vis, er en del av avkoloniseringsprosessen. Dette betyr at urfolk skal kunne ta beslutninger om forskningsagenda og metodikk for seg selv uten påvirkning utenfra. Forskningsparadigmet krever et skifte i hvordan man bruker urfolkstilnærminger og utvikling av urfolksmetodologier til å egne både urfolks- og ikke-urfolksforskere - for det er ikke slik at bare urfolk skal kunne forske på urfolk.<sup>100</sup>

Porsanger tar for seg fire forskjellige posisjoner forskere forholder seg til: *intern insider*, *ekstern insider*, *urfolks outsider*, og *intern outsider*. Interne insidere er forskere som undersøker den samiske gruppen de selv er en del av, men hvis de forsker på en annen samisk-, eller urfolksgruppe er forskeren en ekstern insider. Urfolks outsiders er forskere av samisk ætt, men som er sterkt assimilert og dermed er uten kunnskap om samfunnet de tilhører. Hvis forskere som ikke har samisk avstamning, men har kunnskap og forståelse om den gruppen de forsker på, er de interne outsiders.<sup>101</sup> Jeg vil selv betegne meg som urfolks outsider. Selv om jeg har oppvokst både i Sogn og Fjordane og Finnmark, har jeg ikke en nær tilknytning til den sjøsamiske kulturen, og gjennom min vestlige utdanning har samisk kunst blitt lite undervist. Det er mitt mål å bruke urfolksmetodologi som rettesnor for å forsøke å presentere Persens arbeide på en respektfull måte.

Jeg har selv vitnet resultatene av fornorskningspolitikken på nært hold, og hvordan skam fratar identitet, selvfølelse, til og med område. Min bestefar, Julius Andreas Klemetzen (1924-2008), vokste opp på Ikkaldas/ Igeldas i Porsanger. Han hadde et anstrengt forhold til det samiske, og sa selv at han var kvensk, selv om han var samisk. Bestefars stemor var kvensk, og

---

<sup>98</sup> Porsanger, "An Essay About Indigenous Methodology", 108.

<sup>99</sup> Porsanger, *Bassejoga čáhci*, 21.

<sup>100</sup> Porsanger, "An Essay About Indigenous Methodology", 108-109.

<sup>101</sup> Porsanger, *Bassejoga čáhci*, 27-29.

## Innledning

kom fra Stabbursnes. De snakket derfor kvensk hjemme, samisk i bygda og norsk på skolen. Bestefar og bestemor, Margit Sofie, møtte hverandre i Mehamn, der hun jobbet som sykepleier og han bygget opp infrastrukturen som ble brent ned under krigen. Bestemor var fra et lite sted i Brandade, ytterst mot fjorden. De flyttet sammen til Molde, og stiftet familie der. Bestefar snakket aldri samisk igjen.

Jeg er født og halvveis oppvokst i Sogn og Fjordane. Selv om vi bodde langt unna Finnmark, kjørte vi ofte hele veien opp til Stabbursnes, for å være i feriehuset på somrene. Da vi flyttet til Vadsø kom vi nærmere Stabbursnes og min samiske slekt, men det var først etter bestefars død i 2008 vi tok opp mer av det samiske, spesielt mykduodji/ dipmaduodji.<sup>102</sup> Selv om vi alltid har gått med gákti, var det her jeg lærte hva det betydde. Jeg har både på videregående og på universitetsnivå tatt nordsamisk som fremmedspråk. Mine foreldre flyttet til Stabbursnes for noen år siden, som nå er familiens hovedbase.

Mye på grunn av bestefars skam, har jeg alltid vært stolt over å være samisk, og jeg har tatt en stor trang til å oppsøke hans frastjålede verden. Jeg fikk ideen om å skrive om samisk kunst da jeg studerte kunsthistorie på UiO. Der tok jeg alle emnene som het “Temaer i norsk og nordisk billedkunst”, men kunnskapen (og interessen?) om samisk kunst var fraværende. Jeg fant tidlig ut at jeg ville fordype meg i samisk kunst. Jeg valgte derfor å studere videre på UiT, der kompetansen om samisk kunst er langt høyere. Det falt meg naturlig å undersøke Persen kunstnerskap og politiske arbeid, mye fordi vi er i slekt og kommer fra samme samiske område. Hennes historie er kjent for meg, det samme er Porsanger, som hun ofte bruker som utgangspunkt for hennes kunst.

### 1.5 Problemformulering og struktur

Basert på tilgjengelig informasjon om Persens kunstnerskap og hennes arbeide, Persens egne ord og meninger, teori og metode, ønsker jeg å undersøke hvordan hun var med å revitalisere samisk kultur gjennom avkoloniserende arbeid og stadig fornyelse av samisk kunst og hva det kan være. De fire verkene *Sábma*, *Glassklokken*, *Labyrint I* og *Crystal World - the Horizon* viser til Persens kunstneriske endringer, til hennes utforskende epoker, til hvordan hun har tatt vestlige modernistiske impulser og gjort det om til samisk kunst og en del av samisk kulturarv. Hennes aktivisme og fagpolitiske arbeide var viktig for den samiske revitaliseringen og avkoloniseringen av Sápmi gjennom oppbyggingen av en samisk kunstinstitusjon.

---

<sup>102</sup> Dipmaduodji er f.eks. strikking, syng, veving - tradisjonelt kvinnehåndverk. Harduodji/ garraduodji var tradisjonell en mannsdominert retning, som inkluderer arbeid med f. eks. treverk og bein - hardere materialer.

## Innledning

Valkeapää var med å lage grunnmuren til en samisk renessanse, noe Mázejouavkus medlemmer bygget videre på. De hadde alle et felles mål - å høyne samisk kunst og kultur og bygge opp en samisk kunstverden, og gjennom et mangfold av praksiser gjorde de nettopp dette. Spesielt for Persen var at hun var en av de første samiske kunstnerne som tok i bruk et internasjonalt abstrakt formspråk, som gjennom henne er blitt et samisk formspråk, mens Valkeapää videreførte et formspråk tett knyttet til samisk kultur og natur. I Norge hadde Weidemann allerede gjort dette for den norske kunsten - han brakte med seg modernistiske strømninger fra Europa og innlemmet det abstrakte maleriet inn i norske hjerter og norsk kulturarv. I tillegg til Persens malerier, som jeg tar for meg i kronologisk rekkefølge, trekker jeg inn verk av Weidemann og Valkeapää i en ikke-kronologisk rekkefølge, for å fremheve de temaene som dukker opp i Persens verk. Slik viser denne kurateringen Persens kunstnerskap i en utvidet kontekst.

I kapittel 2 tar jeg for meg den samiske revitaliseringen som skjedde rundt 1970-tallet, Persens rolle og hvordan hun forsøkte å finne sin plass i den nye kunstarenaen. Jeg skal her undersøke et av Persens mest kjente verk - *Skábma* (ill. 1), et modernistisk landskapsmaleri. Videre skriver jeg om hvordan samisk kunst har blitt forstått og representert i Norge - som ofte har vært farget av en kolonial tankegang der alt som ikke er vestlig blir fremstilt som noe fremmed og primitivt, og hvordan de samiske kunstnerne ønsket å endre dette. Valkeapää ønsket å høyne den samiske kulturen med å ta tilbake de kjente samiske symbolene slik som vi ser i triptyket *Nama haga/ Uten tittel* (ill. 2). Weidemann hadde tidlig i hans karriere gått over til et internasjonalt abstrakt kubistisk formspråk, de første verkene, slik som *Komposisjon* (ill. 3), men gjennom Skogbunnbildene, her bruker jeg *Skogbunn* (ill. 4) klarte han å gjøre det om til norsk kunst.

Kapittel 3 tar jeg for meg Persens karriere på 1980-tallet - Mázejoavkus oppløsning, oppholdet i Trondheim, Persen som poet og hvordan hun tok i bruk nye internasjonale strømninger. Det ny-ekspresionistiske maleriet *Glassklokken* (ill. 5) viser Persens nye stilretning med fokus på farge og form. Jeg skriver om postmodernismens opprør mot modernismen og hvordan det abstrakte maleriet fremmet likestilling, noe som var et viktig mål for Mázejoavku. Jeg skriver videre om hvordan Persen, Weidemann og Valkeapää brukte farger for å fremme stemning, det kjente, samt bruken av fargesymbolikk. For å vise dette undersøker jeg Weidemanns maleri *Inntrykk fra naturen* (ill. 6) og Valkeapääs verk *Nama haga/ Uten tittel* (ill. 7).

Kapittel 4 handler om Persens stadige utforskning av maleriet og hvordan personlige erfaringer også er til stede i hennes kunstneriske praksis. Med maleriet *Labyrint I* (ill. 8) ser vi

## Innledning

en fortolkning av et konkret landskap, en hellig samisk struktur, gjennom et modernistisk formspråk. Jeg diskuterer jeg hvordan hun bruker modernistiske tendenser, slik som rutenettet som er sterkt til stede i maleriet, hvordan hun bruker serier og hvordan hun bruker titler og hvordan de blir til. Valkeapää brukte sjeldent titler, mens Weidemann ofte ga titler som refererer til spesifikke objekter - er det unikt for kunstnerne eller krever det figurative og abstrakte forskjellig behandling? Her trekker jeg frem Weidemanns verk *Epleblomst* (ill. 9) og Valkeapääs to malerier *Nama haga (Beaivi)/ Uten tittel (Solen)* (ill. 11) og *Nama haga (Eallin)/ Uten tittel (Livet)* (ill. 12).

I kapittel 5 skriver jeg om Persens karriere i nyere tid, hvordan har gått i dialog med seg selv, men stadig finner nye måter å skape kunst. *Crystal World - the Horizon* (ill. 13) viser til et sted - et sted som finnes, men som samtidig ikke finnes, til Sápmi, fortolket gjennom et rent abstrakt formspråk med henvisninger til color field painting/ fargefeltmaleriet. Persen har brukt et atmosfærisk verk, tilsynelatende anonymt, og gjort det til et symbol på samisk kamp. Gjennom en lang karriere har Persen vært en viktig avkoloniserende figur for den samiske kunstverdenen, men det er fremdeles noe som mangler - et samisk kunstmuseum.

## 2

### En ny tid i et moderne landskap

biekkat levgejit  
buriid fámuid  
alvvaiduhttit  
min máilmmi<sup>103</sup>

vinden flaggene  
gode makter  
gjøre verden  
modig nok<sup>104</sup>

#### 2.1 Samisk revitalisering og skapelsen av en kunstarena

“Vi ble en slags fotsoldater for kunsten.”<sup>105</sup>

Allerede som barn likte Synnøve Persen å tegne, og bestemte seg tidlig for å bli kunstner. Høsten 1970, da Persen var nitten år gammel, flyttet hun til Oslo for å følge drømmen. Mens hun ventet på svar fra Einar Granums tegne- og maleskole studerte hun ved UiO. Først fullførte hun Examen philosophikum og begynte året etter å studere kunsthistorie. Da hun så kom inn på kunsthøgskolen avsluttet hun sine studier ved universitetet, men flyttet til Trondheim samme høst for å gå på Kunsthøgskolen der. I 1972 flyttet hun tilbake til Oslo for å studere ved Statens Kunstakademi, nå Kunsthøgskolen i Oslo, fram til 1978.<sup>106</sup> Hennes lærere, Reidar Aulie (1904-1977), John Anton Risan (1934-2018), Ludvig Eikaas (1920-2010) og Arne Malmedal (1937-2018), hadde alle bakgrunn i modernismen. Persen ble dermed innlært i en vestlig kunsttradisjon, med særlig fokus på et mer eller mindre abstrakt formspråk.<sup>107</sup> Persen mener hennes lærere er synlig i hennes verk - måten de snakket om kunst og lærte det bort, kommer frem i alle hennes malerier.<sup>108</sup>

Mens Persen studerte i Oslo, ble hun, Aage Gaup (1943-2021), Josef Halse (f. 1951), Ingunn Utsi (f. 1948) og Maja Dunfjell (f. 1947) invitert av Norsk kulturråd for å lage utkast til utsmykning av Láhpoluoppal skole i Kautokeino kommune i 1975, initiert av Iver Jåks og skolens arkitekter. Tre år etter ble Persen og tolv andre samiske kunstnere invitert til å stille ut

---

<sup>103</sup> Persen. *Ruoná reiggá vuol váccašit*, overs. Persen og Kittelsen (Oslo: Aschehoug, 2017), 66.

<sup>104</sup> Persen. *Ruoná reiggá vuol váccašit*, overs. Persen og Kittelsen (Oslo: Aschehoug, 2017), 67.

<sup>105</sup> Synnøve Persen sitert i Magnesen, “Mitt land har ingen farger.” *Nasjonalmuseet*. 16.10.2022. <https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/synnove-persen/>

<sup>106</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 25-26.

<sup>107</sup> Hansen, *Fluktlinjjer*, 104.

<sup>108</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

på utstillingen *Sámi Ál'bmud – Samene i dag* ved Norsk Folkemuseum i Oslo, 1. juni - 1. november 1978. Blant de inviterte var Persen, Gaup, Halse, Trygve Lund Guttormsen (1933-2012), Britta Marakatt-Labba (f. 1951), Hans Ragnar Mathisen (f. 1945) og Rannveig Persen (f. 1953). Mathisen og Berit Marit Hætta (f. 1948), som da jobbet på museet, var viktige for organiseringen av utstillingen.<sup>109</sup> Under forberedelsene ble det klart at flere av kunstnerne hadde et ønske om å danne en kunstnergruppe, slik andre kunstnere med felles målsetning gjorde både i Norge og internasjonalt i kunstlivet på 1960- og 1970-tallet.<sup>110</sup> Dette resulterte i at *Sámi Dáiddajoavku – Samisk Kunstnergruppe* ble etablert våren 1978.

Et viktig spørsmål som ble stilt var hvor gruppen skulle holde til, men en ting var sikkert - de ville *hjem*.<sup>111</sup> De bestemte seg for å etablere seg i Masi. Gruppen ble derfor også kalt *Mázejoavku – Masi-gruppen*. Persen og Gaup flyttet til Masi sommeren 1978, mens Guttormsen allerede bodde der med sin familie. Sammen stod de for forarbeidet av etableringen av gruppen. De gamle internatskolene, der Guttormsen bodde, ble til Samisk kunstnersenter.<sup>112</sup> Gruppen hadde senere samme høst en utstilling ved Galleri Alana i Oslo, 17. - 30. november.<sup>113</sup> Mathisen, Rannveig Persen og Hætta flyttet til Masi etter at kunstsenteret var på plass. I 1979 ble Britta Marakatt Labba medlem av gruppen.<sup>114</sup>

Det fantes på denne tiden få utstillingsmuligheter og *Mázejoavku* måtte selv gjøre mye av arbeidet - finne utstillingssteder, søke midler, frakte kunsten, montere opp utstillingene, holde vakt og demontere igjen - så kjøre til neste sted. "Vi brakte kunsten ut til folket, bokstavelig talt", fortalte Persen.<sup>115</sup> Selv om museet SVD allerede ble etablert i 1972, fantes ingen organisasjon som tok vare på de samiske kunstneres interesse. SDS ble derfor opprettet i 1979 på initiativ av medlemmene i *Mázejoavku* og *Valkeapää*. Han var samtidig med å etablere *Sámi Girječálliid Searvi – Samisk Forfatterforening (SGS)* i 1979. Museet og forbundene holder til i Karasjok. På SDS sitt første årsmøte i 1980 ble Persen valgt som leder,

---

<sup>109</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 60-61.

<sup>110</sup> Hansen, "Samisk Kunstnergruppe/Sámi Dáidojoavku 1978-1983", 265. Grasgruppen, Gruppe 5 og andre kunstfelleskap inspirerte etableringen av *Mázejoavku*. Selv om medlemmene av Gras hadde hver sin individuelle stil, var det det felles politiske mål og kunstnerisk medium som forente dem. De brukte grafikk for å demokratisere kunstfeltet og bringe kunsten ut i samfunnet, dette ved å printe opp kunsten i store opplag som kunne selges til en lav pris. For medlemmene i Gruppe 5 var målet å fremme abstrakt kunst og hvordan skape et rent formalestetisk bilde. Gras var politisk i sine verk og fokuserte spesielt på Vietnamkrigen som varte fra 1957 til 1975.

<sup>111</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 71.

<sup>112</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 74.

<sup>113</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 75.

<sup>114</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 73.

<sup>115</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

og hun hadde posisjonen i tre år.<sup>116</sup> Dette var et av de første stegene til å skape en samisk kunstarena, en kunstinstitusjon, en kunstverden. Det ble en ny æra for samisk kunst og kultur. Opprettelsen av SDS kan sees i sammenheng med de politiske omstendighetene på 1970-tallet da fokuset på urfolk ble større, og da den samiske selvfølelsen vokste.<sup>117</sup> Spesielt viktig var debatten om samisk kultur og samiske rettigheter som ble intensivert som følge av oppdemningen av Alta–Kautokeino-vassdraget.

Mázejoavku involverte seg tidlig i motstanden under Alta-aksjonen, og Synnøve Persen var en av deltakerne på den første sultestreiken utenfor Stortinget i 1979, sammen med Samisk Aksjonsgruppe.<sup>118</sup> “Det viktigste med sultestreiken var at vi vekket den norske opinionen”, har Persen fortalt.<sup>119</sup> Gruppen var politisk engasjerte både i sine liv og gjennom sin kunst. Kunsten de skapte inkorporerte streven etter samisk selvråderett, samisk selvrespekt og samisk gjenoppblomstring.<sup>120</sup> Persens *Sámeleavgga árvalus/ Utkast til samisk flagg* (1972, tekstil, 73 x 106 cm, Nasjonalmuseet) ble laget da hun var student ved Statens Kunstakademi, for å markere samenes fellesskap og identitet. Fargene hentet hun fra de tradisjonelle gáktiene i blått, med røde og gule pyntebånd. Persens versjon av det samiske flagget ble veivet under demonstrasjonene rundt Alta-saken.<sup>121</sup>

Etter utdannelsen og aksjonen ønsket Persen å bli bedre kjent med samisk kunst og kultur. Selv om hun vokste opp i en sjøsamisk familie og snakker samisk, fikk hun ikke lære om sitt språk og sin kultur på skolen som følge av fornorskningspolitikken. Skriftspråket lærte hun seg i voksen alder og har siden publisert en rekke tekster og diktsamlinger på samisk. Persen lærte å sy gákti av sin bestemor, og har i dag et eget syrom i atelieret sitt, men hun så ikke på dette som kunstutøvelse, men som en del av hennes kultur og tradisjon. Persen begynte å studere samisk kunst, blant annet tekster skrevet av Valkeapää og Ernst Manker (1893-1972), en svensk sameforsker og etnograf. Med tanke på det formalistiske og det innholdsmessige var dette noe helt forskjellig fra det hun hadde lært på kunstskolene i Oslo og Trondheim.<sup>122</sup>

De første verkene Persen stilte ut var figurative malerier, ofte med referanser til samisk kultur og samisk symbolikk. Her kombinerte hun samiske symboler med et modernistisk

---

<sup>116</sup> Hansen, *Fluktlinjer*, 104.

<sup>117</sup> Grini, “Så fjernt det nære”, 180.

<sup>118</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 96.

<sup>119</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 107.

<sup>120</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 10.

<sup>121</sup> Magnesen, “Mitt land har ingen farger.” *Nasjonalmuseet*. 16.10.2022.

<https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/synnove-persen/>

<sup>122</sup> Hansen, *Fluktlinjer*, 103-104.

medium og formspråk. Disse figurative motivene svarer til samfunnets forventning, både det samiske og det norske, om at kunsten skulle revitalisere samisk kunst og definere samiskhet. Innenfor Sápmi er symbolikken og symbolene kjent, men utenfor kan kunsten bli eksotifisert og bli sett på som enkel og primitiv, skriver Persen. Selv i hennes mer abstrakte verk er forventningene der enda, “kunsten skal gi svar på noe man ikke vet hva er, orakelets svar.” Tilbakemeldingene kan være motstridende, fordi “det som er akseptert form i det norske samfunnet kan være fullstendig ukjent i det samiske miljøet.”<sup>123</sup>

I Sápmi hadde kunstnere som Valkeapää og Jåks etablert seg som kunstnere og funnet sine stiler - en sammensmeltning av samisk tradisjonskunst og det vi i en vid forstand kan kalle internasjonal samtidskunst. Begge kjempet for urfolksrettigheter og kultur, og ble viktige figurer for fremgangen av samisk kunstinstitusjon. I Norge hadde kunstnere som Jakob Weidemann tatt det abstrakte maleriet og gjort det til norsk kunst. Persen, som mange av de andre samiske kunstnerne, hadde gjennom sin samiske bakgrunn og vestlige kunstutdannelse føttene plantet mellom disse kunstverdenene - hun måtte nå finne sin plass i en nyetablert kunstarena.

## 2.2 *Skábma*

“Jeg så i sidespeilet, der så jeg skábma.”<sup>124</sup>

*Skábma/ Mørketid* ble skapt etter at Persen og Aage Gaup hadde slått seg ned i Masi. Det var viktig for Persen og de andre i gruppen å komme tilbake til Finnmark og skape et kunstmiljø der - i sitt eget miljø. Etter en kjøretur fra Kautokeino til Masi senhøsten 1978 ble Persen inspirert av fargene som var på himmelen - “I november holder solen på å si farvel, fargene er spesielle og man må være her oppe for å se det. Det finnes ingen andre steder.” Kunstneren startet å male verket rett etter ankomst, og brukte kun en halvtime på å skape det.<sup>125</sup> *Skábma* ble vist på de mange utstillingene Mázejouavku hadde på denne tiden, og verket ble kjøpt av SVD til utstillingen *Samisk Kunstnergruppe av 1978* vist februar 1979. I dag er *Skábma* en av Persens mest kjente og reproduserte malerier.

---

<sup>123</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner” 34.

<sup>124</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>125</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.





III. 1 Persen, Synnøve. *Skábma/ Mørketid*. 1978. Olje på lerret. 67 x 67 cm.

Motivet viser et rolig, men samtidig dramatisk landskap med snøklede fjell, svarte trær og duse farger. De lave snødekte åsene i forgrunnen forankrer maleriet, som ellers domineres av rytmiske penselstrøk i forskjellige kulører og valører av rosa og lilla som dekker de høye fjellene i bakgrunnen. Fargene er dempet og harmoniske, klare og sterke. Omrisset av fjellene, de mørke trærne og konturene av åsene, tegnet med kullstift, skaper kontraster og ankrer oss i viddelandskapet. Persen tror selv at det er et annet maleri under dette og at *Skábma* er malt oppå, og det er de omrissene vi ser gjennom de nye, og til dels transparente malingslagene.<sup>126</sup> Stiluttrykket er figurativt, naturalistisk, og til dels ekspresjonistisk og impresjonistisk med sine

---

<sup>126</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 04.07.2023.

skisseaktige, men tydelige og kraftige penselstrøk. Strøkene skaper et landskap i bevegelse der detaljene oppløses i maleriet. Linjene varierer fra korte og brå til lange og kraftfulle, fra vertikal til skråstilt. Fargene og penselstrøkene gir dybde til landskapet, men det er ikke et landskap man kan trå inn i, kun observere da landskapet ser ut til å flyte - det er heller en atmosfære enn et stedfestet lokale.

*Skábma* er et fanget øyeblikk, en skisse skapt på kort tid. Tittelen på verket peker oss i riktig retning, til Nord-Norge, til Finnmark, til Mørketidslandet. Fargene fanger essensen i de få lyse timene i løpet av vinteren, og de kraftfulle penselstrøkene skaper assosiasjoner om vind og virvlende snø. Motivet, og det at hun malte verket utendørs, kan således trekke tråder bak til de første modernistiske maleriene skapt av impresjonistene. Selv om dette verket ble malt for 45 år siden, kan vi fremdeles oppleve øyeblikket idet det ble skapt - akkurat slik impresjonistene forsøkte å fange lys og farger akkurat her og nå (der og da). Slik sett er det et hukommelsesbilde skapt av kunstners minne, der seerne også må bruke sin erfaring på å ferdigstille det i sinnet. Da Persen gikk på gymnaset i Alta viste fransklæreren hennes malerier fra impresjonistene, dette er en av grunnene til at hun ville bli kunstner. Persen er selv i tvil om hvorvidt den impresjonistiske bevegelsen har formet henne kunstnerisk.<sup>127</sup>

Karakteristisk for den impresjonistiske bevegelsen er tydelige, lette og skisseaktige penselstrøk, med bruk av sterke farger, samt løse og åpne komposisjoner. Gjerne fremhevet de hverdagslige motiver, ofte sett fra ulike perspektiver, men fremfor alt en ambisjon om å fange det skiftende lyset i alle dets ulike fasetter - uten å legge vekt på det fortellende. Med denne bevegelsen ble maling som medium, som skaper av tekstur og dybde med penselstrøk og farge, først vektlagt.<sup>128</sup> Et viktig aspekt med modernistisk kunst er at kunstverket skal gjøre oss oppmerksom på selve maleriet og på maling som medium. Prosessen ble viktigere enn sluttresultatet, og der de gamle mesterne skapte en illusjon av rom som man kunne tenke seg å gå inn i, skapte modernistene malerier med rom en bare kan se inn i - kun en reise med øyet.

Persen har flere lignende verk fra 1979, slik som *Sáiva/ Innsjø* (olje på lerret, 30 x 40 cm. NSB, Narvik.) og *Suolut/ Øyer* (olje på lerret, 90 x 70 cm.). I motivet *Suolut* ser vi vann og øyer, mens *Sáiva* er et viddelandskap, men her er fargene blålige og kalde, med et vann i forgrunnen og avrundede fjell i bakgrunnen. Disse tre maleriene, *Skábma*, *Sáiva* og *Suolut* har lignende motiv, palett og maleteknikk. De to *Sáiva* og *Suolut* gir større inntrykk av ro, men samtidig er fargene i *Sáiva* dystre. *Skábma* har raske penselstrøk og virker mer flyktig.

---

<sup>127</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 04.07.2023.

<sup>128</sup> Tschudi-Madsen mfl., "impresjonisme - billedkunst", 10.01.2023. [https://snl.no/impresjonisme\\_-\\_billedkunst](https://snl.no/impresjonisme_-_billedkunst)

“Sáiva” betyr ferskvann, og er betegnelsen på innsjøer uten elvetilløp, men det er også det samiske navnet for flere innsjøer og tjern i Finnmark det er trodd har dobbel bunn. Sáiva er knyttet sammen med “Sáivu”, som er samenes hellige underjordiske verden der de døde bor. I naturen finnes det portaler til denne verdenen, det er bestemte steder i naturen, som sjøer og fjell. Persen har fortalt at “Urfolksspiritualitet er absolutt viktig for meg. Det er dypt forankret i meg. Jeg lever midt i et landskap som jeg har et spirituelt forhold til.”<sup>129</sup> Verkene har tatt utgangspunkt i samiske landskap, men teknikk og medium har utgangspunkt i kunstnerens utdanning.

Persen skriver at samisk kunst på 1970-tallet ble påvirket av den politiske oppvåkningen og at kunsten hadde “stor vilje til å ta utgangspunkt i sitt eget. I så måte var den skildrende; de vakre vidder, gledesfylt joik, og sølvfargede elver.”<sup>130</sup> Hun kalte disse for “En romantiserende kunst”, som “beskrev sitt eget med heltekvad og glorier, samtidig som den ville løfte samefolkets status.”<sup>131</sup> På denne tiden signerte kunstneren verkene den samiske versjonen av Synnøve - “Sunná”. Da Persen gikk bort i fra det figurative maleriet og over det et mer abstrahert formspråk ble de samiske referansene mindre synlig, og hun signerte fra da av verkene ofte bare med initialene S.P.

Overgangen til det abstrakte maleriet skjedde da Jåks kritiserte hennes mer figurative verk med referanser til samisk kultur på utstillingen *Sámi Ál’bmut*. Her stilte hun ut *Sámeleavgga árvalus* og seks andre verk, som hun hadde laget sitt siste år på Kunstakademiet i 1978. *Måltid* (olje på lerret), *Oktavuohta/ Samhold* (olje på lerret, Samisk språk- og kultursenter, Lakselv. Deponert av kunstneren) og *Eará áiggi vuostá/ Mot en annen tid* (olje på lerret, Diehtosiida, Kautokeino). I *Måltid* ser vi en gruppe mennesker ikledd gákti sittende rundt et bord, lik menneskene i *Nattverden* er plassert - ingen med ryggen til. Figurene i *Oktavuohta* har også på seg gákti - det er et par som danser på en fest, og det er flere mennesker i bakgrunnen. I *Eará áiggi vuostá* ser vi en mor og en datter med ryggen til, igjen ikledd gákti.<sup>132</sup> Persen hadde som ønsket at utstillingen skulle presentere samisk kulturliv i sin bredde, vise at samisk kultur var levende, og at tradisjonskunst fremdeles var en viktig del av kulturen.<sup>133</sup> Flagget ble det stridet over - direktør ved Norsk Folkemuseum ønsket ikke at det skulle stilles ut, trolig grunnet de tydelige politiske implikasjonene. Persen truet med å trekke seg fra

---

<sup>129</sup> Wersland, “Synnøve Persen fyller 70 år”.

<sup>130</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 64.

<sup>131</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 65.

