

Per Bäckström og Bodil Børset (red.). *Norsk Avantgarde*, Oslo: Novus forlag, 2011, s. 265-280.

Hanna Horsberg Hansen:

Samisk Kunstnergruppe / Sámi Dáidojoavku 1978-1983 –  
Annenhet eller avantgarde?

På midten av 1970-tallet ble fem, unge samiske kunstnere, Synnøve Persen (f. 1950), Aage Gaup (f. 1943), Josef Halse (f. 1951), Ingunn Utsi (f. 1948) og Maja Dunfjeld (f. 1947), invitert av Norsk kulturråd til å lage utkast til utsmykking av Láhpoluoppal skole i Kautokeino kommune. Den samiske kunstneren Iver Jåks (1932 – 2007) og skolens arkitekter sto bak initiativet.<sup>1</sup> Utsmykkingen sto ferdig 1980, men før det hadde møtet mellom de fem og samarbeidet dem i mellom begynt er arbeid ingen av dem da visste betydningen eller konsekvensene av. Ett resultat var at Samisk Kunstnergruppe ble etablert i 1978. Tre av kunstnerne som samarbeidet i Láhpoluoppal fortsatte i kunstnergruppa; Aage Gaup, Synnøve Persen og Josef Halse. De andre medlemmene var Hans Ragnar Mathisen (f. 1945), Trygve Lund Guttormsen (f. 1933), Ranveig Persen (f. 1953) og Berit Marit Hætta (f. 1948). Britta Marakatt Labba (f. 1951), ble tilknyttet gruppa i 1980.<sup>2</sup> Noen av kunstnerne i kjente hverandre, og hadde altså samarbeidet tidligere, men de fleste møttes første gang i 1978 da de deltok på utstillinga Sami Albmüt på Norsk Folkemuseum i Oslo. Under dette møtet ble det klart at flere av dem hadde et ønske om å danne ei kunstnergruppe, slik andre kunstnere med felles politiske mål gjorde

---

<sup>1</sup> Arkitektene var Kjell Borgen, Ragnvald Bing Lorentzen og Ashish Krishna. Bygningen er presentert av Kjell Borgen i *Byggekunst* 5/1977, s. 158 – 160.

<sup>2</sup> *Sámi Dáddarleksikona / Samisk kunstnerleksikon*, Alta 1993, s. 17 og Sámi Dáidojoavku: Husmøteprotokoll 1979- 1983, privat arkiv.

både i norsk og internasjonalt kunstliv på 1960 og 1970-tallet. Dessuten var de begeistret over å være samer, og ville derfor starte ei samisk kunstnergruppe – i Sápmi.<sup>3</sup>

I artikkelen ønsker jeg å undersøke om praksisen til Samisk Kunstnergruppe / Sámi Dáidojoavku eller Mázejoavku / Masigruppa i årene fra 1978 til 1983 kan forstås som et moderniseringsprosjekt.<sup>4</sup> Et moderniseringsprosjekt er ikke nødvendigvis en avantgarde-praksis, men hvis deres moderniseringsprosjekt samtidig kan leses som en kritikk av moderniteten og dens visuelle representasjoner, modernismen, er det mulig å utforske om kunstnergruppas praksis kan kalles avantgarde.

Selv om mye har skjedd siden noen samiske kunstnere begynte et arbeid og et samarbeid, er beskrivelsene og forståelsen av samisk kunst for en stor del låst i en eurosentrisk kunsthistorie. Denne forståelsen setter den europeiske kunsten, og siden også den hvite amerikanske, i sentrum for utviklingen, og hevder at det er fra sentra som Paris, London, Berlin og New York at avantgarden har sine utspring. Kunst som ikke springer ut fra det disse sentra, blir marginalisert og karakterisert ved sin annenhet. Samisk kunst er for eksempel utelatt fra verk om norsk kunsthistorie.<sup>5</sup> De tekstene som er skrevet om samisk kunst, gjenbruker og resirkulerer gamle stereotypier og forestillinger om denne annenheten, helt fram til i dag.<sup>6</sup> Harry Fetts artikkel ”Finnmarksviddens kunst – John Andreas Savio” fra 1940, har på mange måter vært normgivende for det som har vært skrevet om samisk kunst siden. I artikkelen forankres samisk kunsts annenhet i en opprinnelse forskjellig fra annen vestlig kunst, nemlig en opprinnelse felles med andre urbefolkninger i nord, med ”eskimoer” og ”samojeder” i ”Nordpolkalottens kulturkrets”, hvor vi finner et ”levende paleolitikum”.<sup>7</sup> Fra denne opprinnelsen har så samisk kunst, i følge Fett, utviklet en form for hybriditet mellom det opprinnelige og det moderne, slik at

---

<sup>3</sup> Hanna H. Hansen: *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok: Davvi Girji, 2007, s. 89.

<sup>4</sup> Gruppen har flere navn, og navnene har flere skrivemåter i kildene. Jeg bruker heretter navnet Samisk Kunstnergruppe eller omtaler dem som kunstnergruppa.

<sup>5</sup> Verken Gunnar Danbolt: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*, Oslo: Det norske samlaget, 1997 (2001), Trygve Nergaard: ”Mellomkrigstiden” eller Hans-Jakob Brun: ”Etterkrigstid” og ”Det siste 10-år” i Knut Berg: *Norges malerkunst*, Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1993, nevner samisk kunst eller samiske kunstnere. Sidsel Helliesen: *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug Norsk Forlag, 2000, nevner John Savio, men ingen andre samiske kunstnere.

<sup>6</sup> Både Hansen 2007, s 19 – 44 og Eli Høydalsnes: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*, Oslo: Forlaget Bonytt, 2003, s.101-122, eksemplifiserer og kritiserer denne tendensen.