<sup>132</sup> Aamold, “Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering”, 120.

<sup>133</sup> “Gå å se “Sámi Ál’bmut”! Stor utstilling på Bygdøy.” *Klassekampen* 124. 03.06.1978.

utstillingen, i tillegg skrev *Klassekampen* om hendelsene, noe som resulterte i at direktøren måtte gi seg og flagget ble stilt ut.<sup>134</sup> “Forsøket på å sensurere utstillingen viser til samenes situasjon i dag i et nøtteskall”, ble det skrevet.<sup>135</sup> Etter utstillingen forsvant flagget, og hun så det ikke igjen på 25 år.<sup>136</sup>

Kanskje mente Jåks at Persens malerier kunne bli for *eksotifiserende* eller *sameikonografisk*. I den vestlige kunsttradisjon kunne bilder som tar for seg samiske forhold oppfattes som fremmed og bli brukt som et eksempel på samer som underlegen og uten sivilisasjon.<sup>137</sup> En annen grunn til overgangen kan være fordi eldre samiske kunstnere som Jåks og Valkeapää hadde okkupert det figurative formspråket, og da Persen begynte sin karriere måtte hun finne sin plass. Hun var kjent med abstrakt kunst gjennom sin kunstutdanning, og det var her hun følte seg hjemme - i Sápmi var dette nytt.<sup>138</sup> Dette formspråket kunne gi henne større kunstnerisk frihet.

Fordommer mot kunst skapt av samiske kunstnere har eksistert siden de kom på banen. Dette tyder på at det har eksistert lite forståelse av hva samisk kunst egentlig er - kunst skapt av en samisk person, og ikke en konkret stilretning eller motivkrets. Jåks ønsket selv å få bort stempelet *samisk kunstner*, først og fremst ville han bli sett på som *kunstner*. Han la ikke skjul på at hans kulturelle bakgrunn kom frem i hans verk, men å kun fokusere på det samiske fjerner fokuset bort fra kunstneren.<sup>139</sup> Mázejouvku adopterte de samme ønskene.

## 2.3 Etnisk eller kunstner?

“Spørsmålet er hvor den samiske kunsten finner seg best til rette, i det naturhistoriske eller i det vesteuropeiske kunsthistoriske perspektiv.”<sup>140</sup>

Samisk kunst har siden 1970-tallet hatt en oppblomstring, og var da “selvsikker, selvbevisst og insisterende”. Denne kunsten skapte en selvstendig retning, den ga frihet og utvidet begrepet “samisk kunst” på egne premisser.<sup>141</sup> De samiske kunstnerne ønsket å fornye samisk kunst, vise at modernistisk kunst også er samisk kunst, og de ville endre hvordan vesten så på deres kunst. De ville først og fremst bli sett på som *kunstnere*, uten koloniale oppfatninger om deres kunst

---

<sup>134</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 10.

<sup>135</sup> “Gå å se “Sámi Al’bmut”! Stor utstilling på Bygdøy.” *Klassekampen* 124. 03.06.1978.

<sup>136</sup> Magnesen, “Mitt land har ingen farger.” *Nasjonalmuseet*. 16.10.2022.

<https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/synnove-persen/>

<sup>137</sup> Aamold, “Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering”, 120.

<sup>138</sup> Aamold, “Landskap, bevegelse, frihet”, 40.

<sup>139</sup> Gullickson, “Modernisten Iver Jåks”, 40.

<sup>140</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 64.

<sup>141</sup> Persen, ““White mainstream culture””, 17.

som bare håndverk eller etnografisk kunsthåndverk.<sup>142</sup> Dersom debatten som samisk kunst fortsetter å handle om det etniske eller eksotiske, utgjør det en trussel for den samiske kunsten som et samtidsuttrykk.<sup>143</sup>

Lenge har samisk kunst blitt sammenlignet med andre folkegrupper på Nordkalotten, som “eskimoer” og “samojeder”,<sup>144</sup> og totalt utelatt fra den norske kunsthistorien og kunstmuseer. Beskrivelsene og forståelsen av samisk kunst har vært låst i en vestlig og lineær historieoppbygning, der alt som faller utenfor disse rammene blir sett på som annenrangs og noe annet. Den tradisjonelle kunsthistorien knytter altså kunst til tid og sted, der samisk kunst blir knyttet til en fjern fortid, et sted langt bort - til Nordkalottens eldre steinalder.<sup>145</sup> Alt som falt utenfor ble sett ned på. Nasjonsbyggingen, eurosentrisme og en kolonial tankegang skapte et syn på samer folk som et “barnefolk”<sup>146</sup>, et primitivt folk, og igjen at deres kunst er primitiv (men fremdeles vakker og verdifull<sup>147</sup>), men, som folk, kunne de gjennom fornorskning bli sivilisert. Samisk kunst er utelatt fra norsk kunsthistorie fordi den ikke samsvarer med totalhistoriens kriterier for storhet, da samiskhet og storhet er uforenlige.<sup>148</sup>

I Fetts artikkel “Finnmarksviddens kunst” bygger han videre på en vestlig og lineær forståelse av historien, og den ble på mange måter normgivende for hva som er skrevet om samisk kunst siden, til tross for at den er preget av samtidens syn på samene og kan fremme et primitivistisk tankegods. Fett presenterer først “européiske kulturfolks syn på Finnmark og lappene”, for så å presentere “samenes syn på sig selv og sitt liv.”<sup>149</sup> Artikkelen bygger på den lange vestlige kunsthistoriske tradisjonen hvor kunst og kunstnere ble sett i forbindelse med geografi, nasjon og “folk”, og nå satt han samisk kultur inn i denne rammen. Fett brukte disse kontekstene og knyttet dem opp mot Savio, samtidig som hans kunst sammenlignes med helleristninger, andre samiske kunstnere, slik som Johan Turi (1854-1936) og Nils Nilsson Skum (1872-1951), og kunst fra andre arktiske stammer. Hans relasjoner til andre norske kunstnere ble i stor grad oversett.<sup>150</sup> Fett mener samisk kunst er forankret i naturen - det

---

<sup>142</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 38.

<sup>143</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, 92.

<sup>144</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 233.

<sup>145</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 232-234.

<sup>146</sup> Prost Andreas Gjølme sitert i Eriksen mfl., *Den finske fare*, 57.

<sup>147</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 235.

<sup>148</sup> Hansen, *Fortellinger om samisk samtidskunst*, 13.

<sup>149</sup> Fett, “Finnmarksviddens kunst”, 232.

<sup>150</sup> Grini, “Historiographical Reflections on Sámi art and the Paradigm of the National in Norwegian Art History”, 53.

primitive, og klarte dårlig å påpeke modernitet i samisk kunst. De samiske kunstnerne blir fjernet fra den vestlige modernismen, på det enkle grunnlag at de er *etniske*.

Samisk kunst ble sett på som *etnisk* kunst, mens vestlig kunst ble sett på som *ren* kunst. Det finnes altså to kunstneriske tilnærminger: *etnifiserende* og *estetiserende*. Den etnifiserende tendensen “dyrker et perspektiv tett opp mot forestillingen av den primitive kunstner”, der målet er å gjøre det fremmede velkjent gjennom kontekst og historie. Den estetiserende tilnærmingen er tilknyttet det vestlige kunstbegrepets premisser, og “forestillingen om det individueltgeniale, kunsten som ikke-representerende materialitet og sanselighet, og kunstmuseet som nøytralitet.” Urfolk-kunstnere måtte ofte velge å være *etnisk* eller *kunstner*. Valgte man å gå den etniske retningen risikerte man at kunsten ble eksotifisert, men om man valgte *kunstner* “blir det på storsamfunnets premisser, og med kulturell kolonialisme som mulig bieffekt.” Dette er et dilemma som hver enkelt kunstner selv må behandle.<sup>151</sup>

Norges behandling av samene som et fremmed og forhistorisk folk har formet samene. Det er et “samisk dilemma”, skriver Persen, “å bli oppfattet som eksotisk, enkel og primitiv, mens vårt eget samfunn betrakter oss som en del av eliten, de som bærer håpet, som holder flammen levende.”<sup>152</sup> Persen holder fast med sin samiske identitet, men i sitt kunstneriske arbeid ønsker hun å befris fra det samiske og bare bli sett på som kunstner. Hun ønsker frihet til å operere i det samiske, norske og vestlige kunstfeltet - hun valgte altså både *etnisk* og *kunstner*. Etnisitet handler både om utvikling, men også om grenser. De kulturelle grensene kan gjøre det “umulig å bevege seg som kunstner i det norske kunstfeltet uten å bli kategorisert”, samtidig som de selv gjør det innad, og det er derfor “umulig å bare være kunstner”<sup>153</sup>, fordi “Samisk kunstliv er på mange måter tett koblet til spørsmålet om samiskhet.”<sup>154</sup>

Brita Brenna og Anne Marit Hauan skriver at “Museer legitimeres som identitetsbyggende. De er og har vært maktinstitusjoner der den riktige historien, den sanne naturforståelsen og den gode kunsten har blitt mediert.”<sup>155</sup> Forfatterne hevder at “museene er samfunnets og nasjonens minnesteder”, men systemene som museene er bygget opp på er forankret i tradisjoner som ikke tar høyde for forholdet mellom majoritet og minoritet.<sup>156</sup> De kulturhistoriske museene har lenge bidratt til eksotifisering av samene, da de ofte har presentert *kultur* som samlinger av gamle og fremmede gjenstander, og dermed har de bidratt til

---

<sup>151</sup> Høydalsnes, “Etnisk kunst?”, 21-22.

<sup>152</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 34.

<sup>153</sup> Kintel, “Forhandling om en samisk kunstverden”, 53.

<sup>154</sup> Kintel, “Forhandling om en samisk kunstverden”, 49.

<sup>155</sup> Brenna mfl., “Museumskjønn?”, 10.

<sup>156</sup> Brenna, mfl., “Forord”, 7.

konvensjonelle stereotyper av samer som eksotiske og tilhørende fortiden.<sup>157</sup> Det er i denne båsen duodji og dáidda har blitt plassert. Det er derfor viktig for samiske kunstnere å kunne definere seg selv på egne premisser, i et samisk perspektiv, og ikke stadig måtte tilpasse seg andres fortelling og passe inn i den. Samisk kunst er en egen fortelling, som må fortelles på sin måte.<sup>158</sup>

Ideen om at samisk kunst må inneholde klare samiske tegn og symboler skyldes kanskje nettopp fordi samisk kunst har vært utilgjengelig og underkommunisert. Samisk kunst har i det offentlige ofte fått dårlige plasseringer, og på museer er de nesten fraværende. I dag er samisk kunst en etterlengtet vare fordi synet på samisk kunst som mindreverdig og annenrangs har blitt utfordret. Det er et stort behov for å kommunisere at samisk kunst er like mangfoldig som annen kunst.<sup>159</sup> Samisk kunst hører til i det vesteuropeiske kunsthistoriske perspektiv, men også i et samisk perspektiv - det tilhører ikke lenger naturhistorien. "Enhver kunst springer ut fra samfunnet som er grunnlag for ens eksistens", skriver Persen, "Men kunsten er heller ikke kun et sosialt barometer som måler samfunnets puls til enhver tid. Kunsten har sin egen virkelighet, gjennom kunstens eget filter kan framstå som uvirkelig."<sup>160</sup>

Med revitaliseringen som skjedde rundt 1970-tallet fikk urfolk en større stemme og mer makt til å representere seg selv på egne premisser, likevel insisterte Persen på å holde begrepene adskilt. Gjennom hennes samiske bakgrunn og vestlige utdanning beveger hun seg mellom den vestlige kunstverden og den tradisjonelle samiske kulturen. Hun er både innenfor og utenfor de vestlige tradisjonelle kunstinstitusjonene. Persen har et dobbelt medlemskap, i både det norske og samiske samfunnet, noe som har skapt en ambivalens og en intern konflikt i Persens selvbilde som kunstner. Dette doble medlemskapet har altså skapt en *dobbel bevissthet* i Persen, som både er same og nordmann. Du Bois definerer begrepet som en følelse, som et ønske om å kunne være begge deler:

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness,—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.<sup>161</sup>

Dobbelbevissthet er altså en intern og mental konflikt som nærmest spalter personligheten, som resultat av kolonisering, og i Norge, også en brutal fornorskningsprosess. Således kan den

---

<sup>157</sup> Bjørklund mfl., "Sápmi - Becoming a nation", 1.

<sup>158</sup> Olli, "Forord", 23.

<sup>159</sup> Snarby, "På vei mot et samisk kunstmuseum", 54.

<sup>160</sup> Persen, "Tendenser i samisk kunst og kultur", 66.

<sup>161</sup> Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 9.



vestlige kunsthistorie og kunstinstitusjon holdes ansvarlig for stigmatiseringen av urfolkskunst når den stadig ble avgrenset til etnografiske objekter eller som primitiv og kvalitativ underordnet. Samiske kunstnere åpnet grensene for mangfold og forståelse, men effektene av denne historien er enda synlig. Dette doble medlemskapet og bevisstheten som følger, har på mange måter fanget de samiske kunstnere i en bås ("samisk kunstner"), men på en annen side gjør det også slik at grensene blir mer åpen og spillerommet blir større, da de har utgangspunkt i to flere samfunn. Grensene for samisk kunstverden endrer seg stadig - samisk kunst agerer i, og aktiverer både et sterkt politisert landskap, og vestlige impulser. Det er det kollektive og individuelle behovet for å vedlikeholde grenser, samt utfordre dem, som rammer inn samisk kunstverden.<sup>162</sup>

Den generelle historien, fremmet av Foucault, kan derfor øke forståelsen av inntagningen av fremmede impulser til sin egen tid. Gjennom denne tolkningen trenger ikke samisk kunst å knyttes til en fjern fortid, den åpner opp for at samiske kunstnere *kan* bygge videre på sine tradisjoner og fremdeles tilhøre nuet, men de kan også ta til seg noe nytt og bryte med tidligere normer, og således skape noe nytt. Denne tolkningen åpner opp for ideen om hybriditet. Tanken om dobbel bevissthet fremmer et klart skille mellom koloniasator og de koloniserte, slik begrepene *sivilisert* og *primitiv* blir sett på som to motsetninger. Disse begrepene utgjør hverandre, og hadde ikke eksistert uten hverandre.<sup>163</sup> I realiteten er denne tanken kanskje for bastant - den samiske nasjonsbyggingen er grunnet på en vestlig tradisjon, det samme er den samiske kunstinstitusjonen, de har altså tatt egenskaper fra de koloniserte og gjort det om til deres. Gjennom hybridisering har den samiske kulturen, den samiske kunstneren, tatt fra den vestlige, den norske, og skapt nye nytt og eget.

## 2.4 "En pendel mellom to kulturer"<sup>164</sup>

"For samane har kunsten høyrd dagleglivet til [...] heile levemåten blir kunst."<sup>165</sup>

Da Persen begynte sin karriere hadde Weidemann allerede innlemmet vestlig modernistisk abstrahert kunst inn i eksisterende norsk kunsthistorie, mens i Sápmi holdt Jåks og Valkeapää på et gammelt stiluttrykk med utspring i deres samiske bakgrunn, samtidig utforsket de modernismens medier, retninger og strømninger. Persen kjente godt til Valkeapää og Jåks,

---

<sup>162</sup> Kintel, "Forhandlinger om en samisk kunstverden", 50-51.

<sup>163</sup> Antliff mfl., "Primitive", 217.

<sup>164</sup> Persen, "Fra en samisk kunstner", 34.

<sup>165</sup> Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, 63.



mens hun kun har sett Weidemanns kunst på museer. “Det var spennende å flytte til Oslo, det var en kunstverden som åpnet seg.”<sup>166</sup> Spørsmålet ble nå hvor den unge kunstneren Persen skulle få plass, og hvordan hun skulle forholde seg til disse ytterpunktene - det *rene* modernistiske maleriet eller samisk kunst med sterke tråder til duodji.

Både Jåks og Valkeapää ble født inn i reindriftsfamilier, men av ulike grunner trakk de seg bort fra familieyrket. Valkeapää vokste opp på finsk side av Sápmi. Hans far var fra Karesuando-området, og hans mor kom fra Uløya i Nord-Troms. Da han ikke ønsket å ta liv av dyr, begynte han på lærerskolen i Kemijärvi. Her kom han i kontakt med litteratur, billedkunst og musikk. Etter eksamen i 1966 bestemte han seg for å bygge opp samiske forlag, forbund og festivaler, han startet sin kunstnerkarriere, og han kjempet for samisk kultur og urfolksrettigheter. Etter farens død og en bilulykke i 1996 flyttet han til Skibotn, ikke langt fra morens hjemsplass, og ble der til han selv gikk bort i 2001.<sup>167</sup>

Valkeapää tok utgangspunkt i samisk kultur i skapelsen av sine kunstverk. Hans malerier er figurative og fargerike, med motiver ofte inspirert av tegn, figurer og symboler hentet fra runeboommen og helleristninger, slik vi kan se i det fargerike triptyket *Nama Haga/ Uten tittel* (ill. 2). I verkene ser vi kjente tegn og symboler slik som båter, månen, solen, dyretegn og guder. Fargebruken var inspirert av samisk kultur og den finske ekspressive kunstneren Reidar Särestöniemi (1925-1981), som lærte Valkeapää å male. De kjente hverandre godt, og de hadde samme forhold til naturen. De kjente begge godt til den arktiske naturen og tilga den tro og dybde slik som tidligere generasjoner hadde gjort.<sup>168</sup> Valkeapää hadde i årene 1959-1960 fått privat kunstveiledning, her lærte han seg å male akvarell og å fotografere. Han fikk også formell opplæring i kunsthistorie og visuell kunst under hans lærerutdanning i Kemijärvi. Her fokuserte han for det meste på tegning<sup>169</sup> - men spesielt var det Särestöniemi som formet ham.

Akvarellen var Valkeapääs første maleriske medium - i bildene hans fra 1960 og 1970-tallet ser vi flere fargerike landskap. Hans signatur, som ofte tar opp store deler av bildets nedre kant, ligner Särestöniemis signatur i stil og farge.<sup>170</sup> Triptyket viser Valkeapääs inntog i en ny periode. Maleriene er mer forseggjorte, de har flere lag og detaljer, penselstrøkene er mer

---

<sup>166</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>167</sup> Henie Onstad Kunstsenter, “Nils-Aslak Valkeapää/ Aillohaš”.

<sup>168</sup> Hautala-Hirvioja, “Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary art”, 102-103.

<sup>169</sup> Aikio, “Formative Years in Finland”, 94.

<sup>170</sup> Aikio, “Formative Years in Finland”, 95.

kontrollert enn hans mer ekspressive malerier fra tidlig 1970-tallet.<sup>171</sup> I disse tre verkene er signaturen mye mindre, de befinner seg nederst i bildet, men på forskjellige steder - de blir nesten usynlig, eller som en del av selve bildet. Verkene ble laget på oppdrag av Karasjok kommune i 1987, og er en del av offentlig utsmykning ved Karasjok helsesenter. I flere av hans malerier fra 1990-tallet er figurene igjen malt på en uvøren måte, som gir et folkelig uttrykk - det er en “naivistisk, rudimentær stil”, det er “Noe som kommer fra en annen skole enn europeisk kunsthistorie.”<sup>172</sup>



III. 2 Valkeapää, Nils-Aslak. *Nama haga/ Uten tittel*. 1987. Akryl på lerret. 120 x 160 cm (Triptyk).

Fargene i verket kjenner vi igjen fra de tradisjonelle gáktiene og igjen fra det samiske flagget. De stiliserte figurene, tegnene og symbolene i maleriene *Nama haga* refererer til helleristninger og runebommen. Valkeapää har flere ganger tatt inspirasjon fra helleristningene i Alta, og selv om det ikke er bevist at helleristningene er skapt av samer, er tegnene ofte blitt brukt i samisk visuell kunst. Kunstneren omformet et visuelt univers der figurene fra fortiden igjen kom til liv.<sup>173</sup> Ny-helleristningene i maleriene til Valkeapää plasserte samene i tid og sted, samtidig som de “omdefinerer og frigjør selve grunnfjellet.” Den samiske kunstneren Geir Tore Holm (f. 1966) skriver om verkene - tegnene og fargene:

Áillohaš blir det nye Sápmis førstekunstner og gir folket fellesskapets bilder og farger, slik helleristningene i Alta må ha åpenbart seg for han som en visjon for det tapte samiske samfunnet. Der gjennomstråler den livgivende Sola mennesker og landskap, og forbinder oss med de himmelske sfærer og underjordiske sjøer, dyr, guder og åndevesener. Med alter og trommende dansere som mellomledd. Maleriene er som nye atlas og kart.<sup>174</sup>

<sup>171</sup> Holm, “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”. 03.04.2023.

<https://www.lassagammi.no/cppage.6429118-315481.html>

<sup>172</sup> Holm, “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”. 03.04.2023.

<https://www.lassagammi.no/cppage.6429118-315481.html>

<sup>173</sup> Hautala-Hirvioja, “Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary Art”, 104.

<sup>174</sup> Holm, “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”, *Lásságámmi*.

<https://www.lassagammi.no/cppage.6429118-315481.html>

Persens lille maleri *Vuolláneamin symbola/ Dalende symbol* (1984, olje på lerret, 25 x 25 cm, Sør-Trøndelag Fylkeskommune) kan sammenlignes med triptyket *Nama haga* med de sterke fargene og fokus på symbol. Motivet i *Vuolláneamin symbola* er en fisk, og kan referere til folkeaksjonens jakkemerke av en laks under Alta-aksjonen, igjen inspirert av en helleristning i Alta. Jåks kritiserte også Valkeapää, slik han kritiserte Persen, for bruk av slike symboler allerede på 1970-tallet, da han så på det som et eksempel på at samiske kunstnere hadde grodd fast, og presiserte at der han hadde brukt dem, hadde han tolket symbolene og gjort dem til ekspresjonistiske former.<sup>175</sup> Kritikken Valkeapää fikk påvirket ikke hans motivvalg. Valkeapää ønsket å ta tilbake de samiske gudene som ble avtegnet på runebommen.<sup>176</sup> Han ønsket å ta tilbake symbolene med å gå tilbake til tiden før koloniseringen. Han ønsket å finne “Signalene som kunne gi en fremtid.”<sup>177</sup>

Kolonimaktene utnyttet urfolket og fratok dem kultur og historie med å vende seg til de kolonisertes fortid og forvrengte, vanskete og ødelegge den. Kolonimaktene brukte denne forvrengningen og overbeviste urfolket at de kunne gjøres hvitere, og at uten dem ville de igjen havne “i det mest dyriske og lastefulle barbari.” Resultatet av dette slo ned urfolket, likevel søkte de koloniserte intellektuelle tilbake til en førkolonial tid og kultur, og så at det ikke var noe å skamme seg over. Denne søken etter å gjenvinne fortiden var en global bestrebelse, som også tok plass i Sápmi. Å søke etter fortidens kultur gir håp om en fremtidig nasjonalkultur - “Den gjør mer enn å gi oss selvrespekten tilbake og vekke håpet om en ny gullalder. Den fremkaller en fundamental endring av hele slavens psyke og bringer han i følelsesmessig balanse.”<sup>178</sup>

For Valkeapääs kunstprosjekter var det et viktig aspekt å ta tilbake eierskapet til den samiske kulturen. Han ønsket ikke å selge verkene utenfor Sápmi. Hans kunst skulle være samenes kunst, det var de som skulle arve kunsten og ha makt til å definere den. En større samling er eid av Kautokeino kommune og Karasjok kommune, og han ga verk til venner, familie og kollegaer.<sup>179</sup> Valkeapää ønsket altså å presentere hans arbeide på egne premisser, en av disse var å beholde kunsten innad i Sápmi, i tillegg publiserte han bare tekster og musikk på samisk. Jåks på sin side insisterte på kunstnerisk frihet. Naturen var alltid et viktig tema i hans kunst, men han unngikk bevisst ensidig naturalistiske fremstillinger av den, og for tradisjonelle

---

<sup>175</sup> Aikio, “Formative Years in Finland”, 100.

<sup>176</sup> Holm, “Encountering the Landscape Painter Nils-Aslak Valkeapää”, 193.

<sup>177</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 33.

<sup>178</sup> Fanon, *Jordens fordømte*, overs. Amile (Oslo, Pax Forlag, 1967), 170.

<sup>179</sup> Finborud mfl., “Nils-Aslak Valkeapää”, 32.

uttrykksmåter. “Man blir ikke en bedre samisk kunstner av å kle seg i kofte.” Det viktigste er at kunstneren har noe å uttrykke og formidle, det er ikke det ytre i verken kunstner eller verk som er avgjørende.<sup>180</sup>

Etter en ulykke, da Jåks var liten, kunne han ikke fortsette med reindrift og bestemte seg for å bli kunstner. Han arbeidet med akvarell, kull, grafikk, relieff, men spesielt viktig var hans skulpturer. Jåks blandet ofte sammen forskjellige medier i sine skulpturer slik som tre, bein, horn og metaller, som tradisjonelt brukes i garraduodji, men i et modernistisk stiluttrykk. Hans skulpturer kan altså anses som dáidda/duodji<sup>181</sup>. Den modernistiske skulpturen var basert på en ikke-vestlig tradisjon. Modernistene forkastet klassiske idealer, og ønsket å revitalisere skulpturen som kunstform ved å hente impulser fra ikke-vestlige kulturer. I motsetning til Jåks, som hentet inspirasjon innad for din kultur, hentet den britiske billedhuggeren Henry Moore (1898-1986) inspirasjon fra andre kulturer, og kalte dette “Verdenskunsten”.<sup>182</sup> Jåks brukte forskjellige materialer, og brukte en rekke forskjellige teknikker for å fremme de ulike materialenes iboende egenskaper. Dette resulterte i en dynamisk og egen stil, med impulser fra hans kjente verden og modernismens brede kunstneriske verden.<sup>183</sup>

Valkeapää mente at for samene er kunst (duodji) en måte å leve på, fordi hvert øyeblikk er en kunstopplevelse. Samisk kunst (dáidda) som et isolert fenomen er nytt, og den samiske kunstner og samisk kunst er et nytt produkt av en moderne tid. Det er viktig for kulturen å ta til seg nye og fremmede elementer for å smelte dem sammen til en egen form, da en vellykket kulturkamp bare kan føres dersom en tilegner seg de samme våpnene som de andre allerede har, men bruker de på en egen måte.<sup>184</sup> Jåks og Valkeapää ville begge utvide begrepet *samisk kunst* (både duodji og dáidda), og gjennom et mangfold av praksiser gjorde de nettopp dette. De blir regnet som noen av de mest innflytelsesrike kunstnere fra Sápmi. Begge har satt dype spor i den samiske kunstverdenen og var viktige for dannelsen av den samiske kunstinstitusjonen i en tid der revitalisering av samisk språk, kultur og kunst skjøt fart.

I Norge hadde Weidemann tatt det abstrakte maleriet og gjort det til norsk kunst allerede rundt 1960-tallet. Den norske kunstinstitusjonen begynte så smått å komme på plass utover 1800-tallet. Da ble kunstsamlinger sett på som en sivilisasjonsmarkør, altså at nasjonen var

---

<sup>180</sup> Tveterås mfl., *Samisk kunst- og kulturhistorie*, 111.

<sup>181</sup> Dáidda/duodji blir i *Sámi Dáiddárleksikona* definert som utøvelse som har utspring i folkekunsten, men som tar opp i seg tidsaktuelle uttrykksformer. Persen, Synnøve. (red.). *Sámi Dáiddárleksikona/ Samisk Kunstnerleksikon*. Oversatt av Inga Ravna Eira. Karasjok: Sámi Dáiddaguovddáš, 1994.

<sup>182</sup> Gullickson, “Modernisten Iver Jåks”, 43.

<sup>183</sup> Gullickson, “Modernisten Iver Jåks”, 44.

<sup>184</sup> Valkeapää, *Helsing frå Sameland*, 64.

moderne og opplyst. I hele Europa ble det etablert offentlige museer, og Norge hev seg også på bølgen.<sup>185</sup> I 1819 ble Den kongelige Tegneskole (Tegneskolen) etablert i hovedstaden, og Christiania Kunstforening ble etablert i 1836. Nasjonalgalleriet var Norges første kunstmuseum stiftet i 1837, og i 1842 åpnet de dørene for publikum. I 1909 fikk Norge sitt første kunstakademi, Statens Kunstakademi. Målet var å gi norske kunstnere mulighet for å drive i Norge, og å skape *norsk* kunst.<sup>186</sup> Det kom en debatt om hva “norsk kunst” var, siden mange norske kunstnere hadde utdannet seg i Europa og brakt tilbake internasjonale strømninger.<sup>187</sup>

På Tegneskolen fikk kunstnere undervisning i ulike former for kunst, men de måtte ofte ty til private malerskoler i tillegg. De fleste norske kunstnere og kunstlærere hadde utdannelse fra europeiske kunstbyer slik som Paris, København, eller en av Tysklands mange byer.<sup>188</sup> Spesielt ser vi fire retninger - Düsseldorfskolen, kunstnere som oppholdt seg i Paris, Lysakerkretsens nasjonale retning og Munchs virksomhet.<sup>189</sup> Den norske nasjonale kunsten handlet både om at det nasjonale kommer frem gjennom kunstnerens malerier, gjerne landskapsmalerier, men også om dekorativ kunst med anti-naturalistiske strømninger.<sup>190</sup> Kunsten før og etter krigen endret seg lite i Norge. Mange fortsatte å male portretter og landskapsmalerier, men innholdet hadde endret seg litt - det var nå mer fokus på krigsbilder preget av situasjonen. Men felles var det et ønske om å fange *det særegne norske*. Det norske publikum ønsket ikke fornyelse, men det kjente og stabile.<sup>191</sup> De nye og unge kunstnerne som kom på banen i etterkrigstiden ønsket forandring og kunstnerisk frihet, og det førte til en reaksjon mot stillstanden i den norske kunsten og de rettet seg mot et abstrakt formspråk med utgangspunkt fra 1930-talls kubisme. Disse bildene ble først sett på som unorske og uforståelige, men med Weidemanns tolkning av det abstrakte maleriet ble det kjennetegnet på norsk kunst.<sup>192</sup>

Weidemann plasserte seg raskt som en av de ledende etterkrigsdebutantene i Norge, da han var en av de første til å ta i bruk et mer modernistisk abstrakt uttrykk i Norge og lyktes med det - han klarte å gjøre europeisk kunst om til norsk kunst.<sup>193</sup> Han startet sin utdannelse ved Statens Kunstakademi i 1941, men i 1943 flyktet han til Sverige grunnet krigen, og meldte

---

<sup>185</sup> Hvattum, “Drømmen om et nasjonalgalleri”, 36.