<sup>7</sup> Harry Fett: ”Finnmarksviddens kunst. John Andreas Savio”, *Kunst og kultur* nr. 26/1940 s. 221-246, s. 233.

den er ”både paleolittisk og parisisk”.<sup>8</sup> Definert ut av en vestlig kunsthistoriediskurs på grunn av den påståtte annenhet og hybriditet og havner så samisk kunst, i disse tekstene, i en etnografisk diskurs og omtales også i en tilstand av fravær, og ikke minst fravær av kunstbegreper.<sup>9</sup> En slik etnifisering av samisk kunst fører logisk til fravær av modernisme og avantgarde, da slike begreper tilhører en kunsthistorisk – ikke en etnografisk diskurs.

En eurosentrisk vitenskapsdiskurs som definerer ”de andres” kunst på denne måten har blitt kritisert fra flere hold. Edward Saids begrep om orientalisme som en måte for vesten å få makt over og strukturere ”de andre” innenfor ulike vitenskapelige disipliner, har vært en måte å kritisere eurosentrismen på som generelt fenomen.<sup>10</sup> En mer spesifikk kunsthistorisk kritikk fremføres av kunstner og kunstkritiker Rasheed Araeen. Han hevder at eksklusjonen av kunstnere som tilhørte ”de andre” i historien om modernismen er logisk i henhold til selve kjernen i ideen om en eksklusiv europeisk modernitet som etablerer seg nettopp ved hjelp av forestillingen om forskjell på ”oss” og ”de andre”. I denne forestillingen er det ”oss” som skaper historie og er senter for det som skjer. ”De andre” befinner seg utenfor senter, i marginen eller ytterkanten. Konsekvensen av dette, hevder Araeen, er at som kunstner defineres du ikke etter din praksis eller produksjon, men av din posisjon, bestemt av hvor du befinner deg i forhold til senter eller periferi.<sup>11</sup> I følge Araeen er det altså på grunn av posisjonen utenfor det ”oss” har definert som senter – i marginen eller ytterkanten – at samisk kunst defineres ut av modernismen og av kunsthistorien. Modernismens kunstinstitusjonelle definisjonsmakt i vesten kaller han en bastion av hvit intellektuell overlegenhet, og viser til at definisjonsmakten har vært opprettholdt ved å ekskludere alle ikke-hvite fra subjektposisjoner i modernismen.<sup>12</sup>

Med bakgrunn i kritikken som Said og Araeen fremfører, ønsker jeg å utforske muligheter for å skrive om det arbeidet en gruppe samiske kunstnerne begynte på i

---

<sup>8</sup> Både Fett 1940 og Ernst Manker: *Samefolkets konst*, Halmstad: Askild & Kärnekull, 1971, s. 175, hevder dette.

<sup>9</sup> Se blant annet Morten Johan Svendsen: ”Momenter til en samisk kunsthistorie”, *Kunst og Kultur* nr. 2/2001 s. 81-94.

<sup>10</sup> Edward Said: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin Books, 1978 (1991), s. 3.

<sup>11</sup> Rasheed Araeen: ”A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, *Third Text*, vol 50, 2000, s. 3- 20, s. 6.

<sup>12</sup> *op.cit.*, s. 4f.

Láhpoluoppal og fortsatte med i Samisk Kunstnergruppe i noen år etterpå, som forskjellig fra deres påståtte annenhet. At disse kunstnerne representerte noe helt nytt i samisk kunst er enkelt å vise, men innebar deres praksis som kunstnere noen som helst utfordring eller kritikk av moderniteten og modernismen?

Hal Foster hevder at i avantgardebevegelsen etter krigen, den såkalte neo-avantgarden, søkte kunstnerne å finne en ny plattform for sin kunst. Den historiske avantgarden, som omfattet blant annet Dada og Duchamp, hadde gått fra å være en kritikk av kunstinstitusjonen, til å bli en del av den. Neo-avantgarden søkte, i følge Foster, i større grad å utforske, ikke bare kunstens forhold til jordisk rom og tid, men også dens forhold til sosial praksis.<sup>13</sup> Kan Samisk Kunstnergruppes praksis i årene fra 1978 til 1983 også forstås som en slik utforsking, og på hvilken måte?

### Samisk Kunstnergruppe 1978

Kunstnerne som dannet kunstnergruppa hadde alle familie i Finnmark, men av ulike årsaker var flere av dem vokst opp andre steder i Norge. Unntaket var Britta Marakatt Labba som kom fra Øvre Soppero på svensk side av Sápmi. Alle hadde kunstutdannelse fra utdanningsinstitusjoner i Oslo, Trondheim eller Göteborg.

Gruppa kontaktet flere kommuner i Finnmark om mulighet for boliger og atelierplass, og fikk positivt svar fra Kautokeino kommune som hadde ledige lokaler på skoleinternatet i Máze. Den lille samiske bygda ligger nord for kommunesenteret Kautokeino på veien til Alta. Det var her den første demonstrasjonen mot utbygging av Alta- Kautokeinovassdraget ble arrangert på begynnelsen av 1970-tallet, og bygda skulle siden bli et senter for demonstrasjonene som skulle komme. Synnøve Persen og Aage Gaup flyttet til Máze for å starte oppbyggingen av verksteder høsten 1978. Trygve Lund Guttormsen bodde allerede i bygda, han var kunstinteressert lærer og internatbestyrer og ble naturlig medlem.<sup>14</sup> Berit Marit Hætta var den eneste av kunstnerne som var oppvokst i Masi. Hun bodde i Oslo, men flyttet tilbake til hjembygda i april 1979. Josef Halse og Ranveig Persen kom flyttende etter at de var ferdige med utdannelsen i 1979. Hans

---

<sup>13</sup> Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London: MIT Press, 1996, s. 5.

<sup>14</sup> Aage Gaup: "Litt om Samisk Kunstnergruppe i Masi", udatert, usignert skriv, arkiv SDG ut/80, 1980.

Ragnar Mathisen reiste på studietur i Japan, Kina og Sørøst-Asia i årene 1979-81, og ble heltidsmedlem av gruppa først i 1981.