<sup>186</sup> Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie*, 68.

<sup>187</sup> Grini, *Samisk kunst i norsk kunsthistorie*, 72-73.

<sup>188</sup> Askeland, “Året 1900 i norsk billedkunst”, 7.

<sup>189</sup> Askeland, “Året 1900 i norsk billedkunst”, 3-4.

<sup>190</sup> Askeland, “Året 1900 i norsk billedkunst”, 14.

<sup>191</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 41-42.

<sup>192</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 44.

<sup>193</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 44.

seg til de norske polititroppene. Etter en spreningsulykke mistet han synet på det høyre øyet. Senere hevdet han at "Det var eksplosjonen som gjorde meg til maler." Weidemann begynte så på Konsthögskolan i Stockholm. I Sverige ble han kjent med flere kunstnere, og fikk oppleve impulser og strømninger fra resten av Vesten.<sup>194</sup> Motivene i hans tidligste verker var figurative - portretter, landskap, interiør og aktstudier - men fargebruk var alltid sentralt. Motiv, malemåte og fargeholdning forandret seg da han var i Sverige - fargene ble renere, klarere og kraftigere. Han forsøkte nå å formidle den indre virkelighet basert på sinnet, fantasi og følelser. Han beveget seg over til det abstrakte maleriet, og formspråket ble mer ekspressivt.<sup>195</sup> Det var gjennom fargen og komposisjonen han først og fremst uttrykte seg og skapte stemning og bevegelse.<sup>196</sup> Etter frigjøringen reiste han tilbake til Steinkjer, og i 1946 hadde han sin debututstilling på Blomqvist. Utstillingen vakte oppsikt:

Som et friskt pust fra den store verden erobret han med ett slag sin plass på parnasset - med en primitiv malerglede som sprenget alle tilvante forestillinger og som banet seg vei som en vårvill elv. Forvirrende mønstre av muntre fargeflekker lyste opp veggene og bragde bud både vilje og talent. Her var det noe nytt.<sup>197</sup>

Snart begynte Weidemann å eksperimentere med det geometrisk-abstrakte maleriet, tydelig inspirert av de konkrete, geometrisk-abstrakte strømningene som blomstret i USA og Europa på begynnelsen av 1900-tallet. Hans malerier ble preget av en konsentrasjon om rom- og formproblemer, men han skiftet fokuset over på farge og flate. Bildene hans fikk klare fargefelt, avgrenset av mørke, kraftige konturstreker.<sup>198</sup> Han fortsatte å videreutvikle et strengere formspråk enn tidligere. Maleriet *Komposisjon* (Ill. 3) er delt opp i geometriske felt med rene klare farger som deler opp former uten markerte konturer. Maleriene viser ingen bestemte objekter, noe som ligger i tråd med kubismens tanker om det rene og frie maleriet, fritt for figurativ tilbakeholdenhet. Selv om motivene ikke viser til noe særnorsk eller originalt, ble disse kubistiske verkene viktig for hans videre utvikling. Snart la han fra seg det strenge formspråket og utforsket løsere penselstrøk, fargepaletter og motiver inspirert av den norske natur, spesielt Nordmarka.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> SKMU, "Jakob Weidemann."

<sup>195</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 51.

<sup>196</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 56.

<sup>197</sup> Johannesen, *Jakob Weidemann*, 5.

<sup>198</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 62.

<sup>199</sup> Johannesen, *Jakob Weidemann*, 17.



III. 3 Weidemann, Jakob. *Komposisjon*. 1949. Olje på lerret. 127 x 146 cm. III. 4 Weidemann, Jakob. *Skogbunn*. 1960. Olje på lerret. 50 x 65 cm.

Weidemann var på 1940- og 1950-tallet på leting etter et personlig uttrykk, eller “håndskrift” som han selv kalte det. Dette fant han med Skogbunnbildene mot slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-årene. Et av de mest omtalte maleriene er *Storfuglen letter* (1959, olje på lerret, 150 x 200 cm, HOK), som også innledet billedserien. Her skapte han en egen, litt mer glidende og ekspressiv konstruktivistisk stil, med inspirasjon hentet fra den norske natur - med dette fikk det abstrakte maleriet for fullt rotfeste i Norge. 15 år etter krigen var Norge mer åpen for verden utenfor, og kunstnerlivet var generelt inne i en fase av internasjonalisering. I 1961 holdt han en utstilling på Kunstnerens Hus der han først viste frem disse bildene. Utstillingen var en sensasjon, og plasserte han som den fremste representanten for norsk kunst.<sup>200</sup> Utstillingen ble i sin samtid betegnet som en begivenhet, det kubistiske maleriet kunne ikke lenger overses, og Weidemann ble eksponenten for en ny tid.<sup>201</sup>

Motivet i *Skogbunn* (ill. 4) er abstrakt, men representerende, med stor vekt på farge og flate. Weidemann forsøkte her å komme nærmere tingenes karakter og abstrahere den norske skogbunnen. Han bruker skogens farger og teksturer. Han viste den norske befolkningen at en ikke trenger en figurativ tilnærming til maleriet, det er det abstrakte, med vekt på farge og stoff, som fremmer stemninger.<sup>202</sup> *Skogbunn* minner meg om Persens verker *Gáhta/ La rue* (2000, olje på lerret, 150 x 140 cm, SVD) og *Eana/ Jord* (2000, olje på lerret, 40 x 40 cm, kunstnerens eie), med tanke på komposisjon, fargebruk og tydelige referanser til naturen. Verkene viser at Persen skaper en dialog med tidligere modernistiske epoker og stilretninger. Abstrakt kunst ble sett som en del av det europeiske kunstfeltet i årene kort før første verdenskrig. Da Weidemann

<sup>200</sup> Hovdenakk, “Skisse til en forståelse,” 60-61.

<sup>201</sup> Boym, “Ord og bilder”, 4.

<sup>202</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 120.



tok opp abstrakt maleri, var det utviklet som en solid forankret og variert tradisjon, også utenfor Europa. Da Persen tok opp dette formspråket og brakte det til Sápmi og den samiske kunstverdenen var denne tradisjonen allerede forankret i norsk kunsthistorie.

Mens Weidemann gikk inn i en eksisterende norsk kunstverden, måtte den samiske skapes og formes. Den samiske kunstverdenen befinner seg altså mellom en gammel vestlig kunstverden, og en nyere samisk kulturrevolusjon som ble skapt på 1970-tallet. Alle de nevnte kunstnerne har vært viktige for skapelsen av nye inntrykk via modernistiske strømninger, men på forskjellige måter. En viktig fellesnevner er altså deres nyskapende innsats, status og tolkningen av deres natur. Naturen og nærheten til sine omgivelser har spilt en viktig rolle for dem, og de har alle klart på hver sin måte å vise *sin* natur gjennom egne erfaringer, sine formspråk og stilistiske vendinger. Valkeapää og Jåks banet vei for den neste generasjonen samiske kunstnere - de viste at samisk kunst også er basert på internasjonal kunst.

Samisk kunst er, og har vært mye forskjellig. Et viktig aspekt med revitaliseringen av samisk kultur var å få frem det særegne i samisk kultur og således høyne den ved å legge vekk tidligere tanker om samisk kunst (hovedsakelig duodji, men også dáidda) som etnografiske objekter, eller som primitiv kunst. Hvordan samiske kunstnere forholdt seg til spørsmålet om samiskhet varierte sterkt. Valkeapää og Jåks hadde begge funnet deres egne stiler da Persen og den nye generasjonen samiske kunstnere kom på banen. Den eldre generasjonen hadde skapt en vei å følge, som nyutdannede samiske kunstnere ekspanderte. De revitaliserte et kunstmiljø som var i ferd med å bli repeterende ved å ta med seg nye impulser, som for dem var nærmere nå enn tidligere gjennom en vestlig kunstutdanning.<sup>203</sup>

Mázejoavkus åtte medlemmer skilte seg kunstnerisk fra hverandre. Persen forholder seg til det vestlige modernistiske maleriet og gjorde det til samisk kunst. For Persen var kunstnerisk frihet viktig, hun brukte sin utdanning basert på vestlig kunsttradisjon, men koblet på ulike måter dette til samiske temaer, aktuelle og politiske spørsmål, så vel til personlige erfaringer. Tekstilkunstneren Marakatt-Labba er spesielt kjent for sine broderier som skildrer samisk historie. Gaup skapte skulpturer laget av tre som ofte er en blanding av moderne og klassisk kunst, samt samiske tradisjoner, både med tanke på håndverk og tema.

Kunstnerne stod i opposisjon mot kulturelle stereotypier, og viste at samisk kunst ikke måtte, men *kunne* inneholde visuelle referanser til det som tradisjonelt ble oppfattet som samisk, slik som symboler fra runebommer, fargene fra gáktien eller bruk av naturmaterialer. De viste at samisk kunst ikke er én ting, men har mangfold og trekker inspirasjon fra mange

---

<sup>203</sup> Persen, "Tendenser i samisk kunst og kultur", 65.



steder, ikke bare fra innad i Sápmi. I tillegg viste de at samisk kunst og kultur ikke lenger tilhørte fortiden, men utviklet seg i takt med samfunnet og kunne svare på aktuelle samfunnsproblemer. Samtidig må kunstnerne fremdeles forhandle mellom samisk og norsk kunstverden, på godt og vondt - således blir samiske kunstnere “en pendel mellom to kulturer”.<sup>204</sup>

## 2.5 Sammendrag

Persen startet sin karriere i et gryende samisk miljø, og i en samisk kunstverden som hun selv var med å skape. Hun forsøkte å finne sin plass og sin egen stil - en søken som Weidemann også tok for seg tidlig i hans karriere. Jáks og Valkeapää, som allerede var etablerte kunstnere i Sápmi, la begge stor vekt på deres kulturelle bakgrunn i sine arbeider, samtidig som de brukte vestlige metoder og medier. Dette var noe Persen også utforsket som nyutdannet kunstner, men i motsetning til Jáks, og mange av de andre medlemmene av Mázejoavku, fjernet hun seg fra duodji og brukte lerretet som sitt medium.

Mørketidsbildet *Skábma* bygger på en lang vestlig malertradisjon med landskap i fokus. Persen tolket Finnmarks natur gjennom et modernistisk formspråk, med løse og hurtige penselstrøk, fjernet fra realisme. Her var målet å fange lyset og fargene slik de viste seg akkurat der og da. I flere av hennes tidligste verk knytter hun motiv opp mot et samisk landskap, og samisk kultur. Persen og Valkeapää fikk samme type kritikk av Jáks, men denne gikk desidert hardere inn på Persen enn på Valkeapää. Han fortsatte å male samiske figurer og landskap i de samiske fargene, i håp om å fornye samisk kultur. Persen på den andre siden gikk over til et abstrahert formspråk, slik hun hadde lært under sin utdanning, der referanser til samisk kultur ikke var like tydelig.

Tanken om samisk kunst som primitiv og den samiske kunstner som etnisk forfulgte de samiske kunstnerne - de samiske kunstnerne på 1970-tallet ønsket å skille seg fra dette, de ønsket kunstnerisk frihet. Frihet til å både ta tilbake gamle symboler, men også ta til seg nye impulser. De viste at samisk kunst har mangfold, lik all annen kunst. De gjorde det Weidemann hadde gjort i Norge - de tok både inspirasjon fra sine nære omgivelser, sin kultur og gjenskaper det i et modernistisk uttrykk.

---

<sup>204</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 34.

### 3

## Nye impulser og kunstnerisk frihet

áigi doalvu  
mu čodá

tida fører  
strømmer

rávnnjíd<sup>205</sup>

gjennom meg<sup>206</sup>

### 3.1 Oppløsning og poesi

“Når pennen har vært virksom har penselen arbeidet på underbevissthetens lerret”<sup>207</sup>

Mázejoavku ble i 1983 oppløst, mye grunnet manglende økonomisk støtte - “Vi hadde brukt så mye tid, og så mye ressurser, på alskens mulige søknader. Vi fikk bare litt penger. Det tok knekken på oss”, uttalte Persen.<sup>208</sup> Kunstnerne var slitne etter flere år med kamp, samtidig mistet kunstnerne sin entusiasme og begeistring etter at Alta-saken ble tapt.<sup>209</sup> Synnøve Persen og hennes syke datter flyttet allerede sommeren 1982 til Trondheim, der de bodde frem til 1989. Datteren var her nærmere sykehus, og Persen ble med i to kunstfelleskap - først Trondheim kommunes ateliertilbud på Bakke gård, deretter i Gruppe Ilsvika.

Tidlig på 1980-tallet etablerte Persen seg som poet. Hun publiserte sin første diktsamling på samisk i 1981, *Alit lottit girdilit*, som to år senere ble publisert på norsk med tittelen *Blå fugler flyer*. Her skildres et begynnende kjærlighetsforhold, jakten og flukten. Naturen er et viktig motiv for Persen og kommer sterkt til uttrykk i og mellom de poetiske linjene. Landskapet har gått igjen siden hennes første malerier, og nå skildrer hun dem også med ord. “I mitt abstrakte maleri er det nordlige landskapet til stede i fargebruk, linjer, luft og rom; dette landskapet er også speil for mine poetiske tekster.”<sup>210</sup> Persen veksler mellom kunstnerskap og forfatterskap. Gradvis fjernes linjene mellom dem mer og mer - verk får titler inspirert av hennes dikt og maleriene tar opp temaer hun skriver ned på papir. For Persen er det å jobbe med poesi og maleriprosessen sammenlignbar, til en viss grad, da hun ikke alltid vet

<sup>205</sup> Persen, *Alit lottit girdilit*, 59.

<sup>206</sup> Persen, *Blå fugler flyer*, overs. Stien (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1983), 56.

<sup>207</sup> Svendsen, *Synnøve Persen*, 10.

<sup>208</sup> Wersland, “Hennes kamp er kronet med seier”.

<sup>209</sup> Hansen, “Samisk Kunstnergruppe/ Sámi Dáidojoavku 1978-1983”, 277.

<sup>210</sup> Sámi Dáiddárráđđi, “Synnøve Persen.”

hvor det ender - “Forskjellen mellom litteratur og visuell kunst er språk og arbeidet med ordenes musikk, kontra det visuelle uttrykket, samspill og komposisjon i fargene.”<sup>211</sup>

Den samiske kunst og kulturinstitusjonen ble sakte bygd opp - SDS hadde i 1986 kjempet frem visningsstedet Sámi Dáiddaguovddáš – Samisk senter for samtidskunst (SDG) i Karasjok, som ble det ledende internasjonale senteret for samiske samtidskunstnere, og har som formål å støtte og formidle samiske samtidskunstnere, kunsthåndverk og dáiddaduodji.<sup>212</sup> Det samiske flagget, basert på Persens utkast, ble godkjent den 15. august 1986. Denne versjonen ble formgitt av den samiske kunstneren Astrid Båhl (f. 1959) fra Troms, og er et viktig symbol for feiringen av *sámi álbmotbeaivi/ samenes nasjonaldag*.<sup>213</sup> Den 9. oktober 1989 ble Sametinget åpnet av Hans Majestet Kong Olav V.<sup>214</sup> Den nye Sametingsbygningen sto ferdig i år 2000, og flere samiske kunstnere ble invitert til å dekorere bygget. Sametinget skal blant annet legge til rette for samisk samtidskunst, og har i dag en egen innkjøpsordning for kunst. Deres samling inkluderer flere verk av Persen.

På denne tiden var det en pågående debatt mellom det figurative og det abstrakte maleriet. Modernistisk kunstkritikk hadde fremmet det *rene* maleriet, fritt for personlighet og erfaring - alt som skulle fremmes var maleriets spesielle egenskaper, spesielt lerretets flate. På denne måten var kunsten likestillende, da kunstner ikke var i fokus, men verket. Postmodernisme kan både tolkes som en forlengelse, men også et brudd fra modernismen og dens strenge idealer. Daniel Bell mente modernismens ære var over fordi modernismen var den største innsatsen for å eksperimentere og brøt til slutt alle grenser, og at en tilbakevending var umulig. Kulturen var blitt splintret og med å sette grenser vil det også sette grenser for utforskingen av de mange kulturelle uttrykkene.<sup>215</sup> Postmoderne kunstnere tok tilbake motiver som modernistene la fra seg, men brukte i hovedsak samme formspråk, men lerretet ble utforsket på en mer subjektiv og ekspressiv måte. Postmodernistene fortsatte å være grenseløse, de utvidet kreativiteten. Denne endringen følger Lyotard tanker om postmodernisme som en forlengelse - at det er søken etter nye presentasjonsmåter.<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 183.

<sup>212</sup> SDS, “Samisk Kunstnerforbund (SDS).”

<sup>213</sup> Sametinget, “Nasjonaldag og nasjonale symboler”. *Sámi álbmotbeaivi/ samenes nasjonaldag* ble for første gang feiret 6. februar 1993 til minne om det første samiske landsmøtet holdt i Trondheim i 1917. Det finnes i dag fire offisielle samiske symboler - nasjonaldagen; det samiske flagget; den samiske nasjonalsangen *Sámi soga lávlla* som ble vedtatt 1986; og i 2022 ble det bestemt at den samiske nasjonaljoiken skulle være *Sámi eatnan duoddariid av Valkeapää*.

<sup>214</sup> Sametinget, “Om Sametinget.”

<sup>215</sup> Bell, “Modernism and Capitalism”, 1121-1122.

<sup>216</sup> Lyotard, “What is Postmodernism?”, 1137.

Kunstnerisk utfoldet Persen seg i et større kunstnerisk miljø. Utover 1970-tallet skiftet kunstverdenen fokuset bort fra urfolkskunst og gikk over til det urbane, utover 1980-tallet fikk det ny-ekspresjonistiske maleriet fotfeste i Norge, med røtter til det tyske “heftiges Malerei”, eller *det heftige maleriet*. Persen gjorde seg her gjeldende og utforsket det nye maleriet. Persen jobbet mye med forskjellige kunstneriske problemstillinger - tekstur, visuell form, ikke minst fargebruk. “Jeg kunne brukt frem liv på å utforske farger. Det er noe av mitt kunstnerliv har bestått i.”<sup>217</sup> Selv om Persen var innlært i en modernistisk skole, forholdt hun seg aldri helt til modernistiske verdier, spesielt med tanke på anti-illusjonisme. Hun har flere ganger referert til noe utenfor lerretet, noe hun fortsetter med.

I en samtid, da det europeiske maleriet til dels ble erklært død, presenterte Synnøve Persen maleriske flater med en fornyende og særpreget signatur i samisk billedkunst. Inspirert av flere stilistiske strømninger viste hun vilje til dialog med europeisk kunstliv generelt, samtidig som hun staket ut nye hovedlinjer i samisk samtidskunst.<sup>218</sup>

### 3.2 Glassklokken

“Urfolkskunstnere synes ofte å påta seg en frelseroppgave og dermed ikke gi seg selv kunstnerisk frihet.”<sup>219</sup>

På Persens første separatutstilling på Romssa Dáiddasiidda – Tromsø Kunstforening, fra mai til juni 1983, stilte hun ut 22 malerier. Hun ønsket å “vise at samisk billedkunst er noe mer enn reindrift og kofte”, og heller påpeke mangfoldet i kulturen.<sup>220</sup> Hun ville også male litt annerledes enn hennes tidligere abstrakte verk - “gjennom farge og form vil jeg uttrykke det maleriske”, og “formidle skjønnhet”, dog ikke det pene bildet.<sup>221</sup> Med maleriet *Glassklokken/ Glássadiibmu* (ill. 5) ser vi nye kunstneriske impulser i et tidsriktig formspråk.

Motivet i maleriet *Glassklokken* forholder seg til lerretets flate og ramme, med bruk av geometriske former og ekspressive penselstrøk. Fargene er et blikkfang, alt fra de lyse til de mørkere blå partiene - fra de duse rosa fargene til de røde og kraftige penselstrøkene. Fargebruken skaper motsetninger og dybde. De underliggende fargene i forskjellige nyanser av blått, med lysere partier i ytterkanten som rammer inn verket, og mørkere farger i midten. En annen ramme er den uperfekte, kvadratiske røde streken mot bildets ytterkant som hjelper å stabilisere blikket mot rammens avgrensning. Denne streken er i noen partier delvis malt over slik at rødfargen stadig skinner igjennom. I det midtre partiet synes hvite penselstrøk som

---

<sup>217</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 83.

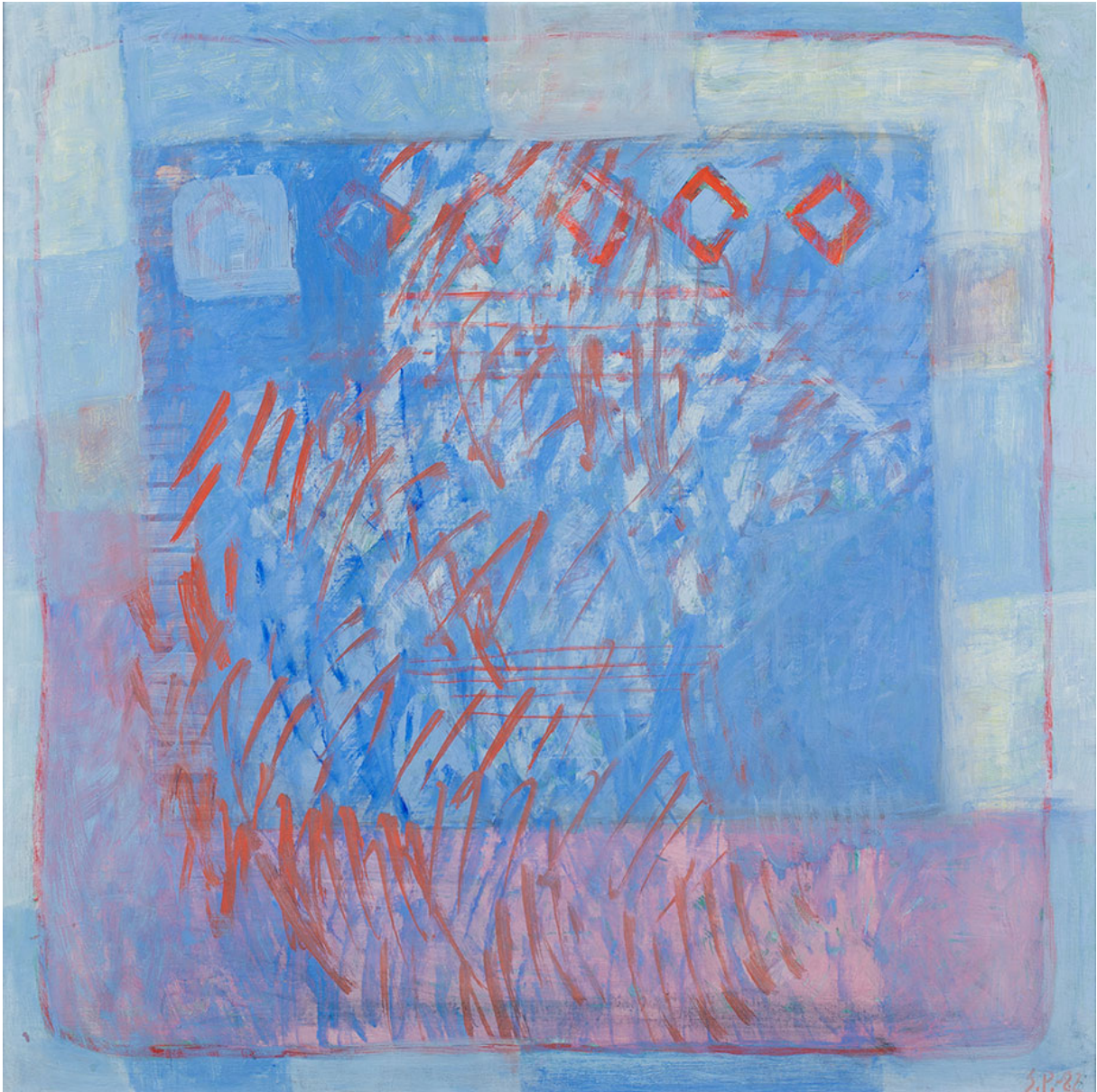
<sup>218</sup> Svendsen, *Synnøve Persen*, 22.

<sup>219</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 66.

<sup>220</sup> Eilertsen, “Uten myter og romantikk”.

<sup>221</sup> Pollestad, “Maleren Synnøve Persen med separatutstilling.”

representerer selve glassklokken. Ordet *glassklokke* blir i Det norske akademis ordbok definert som “en kuppel av glass (for å beskytte mot damp e.l.)”. Det øverste laget med maling er de brutale penselstrøkene i rødt. Nederst til venstre virker penselstrøkene tilfeldig noe skaper et dramatisk blikkfang. Øverst i verket er strekene kontrollert og danner geometriske former, samtidig som ukontrollerte og kaotiske strekene bryter dette opp.



III. 5 Persen, Synnøve. *Glassklokken/ Glássadiibmu*. 1982. Olje på lerret. 104 x 104 cm.

Maleriet ble til i en tid av endring, kaos og usikkerhet, noe verket skildrer. Maleriet er kraftig og spontant, men viser samtidig til motsetninger som stabilitet og kontroll. De energiske, eksperimenterende og kraftige penselstrøkene er nytt for Persen, men likevel tidstypisk. Maleriet beveger seg mellom geometriske detaljer, referanser til det figurative og det lyriske gjennom penselens tilstedeværelse. *Glassklokken* er full av motsetninger og kontraster. Det er

motsetninger mellom lerretets flate og de malte strøkene og lagene som gir dybde; fargene, både de klare og sterke, og de duse og transparente fargene, skaper kontraster som fanger blikket i både stødige figurer og de mer kaotiske strekene. Alle lagene med overlapping, fargekontraster og riss viser Persens ønske om å eksperimentere med det rene abstrakte- og abstrakt ekspresjonistiske maleriet, det maleriske og håpet om kunstnerisk frihet.

Persen ble i Trondheim godt kjent med samtidens ny-ekspresjonismens bevegelse, og malte flere verk som ligner *Glassklokken*, slik som *Noaidelottit/ Noaide-fugler* (1982, olje på lerret, 120 x 108 cm, Innkjøpt av Norsk kulturråd 1983, ukjent eier). *Noaidelottit* henviser til det samiske og mytiske - at noen fugler er varslere. Fuglene varslere om at gode eller onde ting kommer til å skje.<sup>222</sup> *Noaidelottit* verket ble også vist på debututstillingen i Tromsø. I disse verkene belyser titlene det som er i fokus, nesten midt på lerretet, men i maleriet *Mearra/ Hav* (1988, olje på lerret, 160 x 140 cm, SVD) viser tittelen til hele lerretet. *Mearra* bygger videre på fargene i de to forrige verkene, hovedsakelig blå toner med innslag av røde streker og partier, men her er komposisjonene løsere og mer organiske - vi ser bølger i bevegelse som strekker seg utover hele lerretet. Persen kaller disse de “blå bildene fra 1980-tallet”.<sup>223</sup>

Tidligere medlem av Mázejoavku, Berit Marit Hætta, skrev kritikk til Persens første separatutstilling, og hevdet blant annet at: “det samiske skinner igjennom til tross for at bildene er abstrakte og for et samisk publikum uvant”.<sup>224</sup> Persen sier seg imot slike utsagn, hun presiserer at bare fordi hun er samisk betyr det ikke at det er noe underliggende samisk i alle hennes verk<sup>225</sup> - “Og det at journalistene hele tiden skal lete etter noe samisk i mine malerier - det er helt uinteressant!”<sup>226</sup> Flere samiske kunstnere sliter med å løsrive seg fra “folklore, stereotypiene, prospektkortpanoramaene ect”, hevder Persen. Det er få som har klart å smelte sammen de to kunstverdenene, den vestlige og den samiske, til ett inntrykk, uten å miste integritet og troverdighet.<sup>227</sup> Fremover blir rutenettet og fargeflatene tydeligere i Persens verk, slik vi kan se i maleriene *Meara lahkosis/ Ved havet* (1988, olje på lerret, 170 x 200 cm, Lillehammer Kunstmuseum) og *Činjahus/ Utsmykning* (1999, olje på lerret, 200 x 220 cm, Hjelpemiddelsentralen i Finnmark). Samtidig utforsker hun det organiske abstrakte maleriet, med løsere penselstrøk enn tidligere, slik vi ser i *Meahci šuvva/ Skogens sus-serien (I-V, 1999-*

---

<sup>222</sup> Troen om fugler som varslere finner man også andre steder i verden, og er således ikke kun tilknyttet samisk førkristen religion eller Sápmi. I en mer generell forstand kan vi kalle dette folketro som har overlevd fra naturreligionene på tvers av region og religion.