Kunstnergruppa hadde et høyt aktivitetsnivå de første årene. De viste bilder på 25 forskjellige steder, hovedsakelig i Nord-Norge, i løpet av to år. I tillegg forsøkte de å svare positivt på henvendelser om illustrasjonsarbeid, plakater og plateomslag. Den samiske kulturlomstringa på 1970-tallet hadde stort behov for både utsmykkinger og illustrasjoner. I tillegg til den kunstneriske produksjonen arbeidet de for å sikre gruppa offentlig finansiering gjennom tilskudd og stipender.<sup>15</sup>

### Kollektivutstilling som nasjonsbygging

Høsten 1978 hadde gruppa ei kollektiv utstilling på Galleri Alana i Oslo.<sup>16</sup> I februar 1979 åpnet de ei kollektiv vandreutstilling i Sápmi. Utstillinga ble først vist på De Samiske Samlinger i Karasjok, og vandret deretter videre til Lakselv, Hammerfest, Máze, Kautokeino og Alta. De Samiske Samlinger kjøpte inn ett verk fra hver av de seks kunstnerne som deltok på utstillinga, ellers finnes få verk fra kunstnergruppas arbeid tilgjengelig eller dokumentert i offentlige samlinger og arkiver.<sup>17</sup> Innkjøpet omfatter malerier av Synnøve Persen og Aage Gaup, linoleumssnitt av Trygve Lund Guttormsen, akvarell av Brita Marakatt, litografi av Hans Ragnar Mathisen og tegning av Berit Marit Hætta.<sup>18</sup> Persen, Gaup, Mathisen og Marakatts bilder har landskap som motiv. Guttormsens grafikk viser en koftekledd mann og Hættas tegning en kvinne som bærer høy på ryggen. Motivene har et klart lokalt opphav i Sápmi, mens teknikker, form og stil i bildene er slik de har lært det i kunstutdanningen. Det er altså vanskelig å spore noen opprinnelse for kunsten vi her presenteres for som er forskjellig fra annen kunst på andre steder til samme tid. En tilhørighet i ”Nordpolkaottens kulturkrets” eller noen form for hybriditet av noe opprinnelig, gjenkjennelig samisk billedkultur og det moderne – eller

<sup>15</sup> Sámi Dáidojoavku: Referat fra årsmøte 7. Februar 1980, Husmøteprotokoll 1979 -1983, privat arkiv.

<sup>16</sup> Aage Gaup, 1980.

<sup>17</sup> De samiske samlinger kjøpte inn flere verk av medlemmer av kunstnergruppa i perioden, ellers finnes verk i kunstnerens og i privat eie.

<sup>18</sup> Fullstendige opplysninger om bildene står i billedtekstene til de respektive bildene, samt i billedliste til slutt i artikkelen.

som Fett sier, mellom det paleolittiske og det moderne – skal godt gjøres å konstruere ut fra bildene. Utstillingskatalogen, som er skrevet av Ailo Gaup, understreker det samme:

Her på denne utstillingen vises kunst laget av den samiske kunstnergruppa i Masi. Noen forventer vel ut fra dette en sann vrimmel av reinsdyr og kofteklede mennesker på fjellet. Det er jo motivtradisjonen fra deres forgjengere Nils N. Skum, Johan Turi og John Savio, som har skildret samenes liv på vidda på en aldeles utmerket måte. Og selv om akkurat denne motivkretsen fortsatt er til inspirasjon, har kunstnerens billedframstilling forandret seg i takt med moderniseringen av samfunnet. Det som vises her er ikke museumskunst eller gjenspeiling av en fortidsidyll med tapt harmoni. Bildene har et innhold ut fra i dag.<sup>19</sup>

Gaups tekst i utstillingskatalogen, hvor han understreker at dette er kunst i takt med moderniseringen, gjør at vi må se hele utstillinga i den politiske kontekst de er skapt i og inngår som en del av. Ikke bare Samisk Kunstnergruppe, men hele den vestlige kunstverden bar preg av radikaliserings både politisk og kunstnerisk på 1970-tallet. De radikale kunstbevegelsene sto i opposisjon til det kapitalistiske kunstmarkedet og lagde i liten grad kunstverk for salg presentert på en gallerivegg. De presenterte sin kunst som konsepter hvor den politiske ideen bak kunstverket og resepsjonen var viktig. Kunsten kunne like godt presenteres på en buss eller på gata som i et kunstgalleri. Hensikten var at betrakteren skulle reagere på verkets budskap. Teksten i utstillingskatalogen til Samisk Kunstnergruppe legger vekt på bildenes politiske karakter i en samisk kontekst.

Jeg vil hevde at en viktig drivkraft bak disse bildene er av politisk karakter. Bildene er laget ut fra en samtidig samfunnsforståelse. De har også en samfunnsfunksjon. Det er bare estetikere og svermere som først og fremst leter etter åndelig innhold. Denne kunst er konkret. Det kultur- og slektsfellesskap kunstnerne har til den samiske nasjon har gitt dem grunnlag for oppgaven. Hvert folk har rett til sin egen

---

<sup>19</sup> Ailo Gaup: "Om å gjenvinne hele vår stolthet", *Sáme Dáidujoavku. Samisk Kunstnergruppe*, utstillingskatalog utgitt av Sáme Dáidujoavku / Samisk Kunstnergruppe, Masi 1979 s. 4 – 8, s. 4.

billedkunst, som de også har rett til sitt eget språk og kultur, rett til å styre seg selv i ordets videste forstand. Dette er altså billedkunstens bidrag så vi litt etter litt kan ”gjenerobre hele vår menneskelighet og vår stolthet over å tilhøre urbefolkningen”.<sup>20</sup>

Den samiske billedkunsten skal altså spille en politisk rolle i nasjonsbyggingen på samme måte som språk og kultur. Kunst og liv knyttes sammen i en politisk kontekst, slik andre radikale eller neo-avantgarde bevegelser gjorde i resten av verden. De unge samiske kunstnerne var på ingen måte ukjente med de internasjonale eller norske bevegelsene. Som studenter på akademier og kunsthøgskoler i Norge hadde flere av dem deltatt i Kunstneraksjonen -74, en tverrfaglig koalisjon som ville samle utøvende kunstnerne i kampen for å bedre sin sosiale og økonomiske situasjon blant annet gjennom vederlagsordninger.<sup>21</sup> I tillegg til å være inspirert av både nasjonale og internasjonale kunstbevegelser, spilte kunstnergruppa og verkstedene i Masi dessuten en viktig rolle i det samepolitiske opprøret som utviklet seg under demonstrasjonene mot utbygging av Alta-Kautokeinovassdraget.

Utstillinga til Samisk Kunstnergruppe fra 1979 kan leses som et konsept hvor budskapet er sentralt. De ville spre sin kunst, og sitt budskap ut til ”folket” i Sápmi. Kunsten var deres politiske våpen og uttrykte deres politiske budskap i nasjonsbyggingen. Selv om utstillinga riktignok ble åpnet på en museumsinstitusjon, vandret den derfra videre til samfunnshus og skoler. Det fantes altså ikke høye galleriterskler mellom folk og kunst. Landskapet som tema i mange av bildene kan leses som en metafor både for det politiske forsvaret av retten til land og vann som de sto midt oppe i med Alta-aksjonene, og samtidig som bilder av et romantisk og idyllisert Sápmi.

---

<sup>20</sup> *Op.cit.*, s. 5.

<sup>21</sup> Halvor Haugen: ”Kunstneraksjonen -74 – frihet, likhet og vederlag”, *Billedkunst*, No.7. 2009, <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=637> (16.03.09).

## Fagpolitisk organisasjon 1979

Etter at kunstnergruppa var etablert, opplevde kunstnerne stor interesse for samisk billedkunst, og de fikk kontakt med samiske billedkunstnere i Sverige og Finland. Under Davvi Šuvva festivalen i Kautokeino i juni 1979 hadde flere samiske kunstnere et møte hvor behovet for en fagpolitisk organisasjon ble diskutert. Målet for etableringa var samarbeid med andre kunstorganisasjoner i Norden, og at organisasjonen kunne bidra til å styrke samisk kultur generelt og billedkunstens situasjon spesielt.<sup>22</sup>

Kunstnergruppa tok initiativ til stiftelsesmøtet høsten 1979. Møtet ble holdt hjemme hos Nils Aslak Valkeapää i Pättikkä, ei lita bygd på finsk side av Sápmi. Seks samiske billedkunstnere deltok på møtet: Lars Johansson-Nutti, Britta Marakatt, Nils Aslak Valkeapää, Aage Gaup, Ranveig Persen og Synnøve Persen. Nils Aslak Valkeapää ble valgt som den første lederen i organisasjonen, som fikk navnet Sámi Dáidočehppid Searvi (SDS) [sic].<sup>23</sup> De andre styremedlemmene var Synnøve Persen og Lars Johansson-Nutti. Styret sendte ut ei pressemelding hvor de gjorde det klart at organisasjonen skulle arbeide for å fremme og utvikle samisk billedkunst, og sikre samiske billedkunstnere levekår på lik linje med andre kunstnere i Norden. Dessuten ville de arbeide for at samisk billedkunst ble anerkjent som likeverdig i forhold til andre nordiske nasjoners kunst.<sup>24</sup> De etablerte en organisasjonsstruktur med styre og kunstnerisk råd. Men til forskjell fra andre tilsvarende, nasjonale kunstnerorganisasjoner på den tida, inviterte SDS også fotografer, filmarbeidere og kunsthåndverkere til å være med.

Det nyvalgte styret innkalte til årsmøte i februar 1980. Fjorten kunstnere deltok på møtet sammen med observatører fra Norske bildende kunstnerne (NBK) og fra Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK). Alle frammøtte kunstnere fikk medlemskap i SDS. I følge referatet var møtet preget både av entusiasme og optimisme.<sup>25</sup> Årsmøtet valgte Synnøve Persen til leder, Britta Marakatt og Rose-Marie Huuva til styremedlemmer. Kunstnergruppa er sentral i denne organisasjonsbyggingen. Det er de

---

<sup>22</sup> Synnøve Persen: Brev til Nordisk Sameråd, arkiv SDG 2/79, 1979.

<sup>23</sup> Skrivemåten oppfatter jeg som en kombinasjonen av dårlige ferdigheter i samisk skriftlig og skrivemaskin uten samiske tegn. I dag heter organisasjonen Sámi Dáiddačehppid Searvi / Samiske Kunstneres Forbund (SDS).

<sup>24</sup> Nils Aslak Valkeapää: "Samisk billedkunstorganisasjon dannet", pressemelding, arkiv SDG ut 1/79, 1979.

<sup>25</sup> SDS: Brev til Nordiska konstförbundet, Synnøve Persen, 13.mai 1980, arkiv SDG ut 24/80, 1980.



som initierer det hele, de er i praksis sekretariat, og medlemmer fra gruppa er aktive i organisasjonen helt fra begynnelsen.

Nasjonale kunstnerorganisasjoner forholder seg stort sett til myndighetene i de respektive nasjonalstater, men SDS gikk høyere opp i næringskjeden og forholdt seg til det overnasjonale, til Nordisk Ministerråd. Organisasjonen la vekt på kontakt med andre samiske organisasjoner, som den nyetablerte samiske forfatterforeningen, framfor kontakt med de nasjonale og regionale billedkunstorganisasjonene. Dette er en klar understreking av deres mål om å være likestilt andre nasjonale kunstnerorganisasjoner og ikke et vedheng til eksisterende nasjonale eller lokale strukturer som for eksempel Nordnorske Bildende Kunstnere (NNBK). De ville på denne måten understreke selvforståelsen som ett folk med felles kultur på tvers av landegrenser, ikke som representanter for en minoritet, men som en likeverdig nasjon – forskjellig og likeverdig andre nasjoner.