<sup>223</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 27.

<sup>224</sup> Berit Marit Hætta sitert i Aamold, “Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering”, 120.

<sup>225</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>226</sup> Synnøve Persen sitert i Aamold, “Landskap, bevegelse, frihet”, 34.

<sup>227</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 66.



2002, olje på lerret, 27 x 22 cm). Persen utforsker maleriets mange muligheter og formspråk. Persen tok i bruk samtidens formspråk, utforsket det, og gjorde det til sitt eget gjennom bruk av personlige erfaringer og bakgrunn. Hun har smeltet sammen to kunstverdener på en unik måte.

### 3.3 Reaksjoner, likestilling og postmodernisme

“While it brought attention back to the body, Neo-Expressionism did so in a decidedly abstract and distorted way.”<sup>228</sup>

Persen hevder at “den ny kunsten søker seg ut av trange vilkår og snevre kunstsyn”, mye på grunn av endringene i samfunnet - verden er blitt mer individualisert, det er mer fokus på hvem du er enn hvor du kommer fra.<sup>229</sup> Etter andre verdenskrig var Vesten i endring - flere perspektiver ble fremmet, det moderne var blitt umoderne, og kunsten skulle ikke lenger ha et formål, den skulle være formalistisk.<sup>230</sup> Kunstens sentrum ble flyttet fra Paris til USA, og i New York oppsto “abstrakt ekspresjonisme”. Abstrakt ekspresjonisme en type abstrakt maleri som siktet mot fri emosjonell utfoldelse med den skapende gesten i sentrum.”<sup>231</sup> Som en forlengelse på dette oppsto det, spesielt i Tyskland, en ny stil - det heftige maleriet - “et ekspresjonistisk maleri basert på et subjektivt, figurativt billedspråk, preget av kraftige lys- og fargevirkninger.”<sup>232</sup>

Alt som var synlig var materialet og kunstneren som individ, da de søkte nye uttrykk ved å vende seg innover i sinnet, resultatet ble rent abstrakte verk. Den abstrakte kunsten var likestillende - verkene ble individuelle og personlige, de sa ikke noe om kunstnerens bakgrunn eller kjønn. Denne typen kunst ble ikke laget av menn eller kvinner, men kunstnere. Man trengte ikke lenger merkelappen “kvinnelig kunstner”, der de kun ble sett på som unntakstilfeller.<sup>233</sup> Dette henger sammen med at de tradisjonelle kjønnsrollene ble utfordret under krigen, noe som virkelig satte i gang kvinnekampen. Samtidig ble forventinger om hva kvinner kunne og skulle male endret med det abstrakte formspråket, det åpnet opp en ny verden.<sup>234</sup> Persen har uttalt seg om hennes og Mázejoavkus arbeid i denne konteksten: “Vi utfordret alle roller, også

---

<sup>228</sup> Thompson, *American Culture in the 1980s*, 73.

<sup>229</sup> Persen, “White mainstream culture”, 20.

<sup>230</sup> Zamani, “En dialog mellom jevnbyrdige”, 9.

<sup>231</sup> Zamani, “En dialog mellom jevnbyrdige”, 9.

<sup>232</sup> Rød, “heftig maleri,” 06.11.2022. [https://snl.no/heftig\\_maleri](https://snl.no/heftig_maleri)

<sup>233</sup> Gabriel, “Var det virkelig ingen store kvinnelige abstrakte kunstnere i etterkrigstiden?”, 39.

<sup>234</sup> Gabriel, “Var det virkelig ingen store kvinnelige abstrakte kunstnere i etterkrigstiden?”, 40.

kjønnsroller, det vil si at vi utfordret idéene om hva kvinner skulle gjøre, og hva menn skulle gjøre, og vi var kunstnere”.<sup>235</sup>

Den franske litteraturkritikeren og teoretikeren Roland Barthes (1915–1980) publiserte i 1967 artikkelen “The Death of the Author”. Her fremmer han en ny fremgangsmåte - å se på tekst uten å fokusere på forfatter; eller i så måte, å se på kunstverk uten å se på kunstner. “To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. [...] when the Author has been found, the text is ‘explained’.”<sup>236</sup> Barthes mener altså at ved å se på forfatteren blir teksten forklart, at verket ikke lenger er et autonomt. På samme måte ønsket altså kunstnere å fristille kunsten, og med abstrakt kunst skjedde nettopp dette.

Ny-ekspresjonistene tok tilbake gjenkjennelige motiver som, spesielt de minimalistiske kunstnere på 1960- og 70-tallet, ble forkastet. Nå gjerne med malerier med sterke og livlige farger, utført på en voldsom og emosjonell måte.<sup>237</sup> Forløperen til det nye heftige maleriet var Georg Baselitz (f. 1938). Den tyske maleren ble en sentral skikkelse innen gjenoppdagelsen av maleriet som medium.<sup>238</sup> Denne retningen var en reaksjon både på den modernistiske abstraksjonen og det overveldende fokuset på det estetiske man så i minimalismen og konseptkunst. De tok tilbake det mer figurative motivet, det ekspressive formspråket, de brukte sterke farger og store kontraster, utført på en brutalt emosjonell og forvrengt måte. Motivene var enda abstraherte, men med større innslag av figurasjon.<sup>239</sup> Store temaer som mytologi, kultur og historie ble igjen tatt opp, men også personlige hendelser. De skildret motivene på en rå og brutal måte. Grunnet motivvalg, som modernismen tidligere hadde avvist, kan ny-ekspresjonismen ha spilt en viktig rolle i overgangen fra modernisme til postmodernisme.<sup>240</sup>

Persen fjerner seg aldri helt fra hennes malerier, men det abstrakte formspråket ga henne en frihet hun ellers ikke hadde hatt. Dette formspråket var nytt for samiske kunstnere. Mannlige kunstnere hadde lenge definert og okkupert maleriet, spesielt det figurative, også samiske kunstnere. Persen kunne nå utfolde seg kunstnerisk uten stemples, med fokus på prosessen å skape. Men i den nye kunstarenaen var det liten plass til urfolkskunst:

---

<sup>235</sup> Wersland, “Synnøve Persen fyller 70 år.”

<sup>236</sup> Barthes, “The Death of the Author”, 147.

<sup>237</sup> Thompson, *American Culture in the 1980s*, 73.

<sup>238</sup> Chilvers mfl., “Georg Baselitz”.

<sup>239</sup> Thompson, *American Culture in the 1980s*, 73.

<sup>240</sup> The Art Story, “Neo-Expressionism”.



Som en reaksjon til 1970-tallets åpne billedkunstscene, med særlig plass fra for kunst fra minoriteter, undertrykte, etc., lukker kunstarenaen mer og mer og konsentrerer seg om den urbane vestlige kunst, “das heftiges Malerei”, transavantgarde, osv. Urfolk kunst har liten om noen plass i dette bildet.<sup>241</sup>

Ideen om likestilling i en kolonial kontekst handlet ikke bare om likhet, det handlet også om assimilering. Ingen skulle skille seg ut, det skulle ikke lenger være forskjell mellom folk, heller ikke norsk eller samisk.<sup>242</sup> Spørsmålet om etnisitet gjorde seg altså heller ikke gjeldende i det abstrakte verket. Det som var i fokus var *verk* og *kunstner*. Likestilling mellom kjønnene bidrar positivt til utvikling og åpenhet, men likestilling mellom majoritet og minoritet fjerner i realiteten minoriteten. Kjønn og feminisme er en gjennomgående parallell til urfolk og urfolksperspektiver.<sup>243</sup>

Selv om merkelappen kvinnelig kunstner forsvant fra kunstverdenen, er den etniske merkelappen vanskeligere å bli kvitt, om ikke umulig, siden samiske kunstnere *er* etniske - det som går an å fjerne er de fordommer som setter stopp for frihet, også den kunstneriske friheten. Persens malerier fra denne epoken setter budskapet til ny-ekspresjonistene ut i verden - hun ønsket kunstnerisk frihet og hun fokuserte på skapelsesprosessen, hun ønsket likestilling, samtidig tok hun i bruk samisk tematikk.

### 3.4 Fargerike inntrykk og hjemlig natur

“It is said, especially by artists, that colour cannot be described or discussed in words.”<sup>244</sup>

Å kjenne kunst er også å kjenne farger. Å kjenne farger er å vite at det er konteksten til farger og hvilke andre farger som er i dens umiddelbare nærhet som bestemmer hvordan de blir sett, siden forskjellige farger og overflater reflekterer eller absorberer lys ulikt. Det fysiske elementet i farger er et sett med bølgelengder som påvirker øyet, det er ikke *farge*, men variable typer energi.<sup>245</sup> I *Malerileksikon* blir “farge” definert som en bevissthetsopplevelse som blir fremkalt ved at lys som har en annen spektral sammensetning enn sollyset, treffer øyets netthinne. Å oppleve farge er en reaksjon som menneskets nervesystem har på det lyset som gjenstander reflekterer. Vi kan altså se farger, samt hvitt svart og grått, og vi kan skjelne mellom fargetoner og fargevalører.<sup>246</sup> Hvordan vi ser farger handler altså om lys, overflate og kontekst - det handler om harmoni og kontrast. Men farger handler også om mening og symbolikk. I vestlig tradisjon

---

<sup>241</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 65.

<sup>242</sup> Bjørklund mfl., “Sápmi - Becoming a nation”, 3.

<sup>243</sup> Olsen, “Kjønn og urfolksmetodologi”, 88.

<sup>244</sup> Gage, *Color in Art*, 9.

<sup>245</sup> Gage, *Color in Art*, 7.

<sup>246</sup> *Malerileksikon*, s.v. “Farge”.

har farger gjerne fått mening gjennom religion, men i moderne kunst er fargene oftere basert på individuelle oppfatninger.

I Persens verk er det ofte fargene som trekker oss inn i verket, slik som blåfargene og kontrasterende røde streker og partier i maleriene *Glassklokken* og *Noaidelottit*. Blåfargen har alltid vært viktig for kunstneren - “Jeg hviler i blåfargen. Blått er fargen som står mitt indre nærmest. Den har forandret seg for meg gjennom tiårene, og mitt arbeid med den begynte i Masigruppe-tida. Blått inneholder både flukt og lengsel, samtidig som den fargen gir meg ro.”<sup>247</sup> Valkeapää er kjent for sine fargerike malerier, gjerne brukte han primærfarger - fargene hentet fra samisk kultur, i likhet med Särestöniemis fargebruk. Weidemanns fargebruk ble inspirert av det han så rundt seg fra naturen. Utover 1960-tallet gikk han fra dype valører og tekstur hentet fra skogens bunn, til lysere og klarere farger - vårblomstenes farge, til fargerike abstrakte og ekspressive malerier. For disse kunstnerne er fargebruk og fargevalg en viktig del av deres kunstnerskap - det viser hvordan de ser og tolker verden, og hvordan de fremmer og uttrykker ulike motiv og temaer - enten symboltung, naturalistisk og kollektiv, eller individuelt.

I Skogbunnbildene la Weidemann stor vekt på materialbruken for å finne essensen i den stofflige og frodige norske skogbunnen. Han blandet sammen Henkel-lim, fargepigmenter og vann på lerretet eller platen, mens det enda var vått malte han oppå med oljemaling, og når det tørket sprakk blandingen.<sup>248</sup> Fargene han brukte refererte til naturen. Det grønne i bildene kan se ut som gress, blader, og mose, det røde og gule gir en følelse av lys, blomster og endringer i sesonger, mens det gråblå kan minne oss om vann, steiner og skygger.<sup>249</sup> Fargene var ofte mettede og opake, og grunnet limbalndingen ble teksturen lik naturen. Fargene ble oppdelt i felt, men innenfor feltene kunne Weidemann skape tekstur med å blande sammen flere farger. Dette skapte helhet, harmoni og stofflighet.

Weidemann ga på 1960-tallet avkall på geometrisk abstraksjon og gikk over til et lyrisk-abstrakt maleri beslektet med fransk samtidskunst. Overgangen var vanskeligere enn forventet, og Weidemann begynte å eksperimentere med mindre lerret enn vanlig.<sup>250</sup> I anledning av hans første separatutstilling utenfor Skandinavia i 1963 uttalte han i et intervju i *Aftenposten* - “Jeg bygger opp bildene på samme måte. Men nå er det fargen jeg vil ha tak i - det er den, istedenfor stoffet, som skal gi uttrykket. Materialbildene var noe jeg var nødt til å gå igjennom. Men mens

---

<sup>247</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 25.

<sup>248</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 118.

<sup>249</sup> Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 124.

<sup>250</sup> Hellandsjø, “Jakob Weidemann”, 30.

jeg i de gikk utover, går jeg nå innover i søken etter skriften.”<sup>251</sup> Fra Skogbunnbildene vendte han nå blikket oppover, og spesielt var det vårblomstrene som opptok han. Fargene lysnet, formspråket ble mer lyrisk og motivene gikk mer og mer i oppløsning.<sup>252</sup>

Fremover gikk Weidemann over til et ekspressivt og kraftig uttrykk på 1980-tallet. Han beholdt den samme motivkretsen – naturen, men fargene ble mørkere og penselstrøkene ble kraftigere. I 1982 stilte Weidemann ut en serie kalt *Inntrykk fra naturen* på Henie Onstad Kunstsenter. Uttrykket ligner flere av hans mer lyriske verk fra misten av 1960-tallet, med kraftige fargeklatter smurt over lerretet. I *Inntrykk fra naturen*-serien ble fargene oppbygd av tykke malingslag med palettkniv - det er virkelig bare et inntrykk, en eksplosjon av farger. Dette abstrakte formspråket fokuserer på å fange essensen og ikke formen på objektet som er avbildet. Fargene skiller seg her fra Skogbunnbildene, han legger bort de mørke grønne og røde tonene, og fokuserer heller på de blå, men samtidig varme fargene. Det er innslag av røde, grønne og gule drag, men også hvite og svarte partier.<sup>253</sup> I maleriet *Inntrykk fra naturen* (ill. 6) ser vi lagvise kraftige dreininger av penselen. Malingen er dratt utover lerretet, for det meste i en vertikal bevegelse. Blå valørene dominerer verker, men i forskjellige partier kommer hvitt, rødt, gult og grønt til syne.

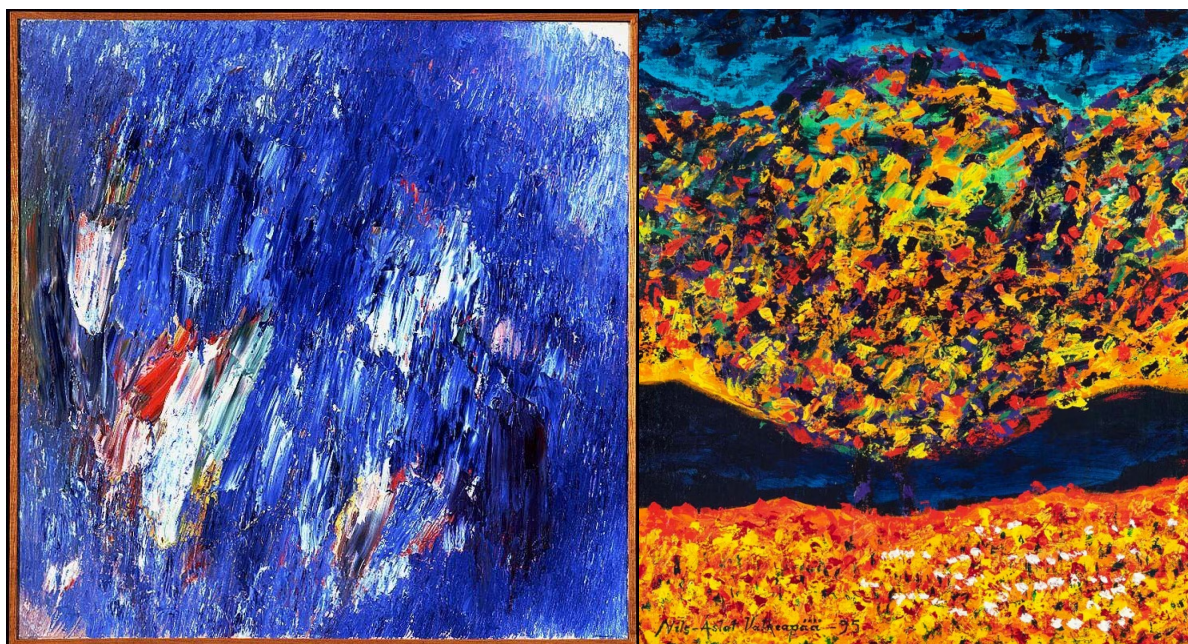
Fargene er i dette verket er mørkere enn hans tidligere verk fra 1970-tallet, da han var spesielt opptatt av vårblomstene, men det finnes andre verk i serien som er lysere, klarere og varmere i fargene, slik som *Inntrykk fra naturen* fra 1985 (olje på lerret, 160 x 160 cm) med en varmere palett i rosa og rødt. I dette verket glir fargene mer over i hverandre og komplementerer hverandre. *Inntrykk fra naturen*-serien og flere verk fra hans blomsterbilder har samme komposisjon, med hovedmotivet i midten, nesten som en sirkel i lerretets sentrum, med kraftigere farge og penselføring, og mot ytterkantene er malingen dratt utover i en lysere valør. Valkeapääs malerier har ofte en mer bevisst penselføring. Hans landskap er strukturert - de er ofte tredimensjonale med en klar forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. For Valkeapää er det ikke essensen i objektet som er viktig, men fargene og motivet i seg selv.

---

<sup>251</sup> *Aftenposten*. Intervju med Jakob Weidemann 12.10.1963.

<sup>252</sup> Johannesen, “Søken etter skriften”, 117-118.

<sup>253</sup> Boym, “Ord og bilder”, 9.



III. 6 Weidemann, Jakob. *Inntrykk fra naturen*. 1982. Olje på lerret. 120,5 x 120,5 cm. III. 7. Nils-Aslak Valkeapää. *Nama haga/ Uten tittel*. 1995. Akryl på lerret. 72 x 65 cm.

Särestöniemi hadde en stor samling med kunst i hans hjem i Särestöniemi, Kittilä. Der lærte han Valkeapää kunsthistorie og fargelære. Särestöniemi var selv inspirert av kunstnere fra hele verden, men det var spesielt fargebruken forskjellige kunstnere forholdt seg til disse to studerte.<sup>254</sup> Valkeapää vokste opp i et kristent miljø - i Karesuando kom læstadianismen på 1840-tallet og spredte seg raskt til Norge. Kristendommen hadde i Valkeapääs liv fått feste og “Bildefattigdommen og fornektelsen av det fargerike i livet som kristendommen sto for, virket som en negativ klangbunn når Áillohaš i sitt voksne liv kom i opposisjon til sitt kristelige opphav og ville male en samiske verden i kraftige farger”, skriver Geir Tore Holm.<sup>255</sup> Også joik, som var blitt bannlyst blant de kristne samene, revitaliserte Valkeapää og gjorde det til et symbol på samisk ånd.<sup>256</sup> Valkeapää var en del av eliten, en som bar håpet, og holdt flammen levende.<sup>257</sup>

I *Nama haga/ Uten tittel* (ill. 7) ser vi et landskapsmaleri, igjen med de karakteristiske fargene fra Valkeapääs tidligere verk. Fargene er ikke blandet sammen, men malt lagvis i en nesten pointillistisk stil. Valkeapää brukte her primærfargene rødt, gult og blått, og sekundærfargene oransje, grønt og fiolett. I forgrunnen dominerer varme farger som rødt,

<sup>254</sup> Aikio, “Formative Years in Finland”, 96.

<sup>255</sup> Holm, “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”. 03.04.2023.

<https://www.lassagammi.no/cppage.6429118-315481.html>

<sup>256</sup> Hautala-Hirvioja, “Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary Art”, 101.

<sup>257</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 34.

oransje og gult, men med mørkere flekker i kaldere farger. På høyre side ser vi innslag av hvite flekker. Et mørkt parti skiller av til neste fargesterke område, med innslag av lilla. Mot lerretets øvre kant ser vi lysere blå farger i kontrast mot mørkeblå og svarte flekker. Figurene som ofte opptar Valkeapääs malerier på 1980- og 90-tallet er nå lagt bort, og kan trekke trådene bak til noen av hans første malerier på midten av 1970-tallet. I Valkeapääs verk *Sillion aurinko asui luonamme/ Dalle orui beaivváš min luhtte/ Da solen bodde hos oss* fra 1974 (tusj på papir, 55,5 x 103 cm, privat eie) bruker han fargene for å demonstrere kristendommens frarøvelse av samisk levemåte, skikker og religion. Motivet viser et bredt landskap, der midtre og høyre parti er tegnet med farger, - her ser vi en rød og gul strålende sol, et grønt landskap, reinsdyr, mennesker med røde og blå gákti og pil og bue, lávvuer og gudeskikkelser i rødt og gult. På bildets venstre side er kun sort brukt - her ser vi mennesker i tre linjer, ledet av en skikkelse som holder et kors - det er kolonisatorene.

Ofte brukte Valkeapää spesielt blått, rødt, gult og grønt i hans malerier - fargene finner vi igjen i gáktiene, og i det nye samiske flagget, for han er fargene symbolsk. Båhl arbeidet videre med Persens utkast til samisk flagg, og det ble, i tillegg til de røde, gule og blå fargepartiene, innført en grønn tverrstripe til venstre for den gule. Det ble også innført to halvsirkler - den røde halvdel symboliserer solen, og den blå symboliserer månen. Båhl ble inspirert av dikteposet "Solsønnens frieri i jettenes land", skrevet av den sørsamiske presten og forfatteren Anders Fjellner (1795-1876). I diktet skriver han om samene som Solas barn. Den delte halvsirkelen finner vi også igjen på runebommer og er altså et førkristent samisk symbol.

Valkeapää skapte et samisk landskap, med bruk av de kjente samiske fargene, innenfor lerretets billedkant, mens Weidemann tok de fargene han så rundt seg i landskapet og malte dem ned på hans lerreter. For Persen var det ikke viktig med naturtro farger, eller å bruke farger tilknyttet hennes kultur - for henne er det heller fargene *hun* assosierer med Finnmark og Porsanger, og det psykologiske aspektet tilknyttet fargeforståelse. "Og blåfargen... Porsanger er blå; blåtonene er veldig spesielle. [...] Blått er en eterisk og flyktig farge, som drar fra en hele tiden. Men blått uttrykker også ro, evighet, kosmos. Fargen er kontemplativ, man kan falle til ro."<sup>258</sup> Mens de blå tonene for Persen virker rolige, er en kontrast rosa - som for henne viser til urolighet, til drama.<sup>259</sup> Rødfargene vi ser i verk som *Røde Landskap* er for henne gledens farge.<sup>260</sup> For Persen er de grønne kulørene sterkt tilknyttet sommeren i nord.<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> Pollestad, "Livets syklus på utstilling".

<sup>259</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 23.

<sup>260</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 143.

<sup>261</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 55.

### 3.5 Sammendrag

Persen gikk bort i fra det figurative maleriet og over til det abstrakte for å fylle et tomrom i den samiske kunstverden, på lik linje med Weidemann som gjorde det tidlig i hans egen karriere. Formspråket var like fremmed i begge kulturer, med å ta det abstrakte maleriet som sitt medium har de hatt større kunstnerisk frihet, og de har begge omgjort det til en del av sin kulturarv - Persen i den samiske og Weidemann i den norske.

Persen, som gjennom sin utdanning har hatt god kjennskap til internasjonale strømninger, har gått inn i dialog med dem, samtidig trekker hun inn sin samiske bakgrunn og samiske interesser. Gjennom *Glassklokken* har Persen skapt en ny retning innen samisk kunst, og vist at den samiske kunsten absolutt ikke er stillestående eller i ferd med å miste sin kreativitet. Det heftige maleriet blir for Persen en ny kanal for å formidle sine historier, både tilknyttet samisk kultur men også uten denne referansen.

Valkeapää og Weidemann, på lik linje som Persen, brukte ofte sin nære natur som utgangspunkt for deres kunst, men uttrykksmåtene og kunstneriske stilretninger varierer sterkt. Valkeapää skapte landskap fulle av farger, de samiske fargene, med og uten figurer som ofte symboliserer samiske guder. For han er fargene knyttet til kulturen, mens for Weidemann er fargene hentet fra naturen. Hans malerier kan også kalles fargerike, men for han er det ikke en skjult symbolikk, det er heller ønsket å fange essensen. Persen har en mer modernistisk tolkning av fargebruk - den basert på en individuell oppfatning.

## 4

### Abstraherte konkrete landskap

in mun leat gearggus  
in áiggo vuos gullat  
ále buvttē munnje dieid ságaid  
mana eret iežat dieđuiguin<sup>262</sup>

jeg er ikke rede  
vil ikke høre  
kom ikke til med med ordene  
dra bort med din viten<sup>263</sup>

#### 4.1 Tap, kjærlighet og glemsel

“Maleriet er en kamp mot destruksjonen, et ukjent bilde som alltid er på veg. I periferien av verden, som motstykke til larmen, under kvelende stillhet, enerverende utmattende prosess hvor alt er usagt.”<sup>264</sup>

Etter oppholdet i Trondheim flyttet Synnøve Persen og datteren tilbake til Bevkop i 1989. På familiegården, som hun nå eier, bygde hun hus og atelier, og hun bruker det gamle kårhuset som kontor for sitt litterære arbeid.<sup>265</sup> Hun flyttet tilbake til kunstverdenens periferi, til Finnmark, til Porsanger. Å bo på et lite sted i Finnmark og drive som kunstner var et dristig valg fordi den samiske kunstinstitusjonen ennå ikke hadde økonomisk støtte til å “brødfø sine kunstnere”.<sup>266</sup> Året etter hun flyttet tilbake til Finnmark, ble Persen igjen valgt som leder for SDS, der hun hadde vervet frem til 1993. Kunstinstitusjonen var nå på plass, og Persen hadde igjen posisjonert seg som en viktig leder i den samiske kunstverdenen.

Persen viderefører 1980-tallets das heftiges Malerei med de røde maleriene *Roaddi I-III/ Røde Landskap I-III* (1993, olje på lerret, 150 x 100 x 3, Troms fylkeskommune/ SVD). Triptykonet var et av Persens hovedverk på separatutstillingen ved Romssa Dáiddasiidda i 1993. Andre verk fra utstillingen slik som *Namakeahtes čala/ Skrift uten tittel* (1993, olje på lerret, 110 x 75 cm, SVD) og *Nammaloahppa/ Uten tittel* (1993, olje på lerret, 45 x 30 cm, privat eie) skiller seg ut både med tanke på fargebruk og uttrykk. Disse verkene er mørke med stort fokus på de svarte, hvite og blå fargene. Selv om verkene er abstrakte, er det for Persen konkrete bilder, det er landskapet i Finnmark - “både fysisk og abstrakt. Et dramatisk og klart landskap.” Verkene vist ved utstillingen er inspirert av østens filosofi og verdenssyn, som ligger

<sup>262</sup> Persen, *Meahci šuvas bohciidit ságat*, 11.

<sup>263</sup> Persen, *Av skogens sus spirer nytt*, 11.

<sup>264</sup> Persen sitert i *Nordlys* 12.03.1993. Pollestad, “Livets syklus på utstilling”.