Aktivitetsnivået til de samiske kunstnerne var altså høyt, ikke bare når det gjaldt kunstnerisk produksjon, men også i organisasjonsbygging. Fra å ikke ha noen organisering etablerte noen få samiske kunstnere i løpet av to år først ei kunstnergruppe, og siden fagpolitisk interesseorganisasjon på tvers av nasjonsgrensene. Referatene og brevene som ble skrevet, spruter av energi, raseri og entusiasme. På et til dels høytravende norsk og svensk byråkratspråk, på skrivemaskin uten muligheter for å skrive samiske tegn, formulerte kunstnerne sine krav og demonstrerte sin tilstedeværelse høyt og tydelig.

## Entusiasme og motstand

De unge kunstnerne var altså begeistret over å være samer, og de ble hilst velkommen av blant andre kunstneren Per Adde som var leder i NNBK.<sup>26</sup> De reiste til de nordiske hovedstedene og satt i møter med nordiske ministre og i Nordisk Kultursekretariat i København. I 1981 ble SDS medlemmer av Nordisk Kunstforbund på lik linje med andre nasjonale kunstorganisasjoner. De ble feiret og hilst velkommen både hos politikere og byråkrater i de nordiske hovedstedene, men i Máze som var ei tradisjonsbundet,

---

<sup>26</sup> Per Adde: leserinnlegg i *Altaposten* 9.februar 1979.

konservativ samisk bygd, møtte de også motstand. Flere opplevde å betale en høy personlig pris for engasjementet både i kunstnergruppa og i Alta-kampen. De ble mobbet, trakassert, truet på livet, bøtelagt og overvåket. Dette var langt fra hva de hadde drømt om – arbeidsfelleskap, nyskaping og kunstnerisk virksomhet i hjertet av Sápmi.<sup>27</sup>

Motstanden mot kunstnergruppa var først og fremst politisk motivert, men de fikk også kritikk for sin kunstneriske praksis – at de ikke kunne duodji, det tradisjonelle samiske håndverket. Motstanden hadde sin bakgrunn i en politisk kamp innenfor det samiske samfunnet. Fra midten av 1960-tallet var det ene synet, i tråd med norsk assimileringpolitikk, at samisk kultur allerede var dødsdømt og en hemske for utviklingen. Det andre synet hevdet at det fantes utviklingsmuligheter for samisk kultur og samfunnsliv under forutsetning av at storsamfunnet ga det vekstvilkår.<sup>28</sup> På 1970-tallet begynte disse holdningene å forandre seg, og det var særlig den generasjonen samer som medlemmene av Samisk Kunstnergruppe tilhørte som sto for denne endringen. De var på mange måter et resultat gjenreisnings- og moderniseringsprosjektet til den sosialdemokratiske, norske staten overfor Finnmark etter krigen. De hadde fått skolegang, økonomisk vekst og opplæring i norsk språk og kultur. Denne generasjonen ville ha noe mer enn likeverd mellom samer og nordmenn, de ville ha mer enn utviklingsmuligheter finansiert av norske almisser. De ville bygge en ny nasjon – Sápmi.

Fra skolegangen bar de med seg to ryggsekker. I den ene lå erfaringen som undertrykt minoritet. Der lå selvforakt og mindreverdigfølelse innpoda av det norske skolesystemet som ikke møtte dem på deres eget språk, men i moderniseringens ånd heller hadde som mål å fornorske dem. I den andre ryggsekken hadde de inspirasjonen fra urbefolkningsbevegelser i resten av verden og fra ungdomsopprøret i den vestlige verden.<sup>29</sup> De unge kunstnerne hadde dessuten med seg et kunstpolitisk engasjement fra Kunstneraksjonen -74, og de hadde med seg den politisk orienterte samtidskunsten. Vi kan si at de var oppvokst med, og mer orientert mot modernitetens idealer enn mot samiske tradisjoner. Dessuten – fornorskingsprosjektet ble på mange måter et tveegget sverd for den hegemoniske moderniteten – kunnskap om norsk kultur og språk, om

---

<sup>27</sup> Synnøve Persen: "Ovdasátni / Forord / Foreword" i utstillingskatalog *Mázejoavku. Sámi Dáidojoavku – Samisk Kunstnergruppe – Sami Artist Group 1978-1983*, Sámi Dáiddačehpiid Searvi, Karasjok 2004, s. 5-7, s. 6.

<sup>28</sup> Vigdis Stordahl: "Et samisk alternativ", *Ottar* nr.4/2000, s. 9-17, s. 14.

<sup>29</sup> *ibid.*

historie og modernitet gjorde at de unge ble synlige og hørbare i offentlige rom, ikke kun som ”de andre”, men faktisk på samme måte som ”oss”. Sultestreikene i lavvo foran Stortinget som politisk aksjonsform i Alta-kampen var et eksempel på dette. Sultestreik som en ikke-voldelig politisk kampform har ingen spesifikke tradisjoner i samisk kultur, men er en form for protest som blant annet Mahatma Gandhi, republikanerne i Nord-Irland og Sufragettene hadde benyttet seg av. Kunstneren og kunstnergruppemedlem Synnøve Persen var en av deltakerne i den første sultestreiken i 1979. Ved valg av denne kampformen tok de i bruk et politisk repertoar som ble gjenkjent og anerkjent i store deler av verden. Aksjonen fikk derfor også stor betydning internasjonalt, ikke som en protest fra periferien, men som en legitim protest mot myndigheters overgrep mot urbefolkninger.

### Nye samiske identiteter

Målet for den nye, radikale samebevegelsen var ikke bare å skape en samisk nasjon. De ville også skape et nytt samisk selvbilde, nye samiske identiteter, og nye relasjoner mellom det samiske og det norske samfunnet. De ville frigjøre seg fra degraderende og passiviserende begrensninger de hadde levd under som etnisk minoritet. Sitt samiske fellesskap fant de blant annet i den politiske kampen de deltok i, ikke i identifikasjon med gamle stereotyper om hva det innebar å være same.<sup>30</sup> Den nye, radikale samebevegelsen inkluderte samer som tidligere hadde vært ekskludert fra det som ble regnet som samisk kultur. Dette gjaldt samer fra kysten, fra andre næringer enn reindrift, og samer som bodde andre steder enn i Finnmark. I den nye samebevegelsen var det dessuten akseptert å være same uten å ha tradisjonell kulturell kompetanse. Kriteriene for samiskhet ble altså endret med den nye samebevegelsen.<sup>31</sup> Samer kunne være hvem som helst – men hvem som helst kunne ikke være same.

De nye identitetene de praktiserte både som samer og som kunstnere er typiske eksempler på det sosiologen Anthony Giddens hevder er mulig i moderniteten; å velge

---

<sup>30</sup> Harald Eidheim: ”Stages in the Development of Sami Selfhood”, Working paper no. 7 (1992), Oslo, 1992, s. 7.

<sup>31</sup> *op.cit.*, s. 19.

livsstil. Han hevder at jo mer tradisjoner mister sitt grep, og jo mer dagliglivet leves i et dialektisk samspill mellom det lokale og det globale, desto mer tvinges individene til å treffe valg om livsstil blant mange forskjellige muligheter.<sup>32</sup> Valget er imidlertid risikabelt, for i valget vil du alltid sette noe på spill, hevder Giddens.

Det de unge kunstnerne satte på spill var blant annet legitimiteten i sin samiskhet som de ikke bare knyttet til kulturelle tradisjoner. De var samiske kunstnere, uten å kunne duodji. De hadde ikke rein, ikke kniv, og de var kanskje ikke så flinke til å tenne bål eller ro båt. Flere av dem kunne ikke snakke samisk, ingen kunne skrive det. De fleste kom fra sjøsamiske distrikter, og de hadde det til felles at de som små barn enten ble evakuert eller sendt til barnehjem, sykehus eller skoleinternater for å vokse opp. De var ei gruppe mennesker hvor det de eventuelt hadde hatt av tilknytning til samiske tradisjoner, språk og livsstil var forsøkt tatt i fra dem, undertykt, latterliggjort eller fortiet. De representerte derfor på mange måter en diskontinuitet i forhold til samiske tradisjoner, samtidig som de insisterte på å være samer. Motstanden de møtte i Máze er forståelig, fordi de nye måtene å være same på som kunstnerne representerte ble truende i ei lita, konservativ bygd. Det nye rommet de holdt på å skape ble oppfattet slik fordi det flyttet grenser og stilte spørsmål ved tidligere klare grenser mellom ”oss” og ”de andre”.

### Trøtthet i Máze

Etter to og et halvt år med hardt arbeid, medgang og motgang, begynte trøttheten å vise seg i kunstnergruppa. Stadig måtte det argumenteres for å få offentlig støtte til investeringer. De måtte lage driftsbudsjetter og regnskaper, melde seg inn i firmaregistre, og forholde seg til byråkrater og økonomer som virket som de kom fra en annen planet. Kritikkk kom fra andre samiske kunstnere som mente at Samisk Kunstnergruppe verken visste hva det innebar å være same, eller hva det innebar å være kunstner.<sup>33</sup> Mest krefter tok allikevel Alta-kampen. I 1981, etter flere år med store aksjoner og demonstrasjoner, ble det klart at Alta-kampen var tapt. Demningen ble bygd og Alta-Kautokeinovassdraget

---

<sup>32</sup> Anthony Giddens: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press, 1991, s. 5.

<sup>33</sup> Hansen 2007, s. 90.

ble regulert. Nederlaget var en nedtur, og ga en knekk til entusiasmen og begeistringen i gruppa. På lang sikt ble Alta-aksjonene en seier for den samiske bevegelsen, men i 1981 var det et perspektiv ingen kunne se.

Berit Marit Hætta flyttet fra Máze i stillheten som ble etter de store Alta-demonstrasjonene i Stilla 1980. Synnøve Persen flyttet sommeren 1982. Josef Halse kom tilbake etter permisjon. Halse, sammen med Hans Ragnar Mathisen, Ranveig Persen, Aage Gaup og Trygve Lund Guttormsen, holdt gruppa gående i ett år til. Etter nok et år med økonomiske problemer og avslag på søknader om offentlig støtte forsvinner sporene etter Samisk Kunstnergruppe som et kollektiv. De enkelte kunstnerne fortsatte å arbeide hver for seg, men etter våren 1983 sluttet gruppa i praksis å fungere. Lokalene i Máze ble gjesteatelier og er fremdeles en del av det nordiske gjesteateliernettverket til Nordisk Konstcentrum i Helsinki.

### Et moderniseringsprosjekt?

Fortellingen om det som skjedde fra etableringen av Samisk Kunstnergruppe i 1978 til den gikk i oppløsning 1983, kunne ha vært en fortelling om en av mange kunstnergruppers vekst og fall som skjedde samtidig. Det som skiller Samisk Kunstnergruppe fra andre kunstnergrupper, er imidlertid at fortellingen om den inneholder elementer av nasjonsbygging, organisasjonsbygging og diskontinuitet. De har altså en sosial praksis, i tillegg til kunstnerisk produksjon.

I følge Anthony Giddens skaper moderniteten noen egne sosiale former, hvor det å danne nasjoner kanskje er det mest framtreende.<sup>34</sup> At disse nasjonene også hadde sin egen billedkunst er ideer vi kjenner fra Hegel og Herder og fra tidligere nasjonsbygging i Europa fra begynnelsen av 1800-tallet. De samme ideene som da ble hevdet om at kunst og nasjon var knyttet sammen, var grunnlaget for påstanden om en spesifikt samisk kunst, eller som Ailo Gaup hevder i utstillingskatalogen fra 1979: ”Et hvert folk har rett til sin egen billedkunst, som de også har rett til sitt eget språk og kultur”.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Giddens 1991, s. 15..

<sup>35</sup> Ailo Gaup 1979, s. 5.