<sup>265</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>266</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 34.



nærmere hennes syn enn den vestlige måten å se verden på. Spesielt trekker hun frem et dikt av Buddha - “bedre enn tusen hellige ord, er det ene ordet som bringer ro.” I andre verk har hun brukt samiske symboler fra runebommen og omformulert det til hennes eget formspråk.<sup>267</sup>

På 1990-tallet og 2000-årene publiserte Persen diktsamlinger både på norsk og samisk. I 1992 ble *Biekkakeahtes bálggis* og *Vindløs sti* publisert, begge illustrert av kunstneren. Året etter ble hun nominert til Nordisk råds litteraturpris fra samisk språkområde for diktsamlingen *Biekkakeahtes bálggis*. I 1994 publiserte hun diktsamlingene *Ábiid eadni*<sup>268</sup> og *Havets mor*<sup>269</sup>. I *Ábiid eadni* og *Havets mor* ser vi flere av de mer minimalistiske verkene Persen stilte ut på Romssa Dáiddasiidda. Diktsamlingen *Meahci šuvas bohciidit sáгат*, publisert i 2005, året etter ble den gjendiktet til norsk av forfatteren, med tittelen *Av skogens sus spirer nytt*. Diktene tar opp tematikk knyttet til naturen og samisk mytologi, som en del av Persens bearbeiding av sorgen etter at hennes datters død i 2019. For den samiske diktsamlingen fikk hun i 2006 Samerådets litteraturpris, og ble i 2008 nominert til Nordisk råds litteraturpris. Datterens bortgang preget mye av hennes arbeid. Persen begynte på maleriene i *Meahci šuvva*-serien (*I-V*, 2002, olje på lerret, 27 x 22 x 5, kunstnerens eie) i 1997 som en del av en sorgprosess, men verkene ble ikke ferdigstilt før 2002. Tittelen ble til da Persen tok et siste farvel med datteren under begravelsen. Persen opplevde dissosiasjon og kalte opplevelsen *Meahci šuvva/ Skogens sus*, fordi alt til slutt løper ut i skogen og blir en del av naturen.<sup>270</sup>

I mellomtiden hadde Persen funnet ny kjærlighet - den svenske kunstneren Dag E. Nyberg (f. 1944). I 1999 besøkte hun han i Göteborg, og året etter giftet de seg. De bor i dag sammen på Bevkop. Til oppholdet i Sverige tok hun med seg noen små lerreter. Hun begynte nå å gå bort fra det ekspresjonistiske formspråket - hun utforsket løsere komposisjoner, fremdeles er rutenettet til stede, men det er et mer organisk uttrykk, slik vi kan se i *Gaskaidja/ Midnatt* (1999, olje på lerret, 20 x 20 cm, kunstnerens eie) og *Čakčageassi/ Sensommer I og II* (1999, olje på lerret, 20 x 20 cm x 2, privat eie). Det nye uttrykket kan til dels skyldes Nyberg.<sup>271</sup> Hans arbeider er i dag knyttet til en nonfigurativ ekspresjonistisk modernisme, med inspirasjon fra naturens formelementer.<sup>272</sup> Verkene kan også minne om Weidemanns Skogbunnbilder - det er det maleriske og utforskende som er i fokus, samtidig som det viser til noe i vår virkelighet, enten natur eller årstider.

<sup>267</sup> Pollestad, “Livets syklus på utstilling”.

<sup>268</sup> Persen, Synnøve. *Ábiid eadni*. Indre Billefjord: Idut, 1994.

<sup>269</sup> Persen, Synnøve. *Havets mor*. Indre Billefjord: Idut, 1994.

<sup>270</sup> Aamold, “Landskap, bevegelse, frihet”, 36.

<sup>271</sup> Aamold, “Landskap, bevegelse, frihet”, 37.

<sup>272</sup> Nyberg, “Dag E. Nyberg”, *dagnyberg*, 03.04.2023. <http://www.dagnyberg.com/dagnyberg/Startsida.html>



Utover 2000-tallet tok hun opp en strengere form av rutenettet, først introdusert med *Glassklokken* på begynnelsen av 1980-tallet. På utstillingen *Maleriet – språk, uttrykk, univers* ved Romssa Dáiddasiidda, åpen mellom 26. november 2010 og 09. januar 2011, stilte hun ut flere slike kubistiskinspirerte verk - der i blant *Labyrint I*. Samtidig filmet hun sin første kunstvideo, i samarbeid med Kjell Ove Storvik, fotograf og forfatter, der hun knytter *Labyrint*-serien opp mot et konkret hellig samisk landskap - de glemte labyrintene som både grunnet tid og fornorskning har mistet sin historie. Maleriene er en modernistisk tolkning av landskapet, med bruk av rutenett. Et annet pek til modernismen er at hun arbeider i serier. Persens enkeltverk og serier er tilknyttet spesifikke steder eller tider via titler, slik Weidemann også gjorde. Valkeapää på sin side har ofte ikke gitt verkene sine titler. Dette viser til hvordan kunstnerne forholder seg til titler i spennet mellom figurasjon og abstraksjon.

### 4.2 *Labyrint I*

“For bak det lerretet du ser, bak det bildet du tror du ser, befinner seg et annet bilde.”<sup>273</sup>

Maleriet *Labyrint I* (ill. 8) er en del av en serie på seks verk, skapt mellom 2006 og 2010. Verkene ble vist samlet på utstillingen *Maleriet – språk, uttrykk, univers*. Parallelt med maleriene samarbeidet Persen og Storvik om å skape kunstvideoene *Bassibáikkít/ Hellige landskap* (2009-2010), som viser labyrinten ved Mikkilbergodden på Nordkynhalvøya, vest for Slettnes fyr. Denne videoen ble vist på utstillingen *Historjját* på Dronning Sonjas KunstStall, åpen mellom 7. februar 2019 til slutten av mai samme år. Her stilte hun også ut to malerier fra *Labyrint*-serien - *Labyrint I* og *Labyrint II* (2006-2009, olje på lerret, 170 x 170, Sametingets innkjøpskomite). To nye kunstvideoer ble vist på Persens utstilling *Bassibáikkít – Hellige steder*, som kunne sees mellom 21. november 2020 og 07. februar 2021 på SDG. Videoene ble filmet i Varanger, september 2020, også i samarbeid med Storvik. Utstillingen var andre del av *Biegga savkala - Vinden hvisker* på Porsanger museum i 2020.

---

<sup>273</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 31.



III. 8 Persen, Synnøve. *Labyrint I*. Olje på lerret. 2009. 170 x170 cm.

*Labyrint I* er et stort maleri, der lerretene er fylt av en blanding av struktur og kaos, mørke og lyse toner. Verket blander sammen geometriske former og ekspressive malingsstrøk. Først er grunnen malt med ulike klare og opake farger - brun, blå, rosa, med større fokus på de grønne og gule toner. Persen fortalte at hun var hekta på de lysegrønne tonene som vi ser i dette verket,<sup>274</sup> men vi ser også dype mørkere grønne toner. Deretter er grunnen blitt overmalt av en delvis transparent, delvis opak hvitfarge, slik at de forskjellige fargene under enda trenger igjennom. Hvitfargen fremhever kvadratiske partier, og skaper nærmest veier gjennom dem, lik en labyrint. Malingen er påført med en stor pensel lag på lag, og skaper en effekt av dybde på lerretets flate.

---

<sup>274</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

Tittelen på maleriet henviser til en konkret struktur - ofte assosierer vi det med et komplisert system der det er vanskelig å finne veien, både til labyrintens indre og veien ut igjen - slik er labyrinten til Minotaurus beskrevet i Iliaden. Den klassiske labyrinten har bare én inngang, og én vei å følge. Vi finner labyrinter, både som struktur og som helleristninger, over hele verden. Som symbol har den hatt mange ulike formål og har tilpasset seg ulike kulturer til ulike tidspunkt.<sup>275</sup> I maleriet *Labyrint I* ser vi en rekke veier og ganger, til og med blindveier. Det er et maleri vi kan studere, utforske og vandre i - men bare en vandring med øyet.

Maleriene *Labyrint I* og *Labyrint II* ligner hverandre mest i farge, men i det sistnevnte er fargene dusere, og fargepartiene er større. I *Labyrint II* har kunstneren brukt en oppklippet bred pensel for å skape en mer løs, men samtidig strukturert gang mellom fargepartiene. I *Labyrint III* (2008-2009, olje på lerret, 170 x 170 cm), *Labyrint IV* (2008-2010, olje på lerret, 150 x 150 cm) og *Labyrint V* (2008-2010, olje på lerret, 150 x 150 cm) er det blåfargen som er i fokus, men med innslag av rødt, grønt og gult. I disse er også penselstrøkene tydelig til stede i det øverste laget, og i tillegg til rutenettet er det flere organiske linjer. I det siste verket i serien, *Labyrint VI* (2009-2010, olje på lerret, 160 x 160 cm), er det de kraftige gule tonene som fanger oss. Persen jobbet i denne perioden flittig med rutenettet, slik vi kan se i *Indian Yellow / Indialaš fiskat / Indisk gul* (2010, olje på lerret, 160 x 160 cm, Sametingets kunstsamling), *Indigo* (2009, olje på lerret, 120 x 120 cm) og *Sone 8-serien (I-IV)*, 2007-2010, 60 x 60 cm x 4).

Under utstillingen *Bassibáikkít* fikk vi igjen se de to videoene som ble vist på utstillingen *Historjját* der den ene viste labyrinten på Mikkelbergodden, og den andre havet. De to nye videoene viser landskapet i Varanger og strå som beveger seg med vinden. Maleriene i *Labyrint*-serien og kunstvideoene refererer til hverandre, gir hverandre dybde og formidler kunnskap, om kristningen og koloniseringen som har gjort at den samiske religion og historie har blitt ødelagt og fortiet. Dermed har dette tapet av samisk selvfølelse og selvforståelse vært et kolonialt verktøy. Persens ønske med utstillingen var å sette lys på det glemte og gjemte landskapet, og har uttalt: “dette [er] en protest mot all industriell planlegging om å invadere vårt land, ødelegge våre hellige fjell med vindmøller, forstyrre reinens vandringsområder, forgifte våre fjorder med gruveavfall og forurense havet i Arktis med oppdrettsanlegg.”<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup> Sveen, *Mytisk landskap*, 147.

<sup>276</sup> SDG. “Synnøve Persen - Bassebáikkít / Hellige Steder.”



III. 9 Stillbilde fra Synnøve Persen og Kjell Ove Storviks video *Bassibáikkít - Hellige landskap*, 2009-2010. Foto: Kjell Ove Storvik.

Naturen kan i samisk tro oppfattes som et sted der guder og krefter holder til - naturen er besjelet. I seg selv har steder som fjell, innsjøer, elver, til og med steiner, liv. Grunnet kristning og kolonisering i Sápmi har mange av de hellige stedene blitt glemt, noe som har endret hvordan mennesker beveger seg i landskapet og hvordan de oppfører seg på de hellige stedene. Disse labyrinthene er ofte tilknyttet gravplasser, og kan derfor kanskje tilknyttes begravelseritualer. Labyrinthene er et motstykke til kirkene som ble bygget, og de ble trolig anlagt rundt 1200-1500 evt.<sup>277</sup> I Norge er den eldste labyrinth datert til 1000-500 fvt. De fleste labyrinthene i Norge er mye nyere enn dette, men viser at som symbol kom de tidlig.<sup>278</sup> Knud Leem, som var en misjonsprest, ble sendt til Porsanger for å bidra i kristningen av Finnmark. En del av hans jobb var å kartlegge samiske offerplasser og ødelegge dem. Han fant 23 plasser og disse ble ødelagt. Selv om ikke alle ble funnet og ødelagt, forsvant minnene om dem.<sup>279</sup>

I Norge kjenner vi til om lag 20 labyrinter, men bare 11 er bevart. Labyrinthene kan symbolisere veien fra en tilstand til en annen, mellom liv og død, eller sjamanens åndelige reise. De kan også gi beskyttelse mellom en ytre verden. Nøyaktig hva de ble brukt til da de ble laget

---

<sup>277</sup> SDG, "Synnøve Persen - Bassebáikkít / Hellige steder."

<sup>278</sup> Sveen, *Mytisk landskap*, 149.

<sup>279</sup> Hammer, "Framhever fortiet fortelling".

vet vi ikke. I Norge er det trodd at labyrintene ble bygget som et symbol på samisk kulturell og religiøs konsolidering mot kristendommen.<sup>280</sup> Kristningen resulterte i en nedgang av urbegravelser i Finnmark, spesielt i kystområdene. Samtidig økte ofring på hellige steder, da som et mulig svar på misjoneringen.<sup>281</sup>

Labyrinten på Mikkelbergodden (ill. 9) har nok alltid vært kjent for lokalfolket, men ingen vet helt når den først ble laget. Det finnes mange fortellinger om labyrinten, blant annet at den ble brukt til å villedde onde ånder og løse krangler mellom folk. Den ble først registrert av arkeologer i 1927. Den er 16 m x 14 m. Ifølge lokal tro skal den ha blitt bygget av russere. Like ved labyrinten ligger fiskeværet Steinsvåg, og der skal det ha vært både norsk og samisk bosetning siden 1600-tallet, men stedet har også russisk historie. Russisk handel var allerede tilstede der på 1500-tallet, men først fra 1700-tallet drev russerne fiske fra Steinsvåg. Labyrinten kan ha blitt brukt i rituelle handlinger for å få godt vær og godt fiske. Her er det også funnet graver i nærheten, datert fra samisk jernalder eller middelalder, fra rundt år 0 til 1500-tallet.<sup>282</sup>

I videoene fra Varanger ser vi fjellformasjonen og fiskeméden Murggiidgahperaš/Klubbnesen, like utenfor Vestre Jakobselv, samt himmel og hav. Murggiid er et hellig fjell, en offerplass og gravplass.<sup>283</sup> Persen fortalte at hun er veldig opptatt av hellige steder, også det hellige fjellet Láttečohkka, som er like bak huset hennes. Láttečohkka ble i 2017 delvis ødelagt, da noen hadde brukt hjullaster for å hente ut grus.<sup>284</sup> I kunstvideoene knytter Persen og Storvik samisk historie, mytologi og politikk opp mot et spesielt type historisk landskap. Videoene viser de konkrete landskapene med labyrinter og hellige fjell, mens maleriene i *Labyrint*-serien er en abstrahert versjon av et hellig samisk landskap. Tittelen til serien henviser til en modernistisk tolkning av begrepet, utført i et geometrisk formspråk. Bak det abstrakte maleriet er det altså en dypere fortelling, knyttet til en lang historie.<sup>285</sup> Persen har beskrevet hennes syn på den mytiske naturen i “Fra en samisk kunstner”:

---

<sup>280</sup> Sveen, *Mytisk landskap*, 147.

<sup>281</sup> Hansen mfl., *Samenes historie*, 222-223.

<sup>282</sup> Sveen, *Mytisk landskap*, 151.

<sup>283</sup> Varanger Samiske Museum, “Murggiid/Klubben.”

<sup>284</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>285</sup> SDG, “Synnøve Persen - Bassebáikkít / Hellige steder.”



## Abstraherte konkrete landskap

“Hver gang jeg svarer at jeg er samisk billedkunstner, blir jeg i samme åndedrag spurt om hva jeg maler. [...] Så jeg svarer: “Jeg maler ikke det du tror jeg maler”. For bak det lerretet du ser, bak det bildet du tror du ser, befinner seg et annet bilde. Du spør meg om nøkkel til bildet bak bildet. Jeg har ingen nøkkel. Se på de åpne fjellene. Kan jeg gi deg nøkkelen til fjellene? Kan jeg si deg hvordan du kan fly inn i fjellets hule om du ikke kan gjøre deg mindre enn deg selv? Hvordan skal jeg kunne si hva som er til stede om du ikke evner å lytte til det hellige kilder? Hvordan skal jeg da fortelle deg hva mine bilder er? Og selv om jeg viser deg hodet av en bjørn, vet du likevel hva du ser eller hva jeg viser deg?”<sup>286</sup>

Disse tilsynelatende modernistiske verkene er en etterligning av modernismens tradisjoner, da de henviser til noe konkret utenfor lerretets ramme. Persen bruker tradisjonene, men samtidig kritiserer hun dem gjennom personlige tolkninger og interesser, og samiske historier tilknyttet landskapet.

### 4.3 Rutenettet, serier og titler

“Kunsten gjengir ikke virkeligheten, men skaper virkelighet”<sup>287</sup>

Maleriets flathet kan fremheves på mange måter, men et viktig aspekt for modernismen er rutenettet, noe vi ofte ser i Persen malerier. Inspirert av Greenbergs kunstteori videreutvikler Krauss rutenettets betydning og viktighet. Det er flere elementer i Persens malerier som tilhører den vestlige, modernistiske maleritradisjonen - både maleriets flathet og avgrensning, altså rammen, og at hun arbeidet i serier. Samtidig viser Persen en vilje til kritikk, der hun går i dialog med seg selv, fletter inn sin samiske bakgrunn og åpner for tolkning.

Rutenettet som kom sterkere til syne på begynnelsen av 1900-tallet, ble et viktig symbol på den modernistiske ambisjonen innen billedkunst. Tydeligst er det i de konstruktivistiske maleriene som florerer i førkrigstiden.<sup>288</sup> Kubismen som kunstretning kom til syne tidlig på 1900-tallet som en reaksjon mot impresjonismen med sine løse penselstrøk og tilfeldig motivavskjæring, samtidig som de bygget videre på ideen om grunnformer. Paul Cézanne (1839-1906) forsøkte å forklare formene i naturen ved hjelp av geometriske figurer. Pablo Picasso (1881-1973) og Georges Braque (1882-1963), begge kjent for å grunnlegge kubismen, tok inspirasjon fra dette, men de brøt opp motivet i geometriske enkeltformer.<sup>289</sup>

Rutenettet skaper både struktur og rammer, og brukes til å desentralisere maleriets overflate: “to create an integral surface of closely similar elements so repeating themselves as to produce a uniform textural block.”<sup>290</sup> Rutenettet har dermed vært et symbol for den

---

<sup>286</sup> Persen, “Fra en samisk kunstner”, 31-32.

<sup>287</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 66.

<sup>288</sup> Krauss, “Grids,” 50.

<sup>289</sup> Cooper, *The Cubist Epoch*, 20-22.

<sup>290</sup> Elderfield, “Grids”, *Artforum*. 29.03.2023. <https://www.artforum.com/print/197205/grids-36215>

modernistiske ambisjonen innen billedkunst siden den gang. Kubismen gjorde rutenettet strengere og mer åpenbar, og kunngjorde “among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse.”<sup>291</sup> Det er to måter rutenettet erklærer modernismen til moderne kunst på: rom og tid. I romlig forstand angir nettet kunstens autonomi ved å vende ryggen bort fra det naturlige. Det viser til orden og flathet som fortrenger dimensjonen til det virkelige og erstatter dem med en enkel overflate med geometriske former. Rutenettet er anti-naturlig, anti-mimetisk og anti-virkelig - det imiterer ikke, det er kun estetisk. Maleriet er en verden i seg selv, som ikke tilhører den virkelige verden, rammen er avgrensningene mellom disse verdenene.<sup>292</sup> Persen mener all kunst “springer ut fra det samfunn som er grunnlag for ens eksistens”, men samtidig er kunsten ikke “kun et sosialt barometer som måler samfunnets puls til enhver tid.”<sup>293</sup> Kunsten skaper altså sin egen virkelighet.

Insofar as its order is that of pure relationship, the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves; the relationships in the aesthetic field by the grid to be in a world apart and, with respect to natural objects, to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.<sup>294</sup>

*Autotelisk* blir i Det norske akademis ordbok definert som noe “som har sitt mål i seg selv”, her blir *l'art pour l'art* (kunst for kunstens skyld) brukt som et eksempel på en autotelisk retning i kunsthistorien. Kunsten har altså sin egen verdi, og trenger ikke være nyttig, noe den tidligere hadde vært og til dels måtte. Denne tanken dukket opp allerede på 1800-tallet, men ble spesielt viktig for den modernistiske kunsten. Den modernistiske kunstens eneste oppgave var å være god, noe som ga en stor verdi i seg selv, selvtilstrekkelig og hevet over det praktiske og nyttige. Enhver sosial rettferdiggjøring av kunsten eller kunstneren ble avvist.<sup>295</sup>

Det abstrakte maleriet handler om seg selv - om malerprosessen og dannelsen av motivet. Titlene blir ofte brukt til å gi assosiasjoner til sted, tid eller hendelser. Deskriptive titler til tross for nonfigurative og abstrakte malerier er typisk for Persens verk. Titlene i Persens verk blir brukt som assosiasjoner og hjelper oss å tolke innholdet i hennes verk. De er hjelpemidler der titlene er avhengig verket, men verket ikke er avhengig titlene. *Skåbma* er en slik tittel - vi ser et landskap i duse farger, men uten tittelen kunne dette landskapet hvert hvor som helst der det finnes snø og åser, ikke bare nord for polarsirkelen. *Labyrint I* er i seg selv kun et geometrisk

---

<sup>291</sup> Krauss, “Grids,” 50.

<sup>292</sup> Krauss, “Grids,” 50.

<sup>293</sup> Persen, “Tendenser i samisk kunst og kultur”, 66.

<sup>294</sup> Krauss, “Grids,” 52.

<sup>295</sup> Bourdieu, *Les règles de l'art*, 193.

abstrakt maleri, men tittelen peker til en modernistisk tolkning av et spesifikt landskap, som vi blir bedre kjent med gjennom kunstvideoene *Bassibáikkít*. Også i hennes mer maleriske verk, som *Glassklokken*, er det nettopp tittelen som forteller oss hva vi burde se - der glassklokken er avbildet midt på lerretet.

Persen bruker ofte titler både på samisk, norsk og engelsk, og det er ikke alltid kunstneren selv oversetter dem. Dette fører til både direkte oversettelser, og til oversettelser som skaper samme assosiasjoner, noe som gir rom til en større tolkning, men også gir forskjellige referansepunkter til ulike seere. Et eksempel på et verk som er direkte oversatt er *Glassklokken* der den samiske tittelen *Glássadiibmu* er blitt gitt av noen andre. Persen mener at oversettelsen ikke har like mye klang på samisk, og mister dybden og tolkningsmulighetene den har på norsk.<sup>296</sup> Til triptyket *Røde landskap* ga Persen selv den norske, mens den samiske tittelen *Roaddi* ble gitt av noen andre. *Roaddi* er ikke den direkte oversettelsen, som hadde vært “rukses eanadagat” - *roaddi* kan bety “grøde”, men er også oversatt til “morgenrøde”, eller “morgenrøden”<sup>297</sup>. Tittelen på samisk gir altså sterke assosiasjoner til morgenen og en gryende soloppgang. Tittelen *Labyrint* er ikke oversatt til samisk, da det ikke finnes som et eget ord - “jeg vet ikke hva det hadde vært en gang. Det hadde selvfølgelig gått an å bare bruke *labyrint* (nominativ entall) og *labyrinttat* (nominativ flertall).”<sup>298</sup> Flere av hennes verk peker til en verden utenfor vår, slik som *Noaidelottit* og *Sáiva*. *Sáiva* refererer både til konkrete vann, men også til noe mytologisk og hellig, til *Sáivu*, den åndelige underverden. Det samme gjør *Noaidelottit*, som peker mot noe mytisk og overtroisk - de varslende fuglene. En *noaide*, eller sjaman, er den som kan kommunisere med ånde verdenen, mens “*lottit*” betyr fugl. Disse, i tillegg til titler som *Skábma*, knytter Persen tydelig opp mot samisk land og lore. Kanskje det kom av en følelse av tap, men samtidig respekt og kjærlighet for naturen.<sup>299</sup>

Det samme kan sies om *Labyrint*-serien - her knytter hun det abstrakte og konstruktivistiske til et spesifikt hellig samisk landskap. Et lignende verk er *Indian Yellow*, her har kunstneren benyttet seg av en engelsk tittel, fordi fargen som er brukt heter nettopp *Indian Yellow*. Hun bruker også litterære titler der hun blander poesi sammen med malerier, slik som *Meahci šuvva-serien* og diktsamlingen *Meahci šuvas*. “Titlene kommer underveis i prosessen”, fortalte Persen, “det er viktig at titlene gir mening for meg.” Videre sa hun at “publikum kan godt undre seg litt, for maleriet er undring, det handler om søkeprosessen - hva kommer frem

---

<sup>296</sup> Synnøve Persen i SMS til forfatteren 12.05.2023.

<sup>297</sup> Hansen, *Fluktlinj*, 106.

<sup>298</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>299</sup> Hætta, *Mázejoavku*, 140.



her, hva finner jeg?” Slik sett er Persen i en dialog med alle sine verk, og ønsker videre at publikum selv blir en del av dialogen - “Det er dialogen mellom deg og maleriet, deg og fargene, deg og formen som bestemmer hva det blir.”<sup>300</sup>

Den svenske språkforskeren Per Linell (1944) mener at kommunikasjon alltid innebærer en eller annen form for samarbeid, forhandling og gjensidighet mellom de partiene som kommuniserer med hverandre. Meningen i tekst ligger altså ikke i teksten, men oppstår mening når leseren forsøker å tolke og forstå teksten, og finne ut hva som er formålet med den.<sup>301</sup> Kommunikasjon er dialog - all kommunikasjon er altså dialogisk. Kommunikasjon fra latin *communicare*, som betyr å “gjøre felles”. “Dialogisme” er ikke en egen teori, men viser til en felles oppfatning av hvordan kommunikasjon fungerer. Den sovjetiske språkfilosofen og litteraturforskeren, Mikhail Bakhtin (1895-1975), mente at språk er et kollektiv fenomen - en skribent er aldri alene, fordi lyttere og lesere er aktivt med å skape mening i det som blir kommunisert.<sup>302</sup> En del av å oppdage Persens malerier er å tolke titlene, slik blir opplevelsen individuell og personlig. Det er heller ikke alle hennes verk som får noen titler, fordi de ikke har vist seg underveis i maleprosessen.<sup>303</sup> Vi som ser på kunstverkene kommuniserer både med kunstverk og tittel, vi tolker dem og skaper mening ut fra den informasjonen som er gitt oss.

Som vi har sett jobber Persen ofte i serier og med repetisjon, der enten motiv, farge eller tema knytter verk sammen. Selv om *Skábma* ikke inngår i en serie, ligner *Suolut* og *Sáiva* såpass i uttrykk og innhold at de gjerne kan tolkes sammen. Det samme kan sies om *Glassklokken* og *Noiadelottit*. Formspråket i *Labyrint*-serien ligner flere serier og enkeltverk, slik som *Skjør morgen*-serien, bestående av fire verk malt mellom 2007 og 2010, *Davimus ábi jikjon niegut/ Det nordligste havs frosne drømmer* (2012, akryl på lerret, 120 x 120 cm, Sametingents kunstsamling) og *En lys ettermiddag* (2012, akryl på lerret, 120 x 120 cm). Persen repeterer altså seg selv når hun utforsker de forskjellige formspråkene. Repetisjon er ikke kopi, da repetisjon produseres av forskjell, mener den franske filosofen Gilles Deleuze (1925-1995). Kopier finnes ikke fordi det samme aldri kan skje flere ganger, fordi kunstverk ikke har en referent - det er selvrefererende og hvert enkelt verk blir til i samme øyeblikk det er skapt.<sup>304</sup> Repetisjon som produsent av forskjell stiller spørsmål ved både opphav og autentisitet. Hvert verk er selvrefererende, det er ikke avhengig av et subjekt som repeterer eller et objekt som

---

<sup>300</sup> Hætta, *Luondduadjágasat*, 37.

<sup>301</sup> Linell, *Approaching dialogue*, 14.

<sup>302</sup> Bakhtin, *Spørsmålet om talegenrane*, overs. Slaattelid (Oslo: Pensumtjeneste. 2005), 10-11.

<sup>303</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>304</sup> Deleuze mfl., *What is Philosophy?*, 22.

repeteres. Det er uendelig, det består av nye begynnelse - det begynner med kraft, og skjer stadig på nytt.<sup>305</sup>

Persen har tatt i bruk mye av de modernistiske aspektene, tatt inspirasjon fra andre kunstnere, så vel som seg selv - og med dette skapt et unikt uttrykk - både tilknyttet lerret og rammen, men også en verden utenfor og forbi vår egen. Hennes abstrakte verk skaper så en ny virkelighet - med og uten tydelige referanser til virkeligheten - ved hjelp av rammen, fargebruk og maleriske tendenser, samt historie.

### 4.4 Lyriske blomster og deskriptive malerier uten tittel

“Billedtitlene fortale sitt om den nye interlige tonen [...]”<sup>306</sup>

Utover 1970-tallet forholdt Jakob Weidemann seg til det abstrakte og ugjenkjennelige motivet, der kun titlene peker oss i riktig retning - til naturen og hans nære omgivelser. Weidemann flyttet i 1968 til Ringsveien ved Lillehammer, og det var naturen der som opptok han. Verk slik som *Blomster på Ringsveien* (1978, olje på lerret, 70 x 70 cm) og *Epleblomst* (ill. 10), viser hans nye tilnærming til dette miljøet og vi ser flere fargeharmoniske verk fra denne tiden, inspirert av datidens franske samtidskunst. Nils-Aslak Valkeapää på sin side ga sjeldent sine malerier titler. Kanskje han mente vi ikke trengte det, eller ville han åpne for tolkning? For Persen er det verkene selv som gir titler, de blir skapt underveis i malerprosessen og gir seg selv kjenne.