Et mer generelt trekk ved moderniteten er, i følge Giddens, organisasjonsbygging. Fra å ha ingen organisering, etablerte en liten gruppe kunstnere først ei kunstnergruppe og siden den fagpolitiske organisasjonen SDS. Deretter oppnådde de medlemskap i Nordisk Kunstforbund og krevde likestilling med andre nasjoners kunstnerorganisasjoner. At alt dette skjedde i løpet av få år, tegner en ganske bratt organisasjonsbyggingskurve. Nasjons- og organisasjonsbyggingen representerer på mange måter en diskontinuitet i forhold til mange pre-moderne kulturer og livsformer, hevder Giddens.<sup>36</sup> Det samme må kunne sies å gjelde for den oppbyggingen Samisk Kunstnergruppe var en del av. Verken nasjons- eller organisasjonsbyggingen hadde noe historisk grunnlag i samisk kultur, det var strukturer hentet fra Europas moderniseringsprosjekt.

Med bakgrunn i Giddens karakteristikker av moderniteten kan vi si at det var et moderniseringsprosjekt kunstnerne arbeidet med, like mye som et kunstnerisk prosjekt. Men å bygge moderniteten er ikke de samme som et avantgardeprosjekt, og hvordan kan dette moderniseringsprosjektet leses som en kritikk av moderniteten og modernismen som dens visuelle representasjon, og derigjennom som et avantgardeprosjekt?

### En avantgarde?

Å gjøre det samme som alle andre kunstnere gjorde samtidig på lerretet eller innenfor billedrammen, gjør ingen til avantgarde, og kunstnerisk fortjener Samisk Kunstnergruppe neppe betegnelsen. Slik jeg leser deres prosjekt er det i kunstnernes insistering på deltagelse i moderniteten at deres tilhørighet til avantgarden samtidig befinner seg. For å argumentere for dette vil jeg gå tilbake til Rasheed Araeens kritikk av den eurosentriske kunsthistorien, og vise at denne kritikken også kan anvendes i forholdet mellom Samisk Kunstnergruppe og deres sosiale praksis.

Araeen hevder at modernismens kunstinstitusjonelle makt i vesten er en bastion av hvit, intellektuell overlegenhet. Makten denne institusjonen har er først og fremst definisjonsmakt, og den har vært opprettholdt ved å ekskludere alle ikke-hvite fra

---

<sup>36</sup> Giddens 1991, s. 16.

subjektposisjoner i modernismen.<sup>37</sup> At samisk kunst og samiske kunstnere er utelatt fra norsk kunsthistorisk skrivning er et eksempel på dette. Araeen påviser paradokset og den eurosentriske tankegangen som ligger bak slik eksklusjon. Han hevder at moderniteten på mange måter var et hegemonisk prosjekt, distribuert og eksportert over hele verden gjennom europeisk imperialisme.<sup>38</sup> Modernitetens ideer ble først påtvunget den koloniserte verden, som så etterhvert gjorde mange avideene til sine egne. Da man ble fri fra kolonialisme betydde det ikke en retur til pre-koloniale strukturer, men heller et forsøk fra de tidligere koloniserte på å omdefinere moderniteten til også å inkludere dem, og dermed gjøre moderniteten fri fra sine eurosentriske strukturer.

Mange kunstnere fra tidligere kolonier kom til Europa på midten av 1900-tallet. Araeen kom fra Karachi i Pakistan til London. Både han og de andre som kom var produkter av den vestlige kunstutdanninga som de hadde fått utenfor Europa, om det var i Karachi, i Caracas eller på Cuba. De var oppfostret på modernitetens ideer, opplært på akademier i modernismen og klare til å kreve sin plass i modernismens sentra. Historien om disse kunstnerne er historien om hva de ønsket å gjøre, og hva som ble nektet dem av den dominerende kulturen. Mens de sloss for å plassere seg selv i sentrum for hva som foregikk i modernismen, opplevde de allikevel at de konsekvent ble skjøvet ut på grunn av sin påståtte annenhet – en annenhet som ble trukket fram både rasemessig og kulturelt.<sup>39</sup>

Det faktum at kunstnere som kom fra utenfor Europa ikke opplevde å komme til en fremmed kultur, men en kultur de var mer enn kjent og fortrolig med på grunn av denne kulturens og modernitetens hegemoni, ble stående i skyggen av annenheten de ble konstruert inn i av ”den hvite bastionen”. Hvis de skulle ha noe håp om å inkluderes i modernismen som kunstnere, var det til nød i form av å være en slags hybrid, men ikke en hybrid som var resultat av samhandling eller kulturell utveksling, men en hybrid som kun oppstår der ikke-vestlige kulturer entrer den vestlige. Denne entreen er imidlertid betinget av at de som kommer fra andre kulturer må bære et ”etnisk identitetskort” som viser deres opprinnelse, og de må plassere seg i et spesifikt rom – et mellomrom – for å få tilgang til eller regnes med i den dominante kulturen. De må erklære seg som forskjellig,

---

<sup>37</sup> Araeen 2000, s. 4f.

<sup>38</sup> *op.cit.*, s. 11.

<sup>39</sup> *op.cit.*, s. 6.

vise sin annenhet – etnisk, kunstnerisk eller kulturelt – for å få en posisjon. Resultatet, sier Araeen: ”...is the power of the mule which always carries the burden and the sign of its breeding”.<sup>40</sup>

Historien Araeen forteller om eksklusjonen av ”de andre” fra modernismen, og premissene for å bli inkludert, har mange paralleller med historien om Samisk Kunstnergruppe. I likhet med kunstnerne fra Karachi, Caracas og Cuba som kom til Europa på midten av 1900-tallet, hadde også kunstnerne i Samisk Kunstnergruppe vokst opp med i moderniteten. Moderniserings- og fornorskningsprosjektet overfor den samiske befolkning hadde gitt dem en skikkelig dose modernitet. På kunstutdanningene de hadde fra Oslo, Trondheim og Göteborg var de kunstnerisk skolert innenfor modernismens idealer.

Det skandinaviske, europeiske eller globale samfunnet var på ingen måte fremmed for de samiske kunstnerne. De ville derfor bygge de samme strukturer, nasjonalt og organisasjonsmessig, som gjaldt i andre moderne stater, og med det skape sitt eget sentrum. Kravet om ”etnisk identitetskort”, at de skal vise og gjenkjennes ved sin annenhet, var krav som ble stilt til dem både fra konservative, tradisjonsbundne krefter i det samiske samfunnet, og fra ”den hvite bastionen”.