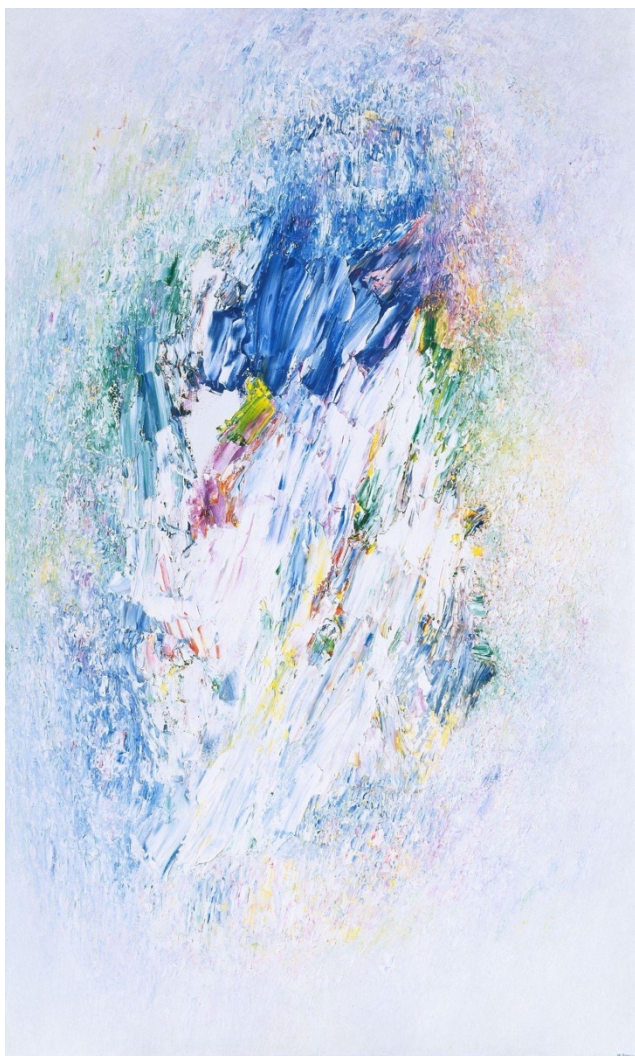
I Weidemanns *Epleblomst* er fargene bygget opp med palettkniv og tykke malingslag. I lerretets sentrum er det malt en galakselignende form, en sfærisk formasjon, med blå, gule og grønne kulører. Vi ser en eksplosjon av farger. Utover mot lerretets kant er strøkene lettere og fargene lysere i blå valører. Dette abstrakte formspråket fokuserer på å fange essensen og ikke formen på objektet som er avbildet. Motivet er totalt oppløst og uten billedtittel er vi ikke i stand til å vite hva vi ser, men grunnet tittelen er det lett å assosiere malingsklattene midt på lerretet med en epleblomst - det er Weidemanns lyriske tolkning av en epleblomst.

Weidemann har flere verk som ligner *Epleblomst* i formspråk, blant annet *Engblomster* (1969, olje på lerret, 62 x 67 cm), *Hestehovens skygge er blå* (1973, olje på lerret, 200 x 250 cm, HOK), *Blomst i sne* (1976, olje på lerret, 100 x 100 cm.), *Hestehov i snø* (1987, olje på lerret, 108 x 80 cm, privat eie), det tidligere nevnte verket *Blomster på Ringsveien* fra 1978, og *Markblomst* (1982, olje på lerret, 200 x 200 cm, De Kongelige Samlinger). Titlene på verkene forteller oss at de lyse fargene er blomster, en nær inspirasjonskilde - de fantes rett utenfor

---

<sup>305</sup> Deleuze mfl., *Difference and Repetition*, 136.

<sup>306</sup> Egeland, *Jakob Weidemann*, 115.



III. 10 Weidemann, Jakob. *Epleblomst*. 1973. Olje på lerret. 190 x 116 cm.

kunstnerens ytterdør. For Weidemann var det en motvekt mot urolighetene i verden - “Jeg fornekter ikke atombomben, men jeg godtar ikke skyggen av den, for der gror ingenting.”<sup>307</sup>

Weidemanns fokus på flate og farge skaper et enestående formspråk, basert på norsk natur og internasjonale strømninger. På baksiden av verkene har kunstneren skrevet titlene på fransk, kanskje fordi formspråket mest var nær den franske kunsten. I denne epoken har Weidemann repetert seg selv, slik han også gjorde med Skogbunnbildene. Men hvert eneste verk er unikt, de er ikke kopier - de skaper en helhet og en egen tolkning, en abstrakt tolkning, av hans nye motivkrets - blomstene og deres “evige drift mot lyset”<sup>308</sup>.

Titlene som ble gitt disse maleriene, samt skogbunnbildene, viser til

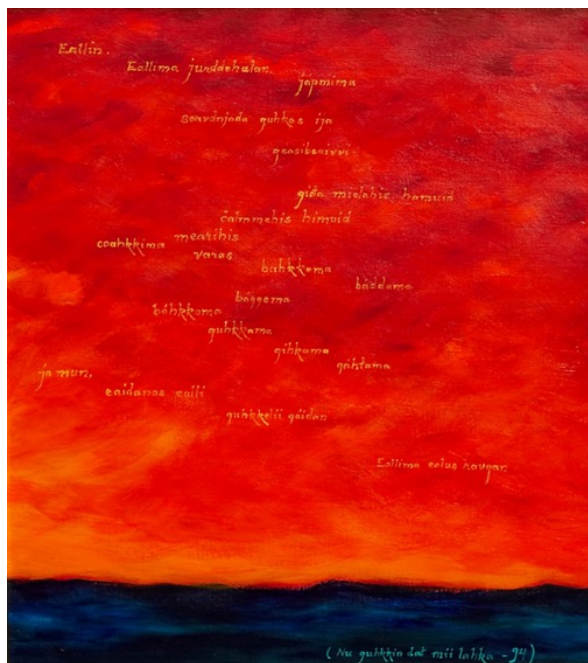
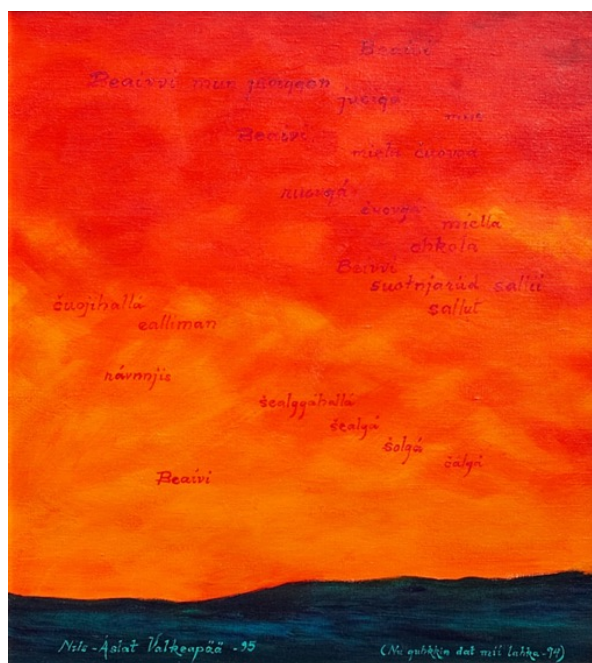
spesifikke blomster, årstider og/eller steder. De er deskriptive og konkrete. En kontrast kom med *Inntrykk fra naturen*-serien på 1980-tallet, der alle verkene fikk samme tittel - nemlig *Inntrykk fra naturen*. For Weidemann var titlene en slags merkelapp, det skulle tilføre betydning. Han arbeidet med bestemte motivkretser, og åpnet ikke opp for tolkning, men førte oss dit han ville - til naturen, til skogbunnen og blomsterenger, til selve inntrykket av naturen. For Persen er det nærmest som om verkene selv finner sine egne titler, de kommer til gjennom en kreativ prosess, både malerisk og poetisk Persen finner ord fra poesiens verden og ved hjelp av malerier skaper de en større helhet og forståelse, men også tolkningsrom. Valkeapää arbeidet også som forfatter og poet, men i motsetning til Weidemann og Persen, er det få verk som har

<sup>307</sup> Egeland, *Jakob Weidemann*, 115.

<sup>308</sup> Hellandsjø, “Jakob Weidemann”, 37.

titler. Et viktig skille er formspråket - der Weidemann og Persen i stor grad brukte abstraksjonenes formspråk, brukte Valkeapää det figurative maleriet.

I de to tekstbildene *Nama haga/ Uten tittel (Beaivi)* (ill. 11) og *Nama haga/ Uten tittel (Eallin)* (ill. 12) har Valkeapää malt inn dikt fra boken *Nu guhkkín dat mii lahka / Så fjernt det nære*<sup>309</sup> på en blodrød himmel. Boken ble utgitt i forbindelse med De Olympiske Leker på Lillehammer i 1994, der Valkeapää joiket under åpningen. Diktet som er skrevet på *Beaivi* finner vi i boken *Nu guhkkín dat mii lahka* på side 14, og diktet i *Eallin* på side 18. Det er diktene som har gitt verkene kallenavnene. Diktet på det første maleriet handler om solen, om joiken som den inspirerer, og som den selv joiker. Det andre handler om livet, om årstider og kontemplasjon. Diktet i *Beaivi* er malt med rød skrift, og i *Eallin* med gul, begge over et landskap - i forgrunnen ser vi mørke fjell i blåtoner og over ser vi en voldsom himmel i røde og oransje toner. Nederst til venstre på begge bildene er det skrevet på samisk "Nu guhkkín dat mii lahka - 94" som betyr "Så fjernt det nære" på norsk, mens signaturen har han kun skrevet på det første verket, dette i grønt.



III. 11 Valkeapää, Nils-Aslak. *Nama haga (Beaivi)/ Uten tittel (Solen)*. 1995. Akryl på lerret. 73 x 66 cm. III. 12 Valkeapää, Nils-Aslak. *Nama haga (Eallin)/ Uten tittel (Livet)*. 1995. Akryl på lerret. 73 x 66 cm.

Når jeg søkte opp *Nama haga* i på nettsiden "digitaltmuseum" under Stiftelsen Lásságammi, dukket det opp 150 billedverk, av totalt 175.<sup>310</sup> Noen verk har fått kallenavn, eller titler i

<sup>309</sup> Valkeapää, Nils-Aslak, Harald Gaski, Jon Todal og Kristina Utsi. *Nu guhkkín dat mii lahka / Så fjernt det nære*. Guovdageaidnu: DAT Forlag, 1994.

<sup>310</sup> <https://digitaltmuseum.no/search/?q=nama+haga&aq=owner%3F%3A%22SLG%22>. Ikke alle verkene som vises er billedkunst, men poengterer likevel Valkeapääs forhold til titler.

parentes, slik som disse to verkene. Mange verk mangler altså tittel, eller hvis en ser på det på en annen måte, så er det veldig mange verk med den samme tittelen: *Nama haga/ Uten tittel*. Jeg har funnet et maleri med tittel - *Deike go don ofelastet min?/ Var det hit du veiledet oss?* fra 1975 (akryl på lerret, 90 x 130 cm, privat eie). Dette har en lang tittel, kanskje inspirert av Särestöniemis titler, men etter dette ga Valkeapää avkall på titler. Kunst er et visuelt språk, og for Valkeapää med sine figurative verk, mente han kanskje at verken han eller seer trengte titler for å kunne tolke dem. Slik som i triptyket fra 1987 er det figurene som dominerer. Hvem de er eller hva de representerer forteller kunstneren oss ikke, men mange av dem er gjenkjennelige fra helleristninger og runeblommer. Landskapsmaleriet *Nama haga/ Uten tittel* fra 1995, er tidløs og stedløs - alt vi ser og kan tolke er naturen og fargene.

Å gi verk titler ble ikke vanlig før kunstmuseene spredte seg over Europa på 1700-tallet, sammen med kunstmarkedets vekst. Titler ble brukt for å holde styr på verk og organisere dem, men også for å gi kontekst til seere fra forskjellige områder. Tidligere verk som var uten tittel, hadde ofte fått kallenavn eller formelle titler fra fagfolk. Med modernismen og det abstrakte maleriet ble det et bevisst valg å ikke bruke tittel, for å åpne opp for tolkninger og meninger. Kunstnere som Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) brukte parenteser, slik vi ser i verkene *Nama haga (Beaivi)* og *Nama haga (Eallin)*, for å gi seerne et vindu inn i hans tanker bak verkene. Således fører han oss i riktig retning, men gir oss samtidig rom til å betrakte og tolke verkene.<sup>311</sup>

Noen modernistiske malere som brukte et abstrakt formspråk ønsket heller ikke å gi verkene titler, de åpnet opp for tolkning og lot verkene stå for seg selv. Dette gjorde verken Weidemann eller Persen. For dem krevde abstraksjon ord, en rettesnor. Weidemanns titler viser til de naturelementene han hentet ut essensen fra, hans inspirasjonskilde. Også Persen bruker ofte referanser til naturen. Tidlig i hennes karriere er dette spesielt synlig, med titler som *Skábma*, *Sáiva* og *Suolut*. Disse verkene er ankret i tid og sted. Titler som *Labyrint* er mer flytende, ikke like bestemt, men likevel tilknyttet spesifikke steder. For Valkeapää var det bevisst å ikke bruke titler, ikke for å frarøve mening, men for å åpne opp for tolkning. Hans figurative kunst er i seg selv ord nok.

---

<sup>311</sup> Ables, Kelsey. "Why Are So Many Artworks Untitled?" *Artsy*. Publisert 04.07.2019. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artworks-untitled>



## 4.5 Sammendrag

Ved å flytte tilbake til Bevkop viste Persen at det går an å livnære seg som kunstner også på et lite sted i Finnmark. Hun har gjennom utforskning av en rekke stilretninger utvidet horisonten for hva samisk kunst kan være. Med *Labyrinth I* er historien om et samisk hellig landskap fortalt og fortolket i et modernistisk formspråk. Rutenettet er vektlagt som et symbol på labyrintene tilknyttet samisk kultur, som grunnet tid og fornorskning har mistet sin historie. Gjennom kunsten er historien og landskapet blitt synliggjort og tatt tilbake. Persen har tatt et modernistisk maleri, kritisert det, og tilført det et samisk perspektiv. For henne er det et bilde bak bildet - det har en dypere mening, og det er en fortelling, en ytring, en protest.

Flere aspekter med Persens kunst viser at hun forholder seg til en vestlig modernistisk maleritradisjon, slik som bruken av rutenettet og at hun ofte maler i serier. Men i sin kjerne viser Persen en evne til kritikk, både innenfor maleriet og utenfor. Bruken av titler bruker hun for å fremme det budskapet som motivet viser henne, samtidig skaper dette tolkningsmuligheter for publikum. Weidemanns titler er mer spesifikke, de henviser til de objekter han fanget essensen av, som ofte var ulike elementer hentet fra naturen. For Valkeapää var titlene overflødig, da det var selve motivet som skulle leses.

## 5

# En roligere atmosfære

mu orohat  
namahis ája<sup>312</sup>

mitt hjem  
navnløs kilde<sup>313</sup>

### 5.1 Fortid og fremtid

“Hver gang jeg stiller ut, føler jeg at jeg er på veien jeg vil gå. Det interessante er at veien hele tiden blir lengre.”<sup>314</sup>

Synnøve Persen har i dag gått bort fra det strenge rutenettet, og er i en søkende prosess med det atmosfæriske maleriet. Fremdeles arbeider hun med å utforske nye formspråk og temaer. Selv om Persen bor i kunstverdenens ytterkant viser hun at det ikke trenger å sette en stopper - hun har jobbet aktivt som forfatter og kunstner, deltatt på store og viktige utstillinger - både innad og utenfor Sápmi. I 2017 stilte hun ut på *Documenta 14* i Athen, Hellas, og hun stilte ut på den store utstillingen *Historjját* i 2019 og *Bieggá savkala* i kunstnerens hjemkommune i 2020.

Persen ble invitert til *Documenta 14* året før utstillingen i april 2017. Sammen med flere samiske kunstnere skulle de tolke temaet “Sápmi - getting there and away”. Persen arbeidet videre med det samiske flagget, inspirert av Arne Malmedals kunst og Barnett Newmans (1905-1970) *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967-1968).<sup>315</sup> Disse kunstnerene forholdt seg til fargefeltmaleriet, en retning som gjorde seg spesielt gjeldende i Europa og USA på 1950- og 60-tallet. Hun fortolket Newmans verk og skapte *En tricolor* (2016-2017, akryl, 30 x 130 cm), *Rød - blå - rød* (2016-2017, akryl, 170 x 480 cm) og *Gul - blå - gul* (2016-2017, akryl, 170 360 cm). Verkene ble også stilt ut på utstillingen *Who's Afraid? Gii ballá?* i Trondheim i forbindelse med hundreårsmarkeringen av det første samiske landsmøtet. *Sámeleavgga árvalus*, som forsvant etter utstillingen *Sámi Ál'bmot* i 1978, fikk hun tilbake i 2001, og det ble stilt ut sammen med de nye verkene hennes.

På *documenta 14* ble den samiske kunsten stilt ut sammen, noe Persen var i mot. “Det vil jeg absolutt ikke. Da blir man bare en del av gruppen *samiske kunstnere*.” Nasjonalmuseet

---

<sup>312</sup> Persen, *Biekkakeahtes bálggisi*, 37.

<sup>313</sup> Persen, *Vindløs sti*, 37.

<sup>314</sup> Hætta, *Luodduadjágasat*, 167.

<sup>315</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

kjøpte Persens *Sámeleavgga árvalus* i 2018, og igjen ytret hun at hun ikke ønsket at samisk kunst skal stå i et eget rom, fordi det er mer interessant å se kunsten i relasjon til annen kunst.<sup>316</sup> Og slik ble det. På det nye Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, som åpnet i 2022, henger Persens flagg i sal 76 med temaet “På barrikadene”, sammen med kunst fra norske, utenlandske og samiske kunstnere. Lenge forholdt Nasjonalmuseet seg ikke til begrepet *samisk kunst*, da kunstnere som er representert på museet ble registrert etter nasjonalitet.<sup>317</sup> I dag står det både hvilket land de kommer fra og “Sápmi”.

I 2018 ble Persen tildelt Den Kongelige Norske St. Olavs Orden “for sin fremragende samfunnsnyttige innsats for norsk og samisk kultur.” Seremonien fant sted ved Rådhuset i Lakselv.<sup>318</sup> Samme år fikk hun også Kulturrådets ærespris “for hennes kunstneriske virke og hennes innsats for å løfte samisk kunst, språk og kultur gjennom sin lange kunstnerkarriere.”<sup>319</sup> Persen mener dette er paradoksalt, fordi den norske stat overvåket henne i begynnelsen av hennes karriere fordi hun laget *Sámeleavgga árvalus*, var en del av Mázejoavku, og for å ha vært med på sultestreiken foran stortinget. Men “jeg er først og fremst kjempeglad for dette.”<sup>320</sup>

Under utstillingen *Historjját* ble det vist 61 kunstverk av 13 samiske kunstnere, deriblant Synnøve Persen, som også var i det kunstfaglige rådet til utstillingen. Mange av kunstnerne refererer til samiske tradisjoner eller temaer, men de aller fleste arbeider innen et internasjonalt modernistisk eller samtidig idiom. Her fikk vi se mangfoldet i samisk kunst og mange ulike kunstuttrykk med medier som tekstil, skulptur, maleri, installasjon, video, fotografi.<sup>321</sup> *Historjját* er den største presentasjonen av samisk kunst i Oslo noensinne. Kuratorene ved utstillingen var kunsthistorikere Knut Ljøgodt og Nina Høye, som er ansatt ved Slottet. I tillegg hadde de et kunstfaglig råd for utstillingen ved Persen, Inger Blix Kvammen og Charis Gullickson. Under åpningstalen snakket Persen om hennes karriere, Mázejoavku og begrepet “samisk kunst”. Hun uttalte at utstillingen viser et stort omfang av samiske kunstnere, noe som bidrar til å synliggjøre mangfoldet i samisk kunst.<sup>322</sup>

Da SDS feiret 40-årsjubileum sommeren 2019, hedret de Persen, Ingunn Utsi og billedkunstneren Annelise Josefsen (f. 1949) med æresmedlemskap. De har alle bidratt til å

---

<sup>316</sup> Magnesen, “Mitt land har ingen farger.” *Nasjonalmuseet*. 16.10.2022.

<https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/synnove-persen/>

<sup>317</sup> Grini, “Så fjernt det nære”, 183.

<sup>318</sup> Kongehuset, “Utnevnelse til St. Olavs Orden.”

<sup>319</sup> Kulturrådet. “Synnøve Persen tildeles Kulturrådets ærespris 2018.”

<sup>320</sup> Wersland, “Synnøve Persen fyller 70 år”.

<sup>321</sup> Informasjon om utstillingen og kunstnerne kan leses her:

<https://www.kongehuset.no/binfil/download2.php?tid=167326>

<sup>322</sup> Synnøve Persens åpningstale ved Dronning Sonja Kunststall 07.02.2019.



danne organisasjonen, og har arbeidet aktivt innad siden og formet den til hva den er i dag. De har “vært styreledere, styremedlemmer eller i andre styrer og råd, med prosjekter, økonomi og samarbeid med andre organisasjoner.” Kunstnerne har også vært viktig for dannelsen av Kárájoga Dáiddaskuvla/ Kunstsolen i Karasjok.<sup>323</sup>

I 2020 åpnet jubileumsutstillingen *Biegga savkala – Vinden hvisker* ved Porsanger Museum i Lakselv. Dette var første gang samisk kunst ble stilt ut på museet, og det er passende at Persen ble den første samiske kunstneren som fikk anledning, i hennes egen hjemkommune. Før dette har Persen kun stilt ut en gang i kommunen, på Stabbursnes Naturhus og Museum i 1990. Da Persen fikk invitasjon til å stille ut på Porsanger Museum “sa jeg ja med en gang.”<sup>324</sup> *Biegga savkala* var en retrospektiv utstilling av Persens kunstnerskap i anledning hennes 70-årsdag, og er en reise i hennes kunstnerskap med 12 verk som spenner seg fra 1978 til 2014. Kunstneren har selv vært med på å velge verk til utstillingen, i samarbeid med kurator Kjellaug Isaksen. Her stilte hun ut blant annet *Skábma*, *Glassklokken* og *Crystal World - the Horizon* (ill. 13). Med verket *the Horizon* viser Persen en vilje til å gå dialog med seg selv - der hun har brukt de samme fargene fra *Skábma*, utført i et luftigere og mer atmosfærisk formspråk som kan trekke tråder til fargefeltbevegelsen.

Også i hennes forfatterskap går Persen tilbake til seg selv. I *Poems poemas* hentet hun dikt fra flere av sine tidligere utgivelser, samlet dem og fikk oversatt dem fra samisk til engelsk og spansk.<sup>325</sup> Diktsamlingen *ruoná rieggá vuol váccašit/ under grønn ring vandre*, publisert i 2017, er både skrevet på norsk og nordsamisk. Titlen ble til etter at Persen så et voldsomt nordlys - lik en grønn ring, som hang over henne. Igjen er naturen i fokus. Det er en reise til et mytisk landskap, og mellom linjene dukker temaer som fornorskning og kolonisering subtilt opp. Diktene er urolige og i bevegelse, slik nordlyset er.<sup>326</sup>

Persens politiske engasjement, arbeidet for å danne en samisk kunstinstitusjon, og hennes samiske forfatterskap har vært avkoloniserende. Da hun først begynte sin karriere kaltes det ikke avkolonisering, men ekstremisme.<sup>327</sup> I dag er hennes hverdag roligere og tryggere, kampen er ikke over - men den har kommet et langt stykke på vei. Persen har lenge savnet et eget kunstmuseum, et museum som ivaretar samiske kunstneres interesse og representerer deres

---

<sup>323</sup> Sámi Dáiddáráddi, “Nye æresmedlemmer i Sámi Dáiddačehpiid Searvi- SDS.”

<sup>324</sup> Humstad, “Jubileumsutstilling.” 06.11.2020. <https://www.sagat.no/vinden-hvisker/19.24580>

<sup>325</sup> Persen, Synnøve. *Poems poemas*. Oversatt av León Blanco, Gerd Bjørhovde, Pekka Sammallahti, Kaija Anttonen. Karasjok: ČalliidLágádus, 2016

<sup>326</sup> Hætta, *Luonduadjágasat*, 50.

<sup>327</sup> Wersland, “Synnøve Persen fyller 70 år”.

kunst på egne premisser. Planer om et samisk kunstmuseum har eksistert siden 1970-tallet, men det er enda ikke en realitet.

Fremover vil Persen “komme tilbake til umbra.” Hun ønsker å ta opp igjen de mørke fargene hun utforsket i *Luotkkos etnamat/ Eruptivt landskap*-serien som hun malte i 1995. “Kanskje jeg skal eksperimentere med det liggende formatet, jeg føler meg ferdig med det kvadratiske”, fortalte hun. Peren ser også frem til å bli 75 år, da ønsker hun å ha en ny separatutstilling, kanskje i Oslo. Hun begynner nå å se en ende på hennes kunstneriske virke, men stadig planlegger hun nye utstillinger og nye publikasjoner. Men akkurat nå var det en ny diktsamling som var i fokus, der hun tar for seg stammødrenes historier.<sup>328</sup>

## 5.2 Crystal World - the Horizon

“Synnøve Persen formidler i sitt kunstnerskap en balanse mellom det indre og det ytre, mellom poesi og protester, mellom innhold og form.”<sup>329</sup>

*Crystal World - the Horizon* ble først utstilt på utstillingen *Terra incognita* i 2014 i samarbeid med Samtidsmuseet for nordlige folk ved Senter for nordlige folk og festivalen Riddu Riddu. Riddu Riddu var med i Norges offisielle program for markeringen av Stortingets grunnlovsjubileum i 2014, der de retter lyset mot samisk nasjonsbygging, som oppbyggingen av samisk kunstinstitusjon har spilt en viktig rolle. Her utforsker Persen det ikke-gjenkjennelige i begrepet “terra incognita”, som betyr *ukjent land*, det henviser også til et land som ikke eksisterer. Hun blander sammen et poetisk abstrakt kunstnerisk språk, der tematikken presenteres gjennom malerienes form og farge. *Crystal World - the Horizon* er en del av en serie på tre verk, der de øvrige heter *Crystal World - the Innocence* (akryl på lerret, 140 x 150 cm) og *Crystal World - the Cloud* (akryl på lerret, 140 x 150 cm).<sup>330</sup> Persen uttalte at “Utstillingen er ingen illustrasjon til Grunnloven, jeg holder meg til det abstrakt-poetiske landskapet, som er opptil den som opplever kunsten å tolke.”<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

<sup>329</sup> Svendsen, *Synnøve Persen*, 30.

<sup>330</sup> Isaksen, “Abstrakte fremstillinger og samepolitisk kraft”, og *Riddu Riddu*, “Bestillingsverk av Synnøve Persen.”

<sup>331</sup> Persen sitert i *Riddu Riddu*, “Bestillingsverk av Synnøve Persen.”



III. 13 Persen, Synnøve. *Crystal World - the Horizon/ Kristálla máilbmi - Albmeravda / Krystallverden - Horisont*. 2014. Akryl på lerret. 110 x110 cm.

*The Horizon* er et mye roligere og luftigere maleri enn de verkene vi tidligere har undersøkt. Fargene deler verket opp i to deler - øverst er fargene i forskjellige valører i blå, lilla og turkis, mens den nederste delen domineres av mørkere og lysere farger i fiolett og rosa. De rolige fargene i rosa, fiolett og blått, og tittelen som betyr “horisont”, gir sterke assosiasjoner til himmelen der solen skaper varme på himmelen over en horisont vi ikke ser. Det kan også henvise til den todelte effekt på lerretet, skapt av fargene, med blå kulører øverst og de rosa nederst. Fargepaletten i *The Horizon* ligner den i *Skábma*, de fargene hun brukte i Máze-tiden - “Landskapsformene har gått igjen i mine bilder siden 1970-tallet.”<sup>332</sup> Verket viser en

---

<sup>332</sup> Synnøve Persen sitert i Wersland, “Synnøve Persen fyller 70 år”.

abstrahert og svevende versjon av det samme landskapet. I kontrast til de andre verkene vi har sett på er det her lite spor etter penselen. Vi kan se dreininger av penselen i fargeovergangene, men de dominerer ikke verket - de er harmoniske og lette. Fargene er blandet sammen uten store skiller - det er ingen heftige penselstrøk, antydning til rutenett, eller klare kontraster, likevel er det tydelige bevegelser og rytme i verket.

I *the Cloud* er det blåfargene som er i fokus. I lerretets midtre del er det de dypere blå fargene som dominerer og skaper et senter, et lite univers. Rundt er det et parti med lyseblått som omfavner de mørkere tonene i midten. Mot lerretets ytterkant brytes de lyse tonene opp og blir igjen mørkere. Verket *the Innocence* er mer dynamisk og har tydelige merker fra penselen. De rosa og blå fargene fra *the Horizon* gjentas, men det er også innslag av mer gyldne partier. Nesten slik som kunstneren også malte et transparent lag over grunnen i *Labyrint-serien*, er det her malt rundinger i hvitt og halvrundinger i mørk indigo med en bred pensel. Til lerretets høyre kant er det malingsdråper i den mørke fargen. Disse nye verkene trekker tråder til post-malerisk abstraksjon, til den amerikanske fargefeltbevegelsen. Kunstneren ga selv disse tre verkene titler på engelsk, men er i ettertid oversatt til både samisk og norsk.

Verkene hun stilte ut på *Terra incognita* er alle malt med utvannet akrylmaling, slik at det ligner akvarellmaling i tekstur. Mediumskiftet skjedde i 2009, og stoffligheten i hennes malerier har endret seg. De nyere kunstverkene gir inntrykk av å være mer transparent og flytende. I verk slik som *Bleeding Sun* (2013, akryl på lerret, 150 x 150 cm) er malingen så tyntflytende at fargene har rent nedover lerretet. En annen effekt med akrylmalingen er at malingen tørker fortere, noe som gjør det enklere og raskere å male lag på lag. Persen mener likevel at noe blir borte, at akrylmalingen ikke gir samme dybde som oljemaling gir.<sup>333</sup>

Flere av de maleriene jeg har tatt for meg i denne oppgaven ble stilt ut på *Bieggá savkala*. Her fikk vi se 12 verk fra hennes kunstnerskap mellom perioden 1978 til 2014 - fra *Skábma* til *Crystal World - the Horizon*. Persen viser en sterk og egen kronologi, hun snakker med seg selv, hun snakker med verk, og verk snakker med verk. Persen utforsker hennes første motiver igjen, nå i samtidens formspråk. Hennes kunst har sin egen historie, samtidig som de reflekterer kunstnerens egen reise.

---

<sup>333</sup> Synnøve Persen i samtale med forfatteren 07.04.2023.

### 5.3 Friskhet, atmosfære og kamp

“Kunst er meningsytring.”<sup>334</sup>

*Post-painterly abstraction* ble tittelen på en utstilling Greenberg kuraterte for Los Angeles County Museum of Art i 1964. Han så på post-malerisk abstraksjon, også kalt blant annet minimalisme eller fargefeltmaleri, som en ny bevegelse i maleriet. Det stammet fra abstrakt ekspresjonisme rundt 1940- og 1950-tallet, der kunstnere malte tette maleriske overflater. Det som skiller dem fra den tidligere bevegelsen var at disse kunstnerne foretrakk “åpenhet og klarhet”<sup>335</sup>, noe som gir bildene en “friskhet.”<sup>336</sup> Persens nye verker ligner dette friske og åpne formspråket, men tanken om modernistisk kunst som ikke-refererende, har hun igjen lagt vekk. I verkene hun stilte ut under *Terra incognita* fremmet hun Sápmi, et land som ikke er.

En av dem som stilte ut på *Post-painterly abstraction* var Jules Olitski. (1922-2007), en ukrainskfødt amerikansk kunstner. Olitski (1922-2007) presenterte på 1960-tallet atmosfæriske abstrakte malerier. Han mente det viktige med et maleri er malingen, og at malingen kan være farge. Maling blir maling når fargen etablerer overflaten, og fargen fremstår som en integrert del av lerretet. Farger er altså av iboende betydning i maleriet. Utviklingen av en fargestruktur bestemmer dens utvidelse eller kompresjon - dens ytre kant, der rammen er uunngåelig.<sup>337</sup> Olitski mener maling er skapt innenfra og ut:

I think of painting as possessed by a structure - i.e., shape and size, support and edge - but a structure born of the flow of color feeling. Color *in* color is felt at any and every place of the pictorial organization; in its immediacy - its particularity. Color must be felt throughout.<sup>338</sup>

Hans mest kjente verk ble skapt med å bruke spraymaling på gjennomvåte lerreter, noe som skapte illusjon av skyer og tåke gjennom atmosfæriske farger. Mot kanten av lerretet tok han ofte i bruk pensel for å ramme inn verket (kanskje om en ironisk kommentar til Greenberg insistering på lerretets ramme som definerende faktor for maleriet?).<sup>339</sup> I Persens verk *Crystal World - the Horizon*, og i hennes lignende verk, er penselstrøkene synlige, men fargen gir likeså et inntrykk av å være sprayet på lerretet, da malingen er vannet ut og er tyntflytende. Hun forholder seg her til rammen på en annen måte. Slik som vi har sett i *Glassklokken* har Persen malt en ramme innenfor lerretets ramme, mens her maler hun helt ut i kanten.

---

<sup>334</sup> Persen, ““White mainstream culture””, 20.

<sup>335</sup> Greenberg, “Abstrakt maleri etter det maleriske”, 209.

<sup>336</sup> Greenberg, “Abstrakt maleri etter det maleriske”, 210.

<sup>337</sup> Olitski, “Painting in Color”, 796.

<sup>338</sup> Olitski, “Painting in Color”, 795.

<sup>339</sup> *The Oxford Dictionary of American Art and Artist*, s.v. “Olitski, Jules”.

Et annet poeng for Greenberg med utstillingen var at alle de 31 kunstnerne som var med hadde lært av abstrakt/ malerisk ekspresjonisme. “Deres reaksjon mot den utgjør ikke en tilbakevending til fortiden, de vender ikke tilbake til det punktet der syntetisk kubisme eller geometrisk maleri dreide av”,<sup>340</sup> heller fokuserer de på lette og lyse farger, til tross for at noen fremdeles er “harde i kantene”. Kontraster blir vektlagt, oftest mellom rene nyanser og ikke mellom lys og mørke. Malerne brukte uttynnet maling for å “oppnå større optisk klarhet”. Dette resulterte i en relativ anonym utførelse, uten å bruke tidligere doktriner. De fjernet oppmerksomheten bort fra seg selv “- og dermed kommer ingenting i veien for fargen.”<sup>341</sup>

Persen har i *the Horizon*, slik hun ofte har gjort, vektlagt farge og flate, men verkene hennes er ikke anonyme i henhold til det *rene* verket. Persen gjør seg stadig relevant i hennes verk. Det hun undersøker i de “anonyme” bildene er Sápmi, samisk nasjonsbygging og samekamp. Det er også her et bilde bak selve bildet. Det modernistiske kunstverket skal være blottet for mening og innhold, mens i Persens malerier er det ofte sterkt fremtredende. Kjellaug Isaksen skriver i katalogen “Terra incognita” at det vil være gunstig å undersøke abstraksjonens kunsthistorie ut fra et samisk perspektiv. Da vil vi kunne avdekke

noen av de kulturelle stenglene som ofte kommer fram i diskusjonene omkring vestlig kunstnerisk modernitet, og gi et mer globalt perspektiv. Der kulturspesifikke meninger er endret, rekonstruert, abstrahert og til og med brutt ned i prosessen; meningene som er frembrakt i verkene er spesifikke til stedene der de er skapte, og er ofte opptatte av forhold omkring den samiske identiteten i den moderne verden.<sup>342</sup>

Verkene Persen stilte ut på *terra incognita* er ikke gjenkjennbare, de er abstrakte, de er metaforer for et konkret landskap. Både verkene i serien *Crystal World* og tittelen på utstillingen viser til et ikke-konkret sted, et sted som ikke finnes, men likevel er til stede. Persen viderefører den samiske kunstens politiske funksjon gjennom abstraherte malerier, slik hun også gjorde med *Labyrinth*-serien. Hennes identitet og verdier kommer til syne i alt hennes arbeid. “Søken etter kunst som både var innovativ og kulturelt situert førte Persen mot det abstrakte” - hun undersøker sine første malerier, den politiske fortiden, nå gjennom abstraksjon. Hun “åpner for dialog med vestlige kunstinstitusjoners modernistiske kunstneriske språk”. Det abstrakte formspråket åpner for “refleksjon, diskusjon og opplevelse, som i sin tur kan vise samisk engasjement og deltagelse i demokratiske prosesser.” Dette betyr nødvendigvis ikke at kunst er et redskap for politisk kamp, men kunstneren blir ofte formet av samfunn og lokasjon.<sup>343</sup> Persen

---

<sup>340</sup> Greenberg, “Abstrakt maleri etter det maleriske”, 210-211.

<sup>341</sup> Greenberg, “Abstrakt maleri etter det maleriske”, 210-210.

<sup>342</sup> Isaksen, “Abstrakte fremstillinger og samepolitisk kraft.”

<sup>343</sup> Isaksen, “Abstrakte fremstillinger og samepolitisk kraft.”

klarer på en original og nyskapende måte å fremme urfolkssaker gjennom et vestlig og abstrakt formspråk.

Direktør Olli, skriver om Persens virke: “Synnøve Persen har kjempet for samisk kunst et helt liv, og med hennes kunst mer enn 40 år, og med hennes egen vandring i kunsten, vises også den samiske kunsthistorien og kampen for likeverd. Samisk kunst er, og oppfattes, som all annen kunst: individuelt.”<sup>344</sup> Persen har vært en viktig bidragsyter for både samisk kunst og politikk. Hun har vist at det går an å ta opp kamper, vise sin natur og vandre i kunstens mange retninger, uten at det setter en stopper for kunstnerisk frihet. Hennes arbeide har vært avkoloniserende - gjennom aktivisme og politisk engasjement har hun vært med å skape en samisk kunstinstitusjon der hun gjennom malerier har vist at samisk kunst også er moderne kunst. Det er likevel noen kamper som gjenstår - å bryte med hvordan samisk kunst har blitt presentert og representert på norske museer, mye grunnet mangel på et samisk kunstmuseum med rett til å definere seg selv.

## 5.4 Den lange prosessen, prøvelsen og perspektiver

“Det handler om retten til å definere seg selv, om å ikke måtte tilpasse seg andre til enhver tid for å bli sett [...]”<sup>345</sup>

Nasjonsbyggingen og kulturpolitikken som i Norge oppsto på 1800- og 1900-tallet bygget opp institusjoner som for eksempel museer og skolevesenet for å definere norsk identitet og bidro til befolkningens dannelse. Den samiske nasjonsbyggingen som begynte etter krigen, med full oppblomstring rundt 1970-tallet, gjorde mye av det samme for det samiske folket. Institusjonene som ble bygget var mange og viktige, men likevel står vi i dag uten et samisk kunstmuseum, noe som danner et mangelfullt bilde av samisk kunst og kultur.<sup>346</sup> I postkoloniale nasjoner og blant urfolk rundt om i verden har antall museer raskt økt - museene er et middel for å gjenerobre, finne tilbake til, eller skape nye kulturelle tradisjoner.<sup>347</sup>

Dronning Sonja støtter et samisk kunstmuseum - under åpningen av utstillingen *Historjját* uttalte hun: “La oss håpe at det er en historisk dag, slik som dere ønsker det, at det går an å få et eget hus for samisk kunst.”<sup>348</sup> Direktør ved RDM, Olli, fremmer at med et eget samisk kunstmuseum gjør det mulig for samisk kunst å bli sett, og samiske kunstnere vil få sin

---

<sup>344</sup> Olli, “Forord”, 23.

<sup>345</sup> Olli, “Forord”, 23.

<sup>346</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 54.

<sup>347</sup> Herle, “Museums, Politics and Representation”, 65.

<sup>348</sup> Dronning Sonja sitert i Larsen mfl., “Dronning Sonja: – Det er på tide med et eget samisk kunstmuseum”.

egen arena til å formidle sin kunst gjennom et samisk perspektiv uten majoritetskomplekser.<sup>349</sup>

Persen stiller seg også kritisk til at museet enda mangler:

“Det samiske samfunn har ennå ingen kunstmuseer. [...] Kunst er meningsytring. Den samiske kunsten ville bli tydelig gjennom egne organer hvis vesentlige oppgave og formål ville være å vise den, formidle den, promotere den.”<sup>350</sup>

SVD, som ble etablert i 1972, var den første samiske kulturinstitusjonen i Norge. I dag har de over 5000 gjenstander i sin samling, både duodji og dáidda. Museet ble reist for å styrke statusen til den samiske befolkningen og den samiske kulturen i forlengelsen av kampen for samenes rettigheter.<sup>351</sup> I dag består kunstsamlingen på RDM – SVD av minst 1400 kunstverk. Samlingen består i hovedsak av samisk samtidskunst - billedkunst og dáiddaduodji, men også av kunst fra andre urfolk.<sup>352</sup>

Planene for det som skulle bli NNKM dukket også opp på 1970-tallet, og var en del av etterkrigstidens offentlige distriktspolitikk på 1970-tallet. Museet ble stiftet i 1985, og åpnet for publikum tre år senere.<sup>353</sup> SVD har lenge jobbet med å få oppført et eget samisk kunstmuseum, da de sliter med plassmangel til den store kunstsamlingen de forvalter. Grunnet plassmangel er mesteparten av kunsten magasinert og utilgjengelig for offentligheten.<sup>354</sup> SVD var frem til 2007 hovedmuseet i Norge for samisk kunst, kultur og historie, da ble Stiftelsen RiddoDuottarMuseat etablert, med hovedadministrasjon på SVD i Karasjok.<sup>355</sup>

Ideen om opprettelsen av Sámi Dáiddamusea – Samisk kunstmuseum ble utredet i 1995. Selv om mye er oppnådd, står RDM enda uten et museumsbygg.<sup>356</sup> Både SDS og Sametinget har lenge jobbet for å realisere et kunstmuseum i Karasjok - hovedmålet til sametinget er å bedre lokaler på RDM, magasin og utstillingslokaler.<sup>357</sup> Statsbygg har siden 2009 vært med i prosessen mot et samisk kunstmuseum, der målet var at museet skulle åpnes i løpet av de fire neste årene - dette ble heller ikke realiteten.<sup>358</sup> I 2020 ble de samiske museene for første gang inkludert i Kulturrådets årlige museums vurderinger. RDM har tidligere ikke vært med i denne

---

<sup>349</sup> Olli, “Forord”, 23.

<sup>350</sup> Persen, ““White mainstream culture””, 20.

<sup>351</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 54.

<sup>352</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 58.

<sup>353</sup> SDMX. “Sámi Dáiddamusea.”

<sup>354</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 54.

<sup>355</sup> RDM. “Om RDM.” Museet har nå fem avdelinger: De Samiske Samlinger i Karasjok, Kautokeino bygdetun (Guovdageaidnu gilišillju), Porsanger museum, og Kokelv sjøsamiske museum, og Samisk Kunstmagasin i Karasjok.

<sup>356</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 56.

<sup>357</sup> Sametinget. “Museer.”

<sup>358</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 59.



vurderingen fordi de får støtte fra Sametinget, og ikke Kulturdepartementet. Det mangler også statistikk delt med Kulturrådet fra de samiske museene. Olli har etterlyst å bli inkludert ved flere anledninger fordi vurderingene vil være med på å synliggjøre de samiske museenes situasjon, og behov for eventuelle tiltak.<sup>359</sup>

Mangelen på et samisk kunstmuseum har ikke bare gjort slik at kunst fra RDM – SVD stadig må sendes rundt til andre museumslokaler - RDM mister ofte evnen til å presentere samisk kunst på egne premisser. Men i 2017 ble museums-performansen *Sámi Dáiddamusea* × skapt. Performansen ble ledet av Olli og Jérémie McGowan, daværende direktør ved NNKM. Museums-performansen gikk aktivt inn i utviklingen de to institusjonene har hatt, og undersøker hva museer er - hva de gjør og hvordan de opererer. De undersøker det gjennom en samisk og norsk kontekst, og i et bredere perspektiv. Det var et innspill til dagens nasjonale og internasjonale diskusjoner om nasjonsbygging og kulturpolitikk - i 2014 hadde Norge 200-årsjubileum og i 2017 var det 100 år siden det første samiske landsmøte i Trondheim. I den konteksten stilte *Sámi Dáiddamusea* × aktuelle spørsmål om fraværet av samisk kunst i norske kunstinstitusjoner, og i større forstand, norsk kunsthistorie generelt sett.<sup>360</sup>

NNKM forsvant i to måneder, og museet ble erstattet av en oppdiktet institusjon - *Sámi Dáiddamusea* ×. Museet fikk en egen grafisk identitet, egne kommunikasjonsplattformer og egne salgsvarer til museumsbutikken, for å vise hva et samisk kunstmuseum kan være. Dørene til *Sámi Dáiddamusea* × åpnet 15. februar 2017 og åpningsutstillingen var *There is No*. Kunsten som ble stilt ut var fra RDM – SVD, med noen verk fra NNKMs samlinger, og inkluderte duodji, dáidda, video og andre medier. Mer enn 60 kunstnere fra Sápmi ble representert for å vise bredden og mangfoldet i samisk kunst. Kunsten spenner seg nesten over hundre år, fra John Savio, til kunstnere fra Mázejoavku - inkludert Synnøve Persen, til dagens nye generasjon med Joar Nango (f. 1979) og Hanne Grieg Hermansen (f. 1984). Den 16. april stengte museet igjen. Utstillingen *There Is No* fortsatte på NNKM i en ny form, og var åpen fra 21. april til 29. august 2017.<sup>361</sup>

Utstillingen *There Is No* ble en publikumssuksess. Prosjektet begynte som en tanke om å synliggjøre mangelen på et eget samisk kunstmuseum, og gjennom utstillingen ble publikum også engasjert. Besøkstallene fra både museums-performansen og utstillingen ved NNKM var rekordhøye, på 18.426 besøkende. Museet ble også nominert til NPU-prisen.<sup>362</sup> Grunnet denne

---

<sup>359</sup> Norendal, "Skal vurdere samiske museer".

<sup>360</sup> SDMX. "Sámi Dáiddamusea ×." og NNKM. "Sámi Dáiddamusea ×."

<sup>361</sup> SDMX. "Sámi Dáiddamusea ×." og NNKM. "Sámi Dáiddamusea ×"

<sup>362</sup> NNKM. "There is no Sámi Dáiddamusea. Igjen."

performansen og utstilling på NNKM ble museet igjen nominert som en av tre finalister til Museumsforbundets pris som Årets Museum 2017. Da de vant ønsket tidligere direktør ved NNKM, Jérémie McGowan, å gi prisen videre til det ikke eksisterende museet. Prosjektet viste at norsk kulturpolitikk og kulturinstitusjoner har sviktet siden det enda ikke finnes et samisk kunstmuseum. McGowan er likevel takknemlig for at performansen ble godt tatt imot, og sa: “Vi er takknemlige og ydmyke for anerkjennelsen - og ganske stolt. Spesielt er vi glad for at Museumsforbundet legger vekt på et så alternativt prosjekt som Sámi Dáiddamusea.”<sup>363</sup> Flere aviser i Nord-Norge skrev om performansen og utstillingen, men fra lenger sør i landet var det lite dekning. Prosjektet viser at det er mulig å skape mer enn et fiktivt samisk kunstmuseum, men da må kunstfeltet, media og offentligheten utenfor Nord-Norge trå til.<sup>364</sup>

Selv om museumsperformansen synliggjorde mangelen på et samisk kunstmuseum, spesifiserte Olli at NNKM og deres kuratorer sannsynligvis brukte en annen tilnærming enn det den samiske institusjonen ville ha brukt.<sup>365</sup> NNKM forsøkte å fjerne noen av sine koloniale måter å presentere kunst på, men det var bare så mye de kunne gjøre med tanke på tid og budsjett. Målet med vise hva et samisk kunstmuseum *kan være*, burde altså ikke være et mål med performansen, fordi det aldri kan være det samme som et faktisk samisk kunstmuseum. Et samisk kunstmuseum vil ikke være en versjon av NNKM i samisk drakt, men et eget sted myntet på samiske måter å vise kunst, og stamme fra samiske måter å tenke og være på.<sup>366</sup>

McGowan var direktør ved NNKM fra 1. mars 2016, og fikk i 2019 forlenget åremålet sitt med to år. Men i 2020 besluttet styret i NNKM å løse han fra sin åremålsavtale med kunstmuseet, og han måtte avgå den 1. april. Styreleder Grete Ellingsen presiserer at han ikke ble oppsagt, siden det lå i kontakten at han kunne bli løst fra sitt åremål uten nærmere begrunnelse.<sup>367</sup> Olli er sjokkert over hendelsene, og spekulerer om McGowan ble avskjediget fordi han har fremmet samisk kunst og tatt opp debatten om mangelen på et samisk kunstmuseum.<sup>368</sup> Ellingsen ble kritisert for å først ikke utgi en begrunnelse, men publiserte snart et brev kalt “Åpenhet om avgang” i nettavisen *Subjekt*. Her skriver hun at det ikke handlet om McGowans kompetanse eller avkoloniale arbeid, men om hans egenskaper som leder.<sup>369</sup> Kunstnerne Joar Nango, Inger Blix Kvammen (f. 1954) og Trygve Luktvasslimo (f. 1978), som

---

<sup>363</sup> SDMX. “Nominert som årets museum.”

<sup>364</sup> NNKM. “There is no Sámi Dáiddamusea. Igjen.”

<sup>365</sup> Hansen, “The Sámi Art Museum”, 237.

<sup>366</sup> Caufield, *Nordnorsk Kunstmuseum 2014-2020*, 52.

<sup>367</sup> Relling, “Radikal museumsdirektør må gå av på dagen – får ikke begrunnelse.”

<sup>368</sup> Larsen, “Prisvinnende museumsdirektør ble sagt opp på dagen.”

<sup>369</sup> Ellingsen, “Derfor løste vi Jérémie McGowan fra direktørstillingen på Nordnorsk kunstmuseum.”

nylig hadde blitt utnevnt som styremedlemmer og varamedlem i NNKM, stilte seg kritisk til avgjørelsen da de mente McGowan var skikket til å fortsette jobben. I protest trakk de seg som medlemmer.<sup>370</sup>

Et av resultatene av denne hendelsen var at den store utstillingen *Nils-Aslak Valkeapää / Áillohaš - Retrospektiv utstilling*, et samarbeid mellom Henie Onstad Kunstsenter (HOK) og NNKM, kun ble vist på HOK på Høvikodden utenfor Oslo. Utstillingen var åpen mellom 23. oktober i 2020 og 2. mai 2021, og var den største retrospektive utstillingen med Valkepääs arbeider med over 150 verk. Kuratorene var Lars Mørch Finborud og Geir Tore Holm fra HOK, i samarbeid med Lise Dahl og Jérémie Michael McGowan fra NNKM. Utstillingen skulle vises på NNKM høsten 2021, men dette skjedde ikke. NNKMs nye direktør Katya Garcia-Anton i samarbeid med Stiftelsen Lásságámmi, som tar hand om og fremmer den kulturelle og åndelige arven etter Valkeapää<sup>371</sup>, har blitt enig om at en ny Áillohaš-utstilling må skje på et senere tidspunkt. Line Fusdahl, som er daglig leder på NNKM, uttalte “Vi ser at utstillingen har potensialer i seg til å bli både større og bedre enn vi med dagens ressurser ville klart å gi den”.<sup>372</sup>

Et viktig aspekt ved Valkeapääs kunstprosjekter var at hans kunst skulle være samenes kunst - at det var de som skulle få makten til å definere hans kunst. Dette poenget er gått tapt ved hans utstilling på HOK, noe det også hadde vært om utstillingen på NNKM hadde skjedd. Selv om NNKM ligger i Sápmi, er det en norsk institusjon, bygget på et vestlig og kolonialistisk tankegods. Realiteten er at samisk kunst kommer til å bli definert av andre, at det fortsetter å bli sett på som fremmed, så lenge det ikke finnes et eget samisk kunstmuseum. Det er derfor viktig for den samiske kunsten å bli fortalt gjennom et samisk perspektiv, fortalt på sin egen måte. Et nytt museum med forbedrede magasiner og økt faglig personell vil styrke RDMs posisjon i kunstfeltet, både nasjonalt og internasjonalt. Med dette vil kunstsamlingen bli mer tilgjengelig for publikum, noe som legger til rette for økt forståelse av samisk kunst.<sup>373</sup>

## 5.5. Sammendrag

Persen har stilt ut på en rekke store og viktige utstillinger, både i innad i Sápmi, Norge og rundt om i verden. Hun har plassert seg som en viktig samisk kunstner lokalt og globalt. Persen har hele sin karriere brukt samisk kultur og natur, og internasjonale kunststrøminger, for å fremme

---

<sup>370</sup> Andreassen, “Først ble museumsdirektøren sparket - nå trekker deler av styret seg i protest.”

<sup>371</sup> Lásságámmi, “Stiftelsen Lásságámmi.”

<sup>372</sup> NNKM. “Áillohaš-utstillingen realiseres ikke høsten 2021.”

<sup>373</sup> Snarby, “På vei mot et samisk kunstmuseum”, 59.

tidsaktuelle spørsmål. Slik har hun skapt et unikt formspråk som stadig er under endring. Persen går både i dialog med seg selv og kunsthistorien, samtidig inviterer hun seerne til å gå i dialog med verkene og tolke dem fritt.

Persen har med *Crystal World - the Horizon* gått tilbake til hennes utgangspunkt fra Mázejouvku, til sine tidligste verk, og omskapt dem i et abstrakt formspråk. I disse mer rene verkene er *det samiske* ikke like påfallende, men fremdeles like sterkt til stede. Tematikken hun tok opp er tilknyttet Sápmi og samisk nasjonsbygging, der den samiske kunst og dannelsen av samisk kunstinstitusjon stilte en viktig rolle. Formspråket Persen formidler dette gjennom er i vestlig tradisjon sett på som anonyme verk, der kunstner ikke er synlig, men i Persens verk legger hun inn dybde og historie.

Det neste steget for den samiske kunstinstitusjonen er et samisk kunstmuseum. Uten dette vil samisk kunst og kunstnere bli presentert og definert av ikke-samiske institusjoner, som uansett vilje, ikke evner å fremme samisk kunst i et samisk perspektiv. Et resultat av dette er at fremmedgjøringen av kunsten blir stående. Et annet aspekt er at den store kunstsamlingen til RDM - SVD på mange måter blir utilgjengelig uten et fysisk bygg, da samlingen i hovedsak står på lager. Noe som igjen bidrar til en mangelfull forståelse av hva samisk kunst er og kan være.

## 6 Avlusting

Persen viser at samisk kunst er en stadig pågående prosess, det stagnerer ikke, men utvikler seg i takt med tiden. Vi ser gjennom de fire verkene *Skábma*, *Glassklokken*, *Labyrint I* og *Crystal World - the Horizon* hvordan Persen har navigert seg gjennom forskjellige formspråk, stilretninger, og problemstillinger. Vi ser verk som har åpnet opp grenser for hva samisk kunst kan være, i en evig fornyelse. Disse fire verkene har sine egne historier, samtidig forteller de kunstnerens og den samiske kunstens historie.

Persen har alltid vært interessert i kunst, og ønsket tidlig å bli kunstner. Hennes vestlige modernistiske kunstutdannelse, hennes lærere, skapte grunnlaget for den kunstneren Persen er i dag. Samtidig har hun inkorporert sin samiske bakgrunn, hentet inspirasjon fra samisk kultur, symboler og hellige landskap, i sin kunst. Persen, og de andre medlemmene av Mázejoavku, ble viktig for utviklingen innen samisk kunstforståelse og den samiske revitaliseringen. Gruppen brøt med tidligere stereotypier, at samisk kunst skulle inneholde visuelle referanser til det som tradisjonelt ble oppfattet som samisk. De fremmet et mer internasjonalt formspråk, der det samiske var mindre synlig, men likevel sterkt til stede. Verket *Skábma* bygger videre på hva tidligere samiske kunstnere malte - figurative verk, landskapsmalerier, med tydelige referanser til naturen i Sápmi, men også til en vestlig modernistisk tradisjon som stammer tilbake til landskapsmaleriene mot slutten av 1800-tallet. Vi ser i *Skábma* et fanget øyeblikk - her er det fargene og det umiddelbare som er i fokus. Penselstrøkene er raske og flyktige, de rosa strøkene svinger over et blålig snøkledd landskap med lave åser og skisseaktige mørke trær.

Naturen har alltid stått nært i Persens kunst, noe det fortsatte å gjøre i hennes abstrakte malerier. Overgangen til abstraksjon skyldes både at det figurative maleriet allerede var blitt okkupert av mannlige samiske kunstnere, hennes kunstutdannelse, men også at hun ville utvide den samiske kunstens horisont. Det abstrakte formspråket ga Persen en kunstnerisk frihet som hun ellers ikke hadde hatt. Fremover ser vi verk med og uten referanse til samisk kultur, til hennes samiske bakgrunn. Muligheten til å blande sammen vestlige strømninger og samiske referanser, har gjort slik at Persen har skapt sin egen spesielle stil. Weidemann gikk også tidlig over til et abstrakt formspråk, og måten han klarte å blande inn norsk natur i hans verk skapte fornyelse i den norske kunstverdenen som i etterkrigstiden hadde stagnert.

Maleriet *Glassklokken* ble skapt i en omveltende fase - Mázejoavku ble oppløst og Persen flyttet til Trondheim sammen med datteren. Her møtte Persen nye kunstneriske impulser - det var nå det maleriske som skulle fremheves gjennom form og farge. Verket *Glassklokken*

## Avslutning

viser kunstnerens tolkning av det nyekspresjonistiske maleriet, som nå er blitt en del av samisk kunsthistorie og gleden ved kunstnerisk frihet. Kraftige røde penselstrøk er tydelige over en blå bakgrunn oppdelt av større og mindre, lysere og mørkere fargepartier. De blå tonene er karakteristiske for Persens kunst, og for henne har fargen en dyptliggende mening. Blått betyr for Persen flukt og lengsel, evighet og kosmos, men mest av alt ro. Blåfargene knytter hun også opp mot Porsanger. Fremover ser vi en videre utforskelse av det geometriske og lyriske abstrakte maleriet. For Weidemann var også fargene sterkt knyttet til naturen, men for han det viktig å fange essensen, ikke å fortolke dem. Valkeapää fortsatte å male figurative verk, til tross for kritikk. For han var fargevalget bevisst, de var et symbol på Sápmi og Valkeapääs ønske om å høyne samisk kunst og kultur innad.

Etter oppholdet i Trondheim flyttet Persen og datteren til Bevkop, til kunstnerens hjemsted. Her fjernet hun seg fra et etablert kunstnermiljø, men klarte raskt å posisjonere seg som en viktig lederskikkelse for den samiske kunstinstitusjonen igjen. Vi ser fra denne tiden ulike kunstneriske tilnærminger og nye inspirasjonskilder - datterens død, hennes nye ektemann, kunstneren Nyberg, og naturen i Porsanger. En spesielt viktig inspirasjonskilde ble det hellige fjellet like bak Persens hus - Láttēohkka. Kunstneren ønsket nå å rette lyset mot hellige samiske steder, og gjennom *Labyrinth*-serien vises en abstrahert versjon av konkrete landskap som er filmet i kunstvideoene *Bassibáikkít*. Mange av disse stedene ble under kristningen ødelagt, resten av dem ble gjemt, og historiene om dem ble glemt. For Persen var dette en protest mot koloniseringens frarøvelse, og industriell ødeleggelse av den samiske naturen. I *Labyrinth I* er det geometriske uttrykket kraftigere enn tidligere, samtidig er Persens løse og lyriske penselstrøk sterkt til stede. Maleriene er utført i et modernistisk formspråk, men gjennom dette åpner hun opp for tolkning av en samepolitisk kamp.