Samisk Kunstnergruppes moderniseringsprosjekt gjennom nasjonsbygging, organisasjonsbygging og diskontinuitet bryter med modernitetens dikotomi mellom oss og de andre fordi denne sosiale praksisen de som kunstnere står for samtidig er en insistering på deres rettmessige plass innenfor moderniteten og modernismen. Det er i denne insisteringen at de også representerer en kritikk. I sin sosiale praksis inntar de nemlig en subjektposisjon, de handler på modernitetens og modernismens premisser, når de i sin sosiale praksis bygger nasjon og organisasjon. De iverksetter moderniteten – de moderniseres ikke. Dermed overskrider de det hegemoniske modernitets- og fornorskningsprosjektet hvor de aldri var ment å være annet enn ”de andre”, eller være ikke-subjekter. Deres prosjekt kan derfor leses som en avantgarde-praksis.

---

<sup>40</sup> *op.cit.*, s. 9.



## Billedliste

- s. 266 Synnøve Persen: *Skábma* 1979. Olje på lerret 64,5x64,5. Sámiid Vuorká – Davvirat/De samiske samlinger (SVD). © Synnøve Persen/BONO Oslo 2011. © Foto: Kjell Ove Storvik.
- s. 269 Hans Ragnar Mathisen: *Sálašvaggis* 1979. Litografi 38x51,5. SVD, © Hans Ragnar Mathisen/BONO Oslo 2011. © Foto: Niilas A. Somby.
- s. 271 Trygve Lund Guttormsen: *Eahket (kveld)* 1979. Linonleumssnitt 43x28,5, SVD, © Trygve Lund Guttormsen/BONO Oslo 2011. © Foto: Hanna H. Hansen.
- s. 274 Berit Marit Hætta: *Ravdna Suov 'dne noaddin* 1978. Blyanttegning på papir 21x16, SVD. © Berit Marit Hætta. © Foto: Hanna H. Hansen.
- s. 278 Aage Gaup: *Duoddar I* 1979, Olje på papir 41,5x60. SVD. © Aage Gaup/BONO Oslo 2011. © Foto: Hanna H. Hansen.
- s. 280 Brita Marakatt: *Uten tittel* 1978, Akvarell 20x29,5. SVD, © Brita Marakatt Labba/BONO Oslo 2011. © Foto: Hanna H. Hansen.

## Litteratur

Adde, Per: Leserinnlegg i *Altaposten* 9. februar 1979.

Araeen, Rasheed: "A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics", *Third Text*, vol 50, 2000, s. 3- 20.

Borgen, Kjell: "Lappoluobbal barneskole" *Byggekunst* 5/1977, s. 158 – 160.

- Brun, Hans-Jakob: ”Etterkrigstid”, *Norges malerkunst 2*, Knut Berg (red.), Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1993, s. 201 – 346.
- Brun, Hans-Jakob: ”Det siste 10-år”, *Norges malerkunst 2*, Knut Berg (red.), Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1993, s. 347 - 374
- Danbolt, Gunnar: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*, Oslo: Det norske samlaget, 1997 (2001).
- Eidheim, Harald: ”Stages in the Development of Sami Selfhood”, Working paper no. 7 (1992), Oslo 1992.
- Fett, Harry: ”Finnmarksviddens kunst. John Andreas Savio”, *Kunst og kultur* nr. 26/1940.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London: MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- Gaup, Ailo: ”Om å gjenvinne hele vår stolthet”, *Sáame Dádujoavku. Samisk Kunstnergruppe*, utstillingskatalog utgitt av Sáame Dáidujoavku / Samisk Kunstnergruppe, Masi 1979 s. 4 – 8.
- Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in late Modern Age*, Stanford California: Stanford University Press, 1991.
- Hansen, Hanna H.: *Fortellinger om samisk samtidskunst*, Karasjok: Davvi Girji, 2007.
- Haugen, Halvor: ”Kunstneraksjonen -74 – frihet, likhet og vederlag”, *Billedkunst*, No.7. 2009, <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=637> (16.03.09).
- Helliesen, Sidsel: *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Oslo: Aschehoug, Oslo 2000.

Høydalsnes, Eli: *Møte mellom tid og sted. Bilder av Nord-Norge*, Oslo: Forlaget Bonytt, 2003.

Manker, Ernst: *Samefolkets kunst*, Halmstad: Askild & Kärnekull, 1971.

Nergaard, Trygve: "Mellomkrigstiden" *Norges malerkunst 2*, Knut Berg (red.), Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1993, s. 55 – 200.

Persen, Synnøve: "Ovdasátni / Forord / Foreword" utstillingskatalog *Mázejoavku. Sámi Dádojoavku – Samisk Kunstnergruppe – Sami Artist Group 1978-1983*, Karasjok: Sámi Dáiddačehpiid Searvi, 2004, s. 5-7.

*Sámi Dáiddarleksikona / Samisk kunstnerleksikon*, Alta 1993

Said, Edward: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin Books, 1978 (1991).

Stordahl, Vigdis: "Et samisk alternativ", *Ottar* nr.4/2000, s. 9-17.

Svendsen, Morten Johan: "Momenter til en samisk kunsthistorie" *Kunst og Kultur* nr. 2/2001 s. 81-94.

Valkeapää, Nils Aslak: "Samisk billedkunstorganisasjon dannet", pressemelding, arkiv SDG ut 1/79, 1979.

### Upubliserte kilder

Gaup, Aage: "Litt om Samisk Kunstnergruppe i Masi", udatert, usignert skriv, arkiv SDG ut/80, 1980

Persen, Synnøve: Brev til Nordisk Sameråd, arkiv SDG 2/79, 1979

Sámi Dáidojoavku: Husmøteprotokoll 1979 -1983, privat arkiv

SDS: Brev til Nordiska konstförbundet, Synnøve Persen, 13. mai 1980, arkiv SDG ut  
24/80, 1980