Også i maleriet *Crystal World - the Horizon* åpner Persen opp for tolkninger av et sted, denne gangen hele Sápmi, gjennom begrepet "terra incognita". Hun har her tatt i bruk et mer poetisk abstrakt maleri, med røtter tilbake til fargefeltbevegelsen på midten av 1900-tallet. De blå og rosa fargene brukt i *Skábma* kommer igjen til syne i *the Horizon*, men her ser vi ikke et landskap, men heller en atmosfære. De landlige kjennetegnene er fjernet, og viser til terra incognita - et sted som ikke er. Motivet er svevende og friskt. Penselstrøkene er lettere og mer rytmisk enn de andre verkene vi har sett på. Igjen har Persen utfordret og fornyet hva samisk kunst kan være. En videre tolkning av terra incognita er samisk kunstmuseum. Mangelen på et samisk kunstmuseum gjør det vanskeligere for samiske kunstnere å vise frem sin kunst på egne premisser. Et eget visningslokale dedikert til deres kunst vil kunne øke samisk kunstforståelse og fremheve et samisk perspektiv.

## Avslutning

Gjennom Persens kunst og politiske arbeid har hun vært med å revitalisere samisk kunst, avkolonisere samisk kultur og skape en samisk kunstverden. Hun har hele sin karriere kjempet for kunstnerisk frihet og samiske rettigheter, noe som ofte kommer til uttrykk i hennes kunst. Persen er en aktiv del av samisk kunsthistorie, samtidig som hun er med å konstruere den gjennom de tekstene hun har skrevet om den samiske kunsten. Gjennom en hel karriere har hun gått i dialog med seg selv, både når det gjelder tematikk, men også hvordan hun bruker de samme utgangspunktene i hennes nyere kunst, som hennes tidligste kunst. Samtidig viser hun til internasjonale kunstneriske strømninger, som hun har fortolket i et personlig uttrykk. Persen har således skapt sin egen kronologi.

Weidemann ansees som en av de viktigste kunstnerne innen norsk modernisme, og har blitt stående som en nestor, en som åpnet det norske kunstfeltet opp for kunstnere i videre generasjoner. På lik linje med Persen brakte han med seg et internasjonalt formspråk og blandet det med deres kjente natur, noe som for dem begge førte til nyskapelse. Valkeapää har hatt en stor betydning for samisk kunst og kultur siden 1960-tallet, og ble en viktig støttespiller for *Mázejaovku*. Stilistisk skilte de alle seg fra hverandre, men deres mål var det samme - å høyne samisk kunst og vise dens mangfoldighet. Dette er noe Persen har klart å vise til selv i løpet av sin karriere. Samisk kunst spenner seg fra figurasjon, landskapsmalerier, modernistiske verk, til abstraksjon, nyekspresjonistiske tilnærminger, lyriske og geometriske malerier. Hun har vist at samisk kunst har mangfold, at den ikke må, men *kan* henviser til samepolitiske saker, til samisk natur, kultur og religion. Persen har vist at samisk kunst er en evig prosess.

## Referanseliste

- Aamold, Svein. "Abstraksjon, relasjon og samisk selvrealisering: Tre malerier av Synnøve Persen." *Kunst og Kultur* 105, nr. 2-3 (2020): 118-128.
- (red.). *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2020.
- "Landskap, bevegelse, frihet: agenser i Synnøve Persens maleri. I *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*, redigert av Svein Aamold, 34-43. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2020.
- Ulla Angkjær Jørgensen og Elin Haugdal (red.). *Sami Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*. Aarhus: Aarhus University Press, 2017.
- Ables, Kelsey. "Why Are So Many Artworks Untitled?" *Artsy*. Publisert 04.07.2019.  
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artworks-untitled>
- Aftenposten. Intervju med Jakob Weidemann 12.10.1963.
- Aikio, Marjut. "Formative Years in Finland". I *Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš*, redigert av Lars Mørch Finborud og Geir Tore Holm, 93-103. Oslo: Kontur forlag, 2020.
- Andreassen, Rune N. "Først ble museumsdirektøren sparket - nå trekker deler av styret seg i protest." *NRK*. Publisert 01.04.2020, sist oppdatert 03.04.2020.  
[https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/forst-ble-museumsdirektoren-sparked---na-trekker-deler-av-styret-seg-i-protest\\_-1.14969007](https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/forst-ble-museumsdirektoren-sparket---na-trekker-deler-av-styret-seg-i-protest_-1.14969007)
- Antliff, Mark og Patricia Leighton. "Primitive". I *Critical Terms for Art History*, redigert av Robert S. Nelson og Richard Shiff, 217-233. London: The University of Chicago Press, 2003.
- Askeland, Jan. "Året 1900 i norsk billedkunst." *Kunst og Kultur* 1, (1982): 3-17.
- Bakhtin, Mikhail. *Spørsmålet om talegenrane*. Oversatt av Rasmus T. Slaattelid. Bergen: Ariadne forlag, 1998.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author". I *Image, Music, Text*, oversatt av Stephen Heath, 142-148. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bell, Daniel. "Modernism and Capitalism". I *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1117-1112. Malden: Blackwell Publishing, 2003.



- Betts, Raymond F. "Decolonization - A brief history of the word". I *Beyond Empire and Nation: The Decolonization of African and Asian societies, 1930s-1970s*, redigert av Els Bogaerts og Remco Raben, 23-38. Leiden: Brill, 2012.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bjørklund, Ivar, Terje Brantenberg, Harald Eidheim, John Albert Kalstad og Dikka Storm. "Sápmi - Becoming a nation: the emergence of a Sami national community". *Australian Indigenous Law Reporter* 7, Nr. 1 (2002): 1-14. Lastet ned 03.10.2022. <https://www.jstor.org/stable/44655979>
- Boym. Per Bjarne. "Ord og bilde". I *Jakob Weidemann: maleri 1960-1990*, redigert av Svein Olav Hoff, Ingrid Blekastad, Per Bjarne Boym, 4-11. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 1994.
- Brenna, Brita, Marit Anne Hauan "Forord". I *Kjønn på museum*, redigert av Brita Brenna og Anne Marit Hauan, 7. Trondheim: Museumsforlaget, 2018.
- "Museumskjønn?". I *Kjønn på museum*, redigert av Brita Brenna og Anne Marit Hauan, 9-23. Trondheim: Museumsforlaget, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Caufield, Sarah Annemarie. *Nordnorsk Kunstmuseum 2014-2020. Decolonisation in Practice*. Masteroppgave. Universitetet i Tromsø. 2021.
- Chilvers, Ian og John Graves-Smith. "Georg Baselitz", i *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Tredje utgave. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Danbolt, Gunnar. *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2014.
- *Norsk Kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det norske samlaget, 2015.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari. *Difference and Repetition*. London: The Athlone Press, 1994.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Myers Education Press: Gorham, Maine, 2018.
- Egeland, Erik. *Jakob Weidemann: Penselstrøk i en generasjons bilde*. Oslo: Stenersen, 1978.
- Eilertsen, Jens-Harald. "Uten myter og romantikk." *Klassekampen*. 11. juni 1983.
- Elderfield, John, "Grids", *Artforum*. Lest 29.03.2023. <https://www.artforum.com/print/197205/grids-36215>
- Ellingsen, Grete. "Derfor løste vi Jérémie McGowan fra direktørstillingen på Nordnorsk kunstmuseum." *Subjekt*. Publisert 02.04.2020. <https://subjekt.no/2020/04/02/derfor->

- Eriksen, Knut Einar og Einar Niemi. *Den finske fare. Sikkerhetsproblemer og minoritetspolitikk i nord 1860-1940*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Oversatt av Richard Philcox. New York: Grove Press, 2008.
- *Jordens fordømte*. Oversatt av Axel Amlie. Oslo: Pax, 1967.
- Fett, Harry. “Finnmarksviddens kunst: John Andreas Savio”. I *Kunst og kultur*, nr. 26 (1940): 221-246. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digitidsskrift\\_2015071481042\\_001](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitidsskrift_2015071481042_001)
- Finborud, Lars Mørch og Geir Tore Holm (red.) *Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš*. Oslo: Kontur forlag, 2020.
- Finborud, Lars Mørch og Geir Tore Holm. “Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš”. I *Nils-Aslak Valkeapää/ Áillohaš*, redigert av Lars Mørch Finborud og Geir Tore Holm, 31-38. Oslo: Kontur forlag, 2020.
- Gabriel, Mary. “Var det virkelig ingen store kvinnelige abstrakte kunstnere i etterkrigstiden?”. I *Utbrudd! Abstrakt maleri etter 1945*, redigert av Daniel Zamani, 30-45. Oslo: Munchmuseet, 2023.
- Greenberg, Clement. “Etter den abstrakte ekspresjonismen”. I *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, 159-183. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- “Modernistisk maleri”. I *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, 141-157. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- “Abstrakt maleri etter det maleriske”. I *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, 203-212. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Grini, Monica. *Samisk kunst i norsk kunsthistorie: Histografiske riss*. Ph.D.-avhandling. Universitetet i Tromsø, 2016.
- *Samisk kunst og norsk kunsthistorie: Delvise forbindelser*. Stockholm: Stockholm University Press, 2021.
- “Så fjernt det nære: Nasjonalmuseet og samisk kunst”. *Kunst og kultur* 102, nr. 3 (2019): 176-190.
- Gullickson, Charis. “Modernisten Iver Jåks.” *Ottar* 4 (2010): 40-45.
- Hammer, Sara Hegna. “Framhever fortiet fortelling.” *Klassekampen*. 30.11.2020.
- Hansen, Hanna Horsberg. *Fluktlinjer: forståelser av samisk samtidskunst*. Ph.D.-Avhandling. Universitetet i Tromsø, 2010.
- *Fortellinger om samisk samtidskunst*. Karasjok: Davvi girji, 2007.

- “Samisk Kunstnergruppe/Sámi Dáidojoavku 1978-1983: Annenhet eller avantgarde?” I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 256-280. Oslo: Novus Forlag, 2011.
- “The Sámi Art Museum: There is NO - or is there?”. *Nordlit* 46 (2020): 222-241.  
<https://doi.org/10.7557/13.5450>
- Hansen, Lars Ivar og Bjørnar Olsen. *Samenes historie fram til 1750*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag as, 2004.
- Harrison Charles, Paul Wood. “General Introduction”. I *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1-8. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Hautala-Hirvioja, Tuija. “Traditional Sámi Culture and the Colonial Past as the Basis for Sámi Contemporary art”. I *Sámi Art and Aesthetics. Contemporary Perspectives*, redigert av Svein Aamold, Elin Haugdal og Ulla Angkjær Jørgensen, 99-120. Aarhus: Aarhus University Press, 2017.
- Hein, Hilde Stern. “Redressing the Museum in Feminist Theory.” *Museum Management and Curatorship*, 22, nr. 1 (2007): 29–42.  
<https://doi.org/10.1080/09647770701264846>
- Hellandsjø, Karin. “Jakob Weidemann”. I *Jakob Weidemann*, redigert av Caroline Ugelstad, 12-39. Oslo: Uten Tittel, 2018.
- *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*. Oslo: Gyldendal, 1978.
- Henie Onstad Kunstsenter. “Nils-Aslak Valkeapää/ Aillohas.” Lest 16.10.2022.  
<https://www.hok.no/utstillinger/nils-aslak-valkeapaa-aillohas>
- Herle, Anita. “Museums, Politics and Representation.” *Journal of Museum Ethnography*, nr. 9 (mai 1997): 65-75. Lastet ned 05.10.2022. <https://www.jstor.org/stable/40793582>
- Holm, Geir Tore. “Encountering the Landscape Painter Nils-Aslak Vakeapää”. I *Nils-Aslak Valkeapää/ Aillohas*, redigert av Mørch Finborud og Geir Tore Holm, 191-202. Oslo: Kontur forlag, 2020.
- “I møte med landskapsmaleren Nils-Aslak Valkeapää”, *Lásságámmi*. Lest 03.04.2023. <https://www.lassagammi.no/cppage.6429118-315481.html>
- Humstad, Kristin Antonie. “Jubileumsutstilling.”: Publisert 05.11.2020, sist oppdatert 06.11.2020. <https://www.sagat.no/vinden-hvisker/19.24580>
- Hvattum, Mari. “Drømmen om et nasjonalgalleri.” I *Nasjonalgalleriet*, redigert av Audun Eckhoff, 33-59. Bergen: Fagbokforlaget, 2017.

- Hætta, Susanne. *Luondduadjágasat: birra Synnøve Persen / Drømmelandskap: om Synnøve Persen*. Vadsø: Susannefoto forlag, 2018,
- *Mázejoavku - Indigenous Collectivity and Art*. Oslo: DAT as, 2020.
- Høydalsnes, Eli. “Etnisk kunst? Om kunstinstitusjonelle strategier i møtet med “det andre””. *Norsk kunstårbok 8* (1999): 14-22.
- Isaksen, Kjellaug. “Abstrakte fremstillinger og samepolitisk kraft”. I *Terra incognita - Synnøve Persen*. Manndalen: Senter for nordlige folk samtidsmuseum, 2014.
- Johannesen, Ina. “Søken etter skriften. Jakob Weidemanns ekspressive maleri på midten av 1960-tallet.” I *Jakob Weidemann*, redigert av Nina Sørli, 117-122. Kistefos-Museet, 2001.
- Johannesen, Ole Rønning. *Jakob Weidemann*. Oslo: Kunst i skolen, 1971.
- Kintel, Thomas. “Forhandlinger om en samisk kunstverden”. *Ottar 4* (2010): 49-53.  
<https://uit.no/Content/471459/Ottar%204-2010web.pdf>
- Klassekampen*, “Gå å se “Sámi Al’bmut”! Stor utstilling på Bygdøy.” 03.06.1978.
- Kongehuset. “Utnevnelse til St. Olavs Orden.” Publisert 26.09.2018.  
<https://www.kongehuset.no/nyhet.html?tid=165424&sek=26939>
- Krauss, Rosalind. “Grids.” *October 9* (1979): 50-64. Lastet ned 04.11.2022.  
<https://www.jstor.org/stable/778321>
- Kulturrådet. “Synnøve Persen tildeles Kulturrådets ærespris 2018.” Publisert 25.09.2018, sist oppdatert 12.12.2018 <https://www.kulturradet.no/aeresprisen/vis-artikkel/-/synnove-persen-tildeles-kulturradets-aerespris-2018>
- Kyllingstad, Jon Røyne. *Measuring the Master Race - Physical Anthropology in Norway 1890-1945*. Cambridge: Open Book Publishers, 2014. Lastet ned 01.09.2020.  
<https://www.jstor.org/stable/j.ctt15m7nd4>
- Lásságámmi. “Stiftelsen Lásságámmi.” Lest 03.04.2023. <https://www.lassagammi.no/>
- Larsen, Dan Robert. “Prisvinnende museumsdirektør ble sagt opp på dagen.” *NRK*. Publisert 31.03.2020, sist oppdatert 31.03.2020. <https://www.nrk.no/sapmi/prisvinnende-museumsdirektor-ble-sagt-opp-pa-dagen-1.14967304>
- og Maret Inga Smuk. “Dronning Sonja: – Det er på tide med et eget samisk kunstmuseum.” *NRK*. Publisert 08.02.2019, sist oppdatert 11.02.2019.  
<https://www.nrk.no/sapmi/dronning-sonja-slar-et-slag-for-snarlig-etablering-av-samisk-kunstmuseum-1.14421163>
- Linell, Per. *Approaching dialogue: talk, interaction and contexts in dialogical perspective*. Amsterdam: John Benjamins, 1998.

- Lyotard, Jean-François. "What is Postmodernism?". I *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1131-1137. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- Magnesen, Kristine. "Mitt land har ingen farger." *Nasjonalmuseet*. Lest 16.10.2022.  
<https://www.nasjonalmuseet.no/historier-fra-museet/dypdykk-i-samlingen/synnove-persen/>
- Minde, Henry. "Fornorskninga av samene – hvorfor, hvordan og hvilke følger?" *Gàldu àla – tidsskrift for urfolks rettigheter* 3 (2005): 5-20.  
<https://samiskeveivisere.no/wp-content/uploads/2019/05/3-2005-fornorskning-av-samene-henry-minde.pdf>
- "The Challenge of Indigenism: the struggle for Sami land rights and self-government in Norway 1960-1990". I *Indigenous Peoples: resource management and global rights*, redigert av Svein Jentoft, Henry Minde og Ragnar Nilsen 75-123. Delf: Eburon, 2003.
- Moore, T. Owens. "A Fanonian Perspective on Double Consciousness". *Journal of Black Studies* 35, nr. 6 (juli 2005): 751–62. Lastet ned 24.03.2023.  
<http://www.jstor.org/stable/40034879>
- Morgan, Ann Lee, red. *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon. Motivtyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub forlag, 2007.
- NNKM. "Áillohaš-utstillingen realiseres ikke høsten 2021." Publisert 07.05.2021.  
<https://www.nnkm.no/nb/nyheter/%C3%A1illoha%C5%A1-utstillingen-realiseres-ikke-h%C3%B8sten-2021>
- "Sámi Dáiddamusea×." Lest 17.10.2022.  
<https://www.nnkm.no/nb/utstillinger/there-no-3>
- Norendal, Signy. "Skal vurdere samiske museer." *Museumsnytt*. Publisert 20.02.2020.  
<https://museumsnytt.no/skal-vurdere-samiske-museer/>
- Nyberg, Dag E. "Dag E. Nyberg. Kunstner", *dagnyberg*. Lest 03.04.2023.  
<http://www.dagnyberg.com/dagnyberg/Startsida.html>
- Olitski, Jules. "Painting in Color". I *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 795-796. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

- Olli, Anne May. “Forord.” I *Biegga savkala. Retroperspektiiva ávvočájáhus / Vinden hvisker. Retroperspektiv jubileumsutstilling*, redigert av Svein Aamold, 23. Karasjok: RiddoDuottarMuseat, 2020.
- “Samisk kunst- en evig parantes i den norske kunsthistorien?” RiddoDuottarMuseat [Podcast]. Publisert 06.08.2021.
- Olsen, Torjer A. “Kjønn og urfolksmetodologi”. *Tidsskrift for kjønnsforskning* 40, nr. 2 (2016), 87–103. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/issn.1891-1781-2016-02-02>
- Persen, Synnøve. *Alit lottit girdilit: dajahusat ja sánit*. S.l.: Vuovjuš, 1981.
- *Av skogens sus spirer nytt*. Indre Billefjord: Iđut, 2006.
- *Biekkakeahtes bálggis*. Indre Billefjord: Iđit, 1992.
- *Blå fugler flyr*. Gjendiktet fra samisk av Laila Stien. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1983.
- “Fra en samisk kunstner”, *Ottar* 5, nr. 188 (1991): 31-34.
- *Meahci šuvas bohciidit ságat*. Indre Billefjord: Iđut, 2005.
- *Poems poems*. Oversatt av León Blanco, Gerd Bjørhovde, Pekka Sammallahti, Kaija Anttonen. Karasjok: ČalliidLágádus, 2016
- *Ruoná reiggá vuol váccašit. Under grønn ring vandre*. Oversatt av Synnøve Persen og Erlend Kittelsen. Oslo: Aschehoug, 2017.
- (red.). *Sámi Dáiddárleksikona/ Samisk Kunstnerleksikon*. Oversatt av Inga Ravna Eira. Karasjok: Sámi Dáiddaguovddáš, 1994.
- “Tendenser i samisk kunst og kultur”. *Ottar* 4, nr. 232 (2000): 64-66. <https://uit.no/Content/499844/ottarsapmi.pdf>
- *Vindløs sti*. Indre Billefjord: Iđit, 1992.
- “‘White mainstream culture’: Samisk-norsk gjensidig påvirkning innen kunstfeltet?”. I *2000 pluss minus* (2000). Svolvær: Nordnorsk kunstnersentrum Nordnorsk kunstmuseum, 2000.
- Åpningstale ved Dronning Sonjas KunstStall 07.02.2019. <https://www.kongehuset.no/binfil/download2.php?tid=167594>
- Philo, Chris. “Foucault’s geography”. I *Thinking Space*, redigert av Mike Crang og Nigel, 205-238. Thrift. Routledge, London, 2000.
- Pollestad, Ellen. “Livets syklus på utstilling.” *Nordlys*. 12.03.1993.
- “Maleren Synnøve Persen med separatutstilling.” *Nordlys*. 28.05.1983.
- Porsanger, Jelena. 2004. “An Essay About Indigenous Methodology.” *Nordlit: Special Issue on Northern Minorities*, nr. 15 (2004): 105–210. <https://doi.org/10.7557/13.1910>

- *Bassejoga čáhci: Gáldut nuortasámiid eamioskkoldaga birra álgoálbmotmetodologijaid olis.* Karasjok: Davvi Girji, 2007.
- RDM. “Om RDM.” Lest 04.10.2022. [https://rdm.no/no/om\\_rdm/](https://rdm.no/no/om_rdm/)
- Relling, Ingrid Tellefsen. “Radikal museumsdirektør må gå av på dagen – får ikke begrunnelse.” *Subjekt*. Publisert 30.03.2020. <https://subjekt.no/2020/03/30/radikal-museumsdirektor-ma-ga-av-pa-dagen-far-ikke-begrunnelse/>
- Riddu Ridđu, “Bestillingsverk av Synnøve Persen.” Lest 07.04.2023. <https://riddu.no/nb/nyheter/bestillingsverk-av-synove-persen>
- Rød, Arve. “heftig maleri.” *Store norske leksikon*. Sist oppdatert 06.11.2022 [https://snl.no/heftig\\_maleri](https://snl.no/heftig_maleri)
- Sámi Dáiddárráddi, “Nye æresmedlemmer i Sámi Dáiddačehpiid Searvi- SDS.” Publisert 28.04.2019. <https://samidaiddar.no/sami-daiddacehpiid-searvi/no/nye-aeresmedlemmer-i-sami-daiddacehpiid-searvi-sds/>
- “Synnøve Persen.” Lest 06.04.2023. <https://samidaiddar.no/no/sami-artist-catalogue/synnove-persen/>
- Sametinget, “Nasjonaldag og nasjonale symboler.” Lest 01.04.2023. <https://sametinget.no/om-sametinget/nasjonaldag-og-nasjonale-symboler/>
- “Om Sametinget.” Lest 01.04.2023. <https://sametinget.no/om-sametinget/om-sametinget/>
- SDG. “Synnøve Persen - Bassebáikkít / Hellige Steder.” Lest 14.10.2022. <https://samidaiddaguovddas.no/bassibaikkít-hellige-landskap-synnove-persen/>
- SDMX. “Nominert som årets museum.” Publisert 06.04.2017. <https://www.sdmx.no/nb/nyheter/nominert-som-%C3%A5rets-museum-2017>
- “Sámi Dáiddamusea×.” Lest 17.10.2022. <https://www.sdmx.no/nb/sami-aida-museum>
- SDS. “Samisk Kunstnerforbund (SDS).” Lest 13.10.2022. <https://samidaiddar.no/sami-daiddacehpiid-searvi/no/>
- Snarby, Irene. “På vei mot et samisk kunstmuseum”. *Ottar* 4 (2010): 54-59. <https://uit.no/Content/471459/Ottar%204-2010web.pdf>
- Soares, Bruno Brulon og Anna Leshchenko. “Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory.” *ICOFOM Study Series*, nr. 46 (2018): 61–79.
- Sveen, Arvid. *Mytisk landskap. Ved dansende skog og susende fjell*. Stamsund: Orkana, 2003.
- Svendsen, Morten Johan. *Synnøve Persen. Njuohtamat - Malerier - Paintings 1978-2000*. Indre Billefjord: Idut, 2001.



Tate. "Postmodernism." Lest 09.04.2023.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism>

The Art Story, "Neo-Expressionism." Lest 05.04.2023.

<https://www.theartstory.org/movement/neo-expressionism/>

Thompson, Graham. *American Culture in the 1980s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Tschudi-Madsen, Stephan, Ole Rønning Johannesen. "impresjonisme - billedkunst." *Store norske leksikon*. sist oppdatert 10.01.2023. [https://snl.no/impresjonisme\\_-\\_billedkunst](https://snl.no/impresjonisme_-_billedkunst)

Tveterås, Frode, Trude Arntsen og Regnor Jernsletten (red.). *Samisk kunst- og kulturhistorie*. Nesbru: Vett og viten, 2002.

Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst - etter 1990*. Bergen: Fagbokforlaget, 2011.

Valkeapää, Nils-Aslak. *Helsing frå Sameland*. Tønsberg: Pax Forlag, 1979.

— Harald Gaski, Jon Todal og Kristina Utsi. *Nu guhkkín dat mii lahka / Så fjernt det nære*. Guovdageaidnu: DAT Forlag, 1994.

— *Saamelaitaiteesta*. Helsinki: Sámi Čuvgehussearvi, 1984.

Varanger Samiske Museum. "Murggiid/ Klubben." Lest 14.05.2023.

<https://dvmv.no/vsm-kulturminner/murggiid-klubben/>

Wersland, Elin Margrethe. "Synnøve Persen fyller 70 år: Hennes kamp er kronet med seier". *Sáгат*. Publisert 21.02.2020, sist oppdatert 25.02.2020.

<https://www.sagat.no/nyheter/hennes-kamp-er-kronet-med-seier/19.20728>

Zamani, Daniel. "En dialog mellom jevnbyrdige. Abstrakt ekspresjonisme og art informel". I *Utbrudd! Abstrakt maleri etter 1945*, redigert av Daniel Zamani, 8-19. Oslo: Munchmuseet, 2023.



## Illustrasjonsliste

- III. 1** Persen, Synnøve. *Skábma/ Mørketid*, 1978. Olje på lerret. 67 x 67 cm. Sámiid Vuorká Davvirat/ De Samiske Samlinger. Foto: Liv Engholm/ RDM.
- III. 2** Valkeapää, Nils-Aslak. *Nama haga/ Uten tittel*. 1987. Akryl på lerret. 120 x 160 cm x 3 (Triptyk). Kárášjoga gielda/ Karasjok kommune. Foto: Susanne Hætta/ Lásságámmi vuodđudus/ Stiftelsen Lásságámmi.
- III. 3** Weidemann, Jakob. *Komposisjon*, 1949. Olje på lerret. 127 x 146 cm. Lillehammer Kunstmuseum. Foto: Jørn Hagen/ Lillehammer Kunstmuseum.  
<https://digitaltmuseum.org/0210411655214/komposisjon-maleri>
- III. 4** Weidemann, Jakob. *Skogbunn*. 1960. Olje på lerret. 50 x 65 cm. Lillehammer Kunstmuseum. Foto: Jørn Hagen/ Lillehammer Kunstmuseum.  
<https://digitaltmuseum.org/0210411655323/skogbunn-maleri>
- III. 5** Persen, Synnøve. *Glassklokken/ Glássadiibmu*. 1982. Olje på lerret. 104 x 104 cm. Innkjøpt av Norsk kulturråd 1983. Sámiid Vuorká-Dávvirat/ De Samiske Samlinger. Foto: Kjell Ove Storvik.
- III. 6** Weidemann, Jakob. *Inntrykk fra naturen*. 1982. Olje på lerret. 120,5 x 120,5 cm. Nasjonalmuseet. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/MS-01855-1988>
- III. 7** Nils-Aslak Valkeapää. *Nama haga/ Uten tittel*. 1995. Akryl på lerret. 72 x 65 cm. Privat samling. Foto: Øystein Thorvaldsen/ Lásságámmi vuodđudus/ Stiftelsen Lásságámmi.
- III. 8** Persen, Synnøve. *Labyrint I*. 2009. Olje på lerret. 170 cm x 170 cm. Sametingets innkjøpskomité. FOTO: Liv Engholm / RDM.
- III. 9** Stillbilde fra Synnøve Persen og Kjell Ove Storviks video *Bassibáikkít - Hellige landskap*, 2009-2010. Foto: Kjell Ove Storvik.
- III. 10** Weidemann, Jakob. *Epleblomst*. 1973. Olje på lerret. 190 x 116 cm. Nasjonalmuseet. <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/MS-02868-1988>
- III. 11** Valkeapää, Nils-Aslak. *Nama haga/ Uten tittel (Beaivi)*. 1995. Akryl på lerret. 73 x 66 cm. RDM. Foto: RDM.
- III. 12** Valkeapää, Nils-Aslak. *Nama haga/ Uten tittel (Eallin)*. 1995. Akryl på lerret. 73 x 66 cm. RDM. Foto: RDM.
- III. 13** Persen, Synnøve. *Crystal World - the Horizon/ Kristállá máilbmi - Albmeravda/ Krystallverden - horisont*. 2014. Akryl på lerret. 110x110 cm. Kunstneres eie. Foto: KOS.

